

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE
VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL
LENGUAJE**



ESPACIO, VOCES Y SHOCK EN LA OBRA DE BRUNO VIDAL

**Trabajo de Seminario de Graduación para optar al Grado
de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica**

Profesor Guía:

Claudio Guerrero Valenzuela

Alumno:

María Fernanda Vera González

Viña del Mar, Enero - 2016

Índice

Introducción	Pág. 3
Capítulo I: El simbolismo del uso del espacio y otros elementos sintácticos	Pág. 12
Capítulo II: Multiplicidad de voces: Victimarios y víctimas	Pág. 27
2.1 Victimarios	Pág. 27
2.2 Víctimas	Pág. 37
Capítulo III: Pesimismo, Shock e Ironía	Pág. 42
3.1 Pesimismo	Pág. 42
3.2 Shock	Pág. 45
3.3 Ironía	Pág. 48
Conclusión	Pág. 54
Obras Citadas	Pág. 57

Introducción

El período de dictadura establecido en Chile entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de Marzo de 1990 fue un período de la historia caracterizado por la falta de libertad de expresión tanto a nivel individual como de grupo. Este sentimiento de represión o en algunos casos de exilio produjo una gran cantidad de obras e hizo surgir a varios poetas y otros artistas que denunciaron por medio de la palabra lo que ocurría. Pero este movimiento no se puede enmarcar solo entre las fechas antes señaladas, sino que continúa apareciendo desde la memoria de los torturados y de los hijos de aquella época. El símbolo de la dictadura como cambio y lugar de figuras dolientes, torturadas, expulsadas (incluso de sí mismas) va de la mano de la literatura fragmentaria, introspectiva y a la vez denunciante y rebelde que se niega a dejar pasar las violaciones.

¿Cómo escribir en o después de esta época? Recuerda a la pregunta de Adorno de ¿cómo escribir después de Auschwitz?, es decir, ¿cómo escribir después de la catástrofe? El problema de traicionar a la cultura al preservar este pasado o al negarlo produce en ambos casos una oposición a lo ocurrido y una continuidad de la barbarie. Sin embargo, el cómo escribir poesía luego de Auschwitz, remite sobre todo a un cambio en el cómo escribir, el cómo poetizar los hechos, se trata de dejar la poesía tradicional y las concepciones conservadoras de ella. Un nuevo escenario requiere de nuevas formas de contar las cosas, no son solo nuevos temas, sino también nuevos mecanismos, nuevos simbolismos. Es cierto que el continuar hablando de Auschwitz o, en este caso, de la dictadura chilena, es perpetuar el dolor, pero es también un reconocimiento de la realidad de ese dolor por sobre un seguir hacia el futuro sin aprender ni aprehender nada del pasado.

Como planteaba Nietzsche al reflexionar sobre la historia, es peligroso recordar todo, pues el olvido es necesario, como de igual forma, es peligroso esforzarse en enaltecerlo, sino que se debe pasar a una visión crítica del pasado, interrogándolo y aprendiendo de este. Lo planteado apunta a una memoria recursiva, pero nunca instrumental, es decir, una memoria que vuelve al pasado para conversar con él y aprender de él y no para simplemente utilizarlo. Para que esta memoria exista es necesario olvidar, no porque sea necesaria la existencia del opuesto para justificarse, sino porque la única manera de trabajar de manera crítica con la memoria es olvidando aquello que no tiene relevancia para este

nuevo examen, aquello que ha sido dejado de lado o que incluso ha sido parcialmente mezclado o confundido en las experiencias.

Los testimonios son subjetivos, es decir que han pasado por una previa selección, deformación y recorte. Además, toda memoria combina lo psicológico con lo social, como plantea Jelin (2002), pues no es sólo el recuerdo del individuo como tal, sino también el recuerdo de un pueblo de las experiencias comunes por las que pasaron y que forman parte de su memoria. Toda persona al recordar está situada en un contexto, es decir, en un espacio y en un lugar determinado que a su vez también la determinan a ella. De esta forma, toda experiencia es vivida subjetivamente y compartida culturalmente.

La generación que escribió sobre la dictadura, en tiempos de desarrollo de esta, respondió de maneras distintas a la pregunta de Adorno, aunque entendieron el principio de la necesidad de cambio que conllevaba. Una enorme cantidad de textos dispares, centrados en cosas diferentes, utilizando mecanismos distintos y denominándose a sí mismos en distintos lugares o de distinta forma trajeron consigo una nueva visión de la poesía y constituyeron una generación difícil de clasificar o caracterizar:

Pocas veces una generación ha tenido tantos nombres, epítetos y calificaciones. Desde distintos ángulos críticos y bajo distintos prismas que la interpretan, este primer problema ha sido calificado, según modelos e ideas diferentes, como un asunto de denominación. Se le ha llamado de muchas formas entre las que destacan: —Generación del ochenta, —Generación de 1987, —Generación N.N., —Generación de la Dictadura, etc. Esta disparidad de criterios a la hora de denominar una generación lo único que ha logrado es desplazar los parámetros auténticamente literarios por otros que más tienen que ver con la contingencia política de esos días - léase dictadura militar - que con aquellos estrictos que estudien la producción de este interesante grupo de poetas. Si se atiende el esquema orteguiano aplicado eficientemente por Cedomil Goić, se verá que, para empezar, es necesario hablar de esta generación como la correspondiente a 1987, pues reúne a los nacidos entre los años 1950 y 1964. [...] Este asunto puede conducir inmediatamente a dos métodos distintos para apreciar la cohesión y producción de

este grupo. El primero tendría relación con las fechas de nacimiento y el segundo con las obras de un período (Morales 7).

Para Morales que intenta hacer una antología de esta generación, ésta en verdad le resulta imposible por la gran cantidad de textos y por la dificultad de encontrar sus características homogéneas. Por ello admite que no puede realizar más que una muestra, pero sí se guía por una tipología propuesta por Carrasco (1989) desde los ejes temáticos de la poesía de dictadura. Esta consideraba: la poesía neovanguardista, religiosa apocalíptica, testimonial de la contingencia y la etnocultural. A estas, Morales suma la metapoética, la urbana y la de las minorías sexuales.

Vidal es situado dentro de la poesía metapoética, pues reflexiona sobre como debiese ser esta, qué debe hacer ante la catástrofe y qué lugar ocupa el poeta. Las declaraciones de Vidal acerca del poeta que se baña en la sangre de los caídos ha causado controversia, pues es en sí una postura poética y política a la vez si se entiende en el contexto de producción de su obra. El poeta no es sólo un metapoeta, porque no sólo busca definir la poesía, sino que también busca el shock, la incomodidad de quien lee su obra y el sentimiento de horror que tan bien transmiten sus descripciones sintéticas y cruentas.

Por lo antes señalado, puede encajar en la categoría neovanguardista al buscar esta ruptura con lo escrito por los demás y a su vez buscar la impresión y el descoloque del lector. Se trata de una poesía que en su propia concepción es rupturista, pues se trata de una poesía que no sufre por lo terrible del contexto, sino que lo toma para crear algo nuevo y dar cuenta sin temor de lo macabro. Esta nueva poesía tiene un manifiesto implícito en la obra y una búsqueda clara de llegar a lo complejo y nuevo a través de lo que aparenta simpleza y objetividad.

Vidal se ve como un ser contradictorio que viene a defender lo indefendible, es decir a ponerse del lado del torturador, a llamarse pinochetista y autoconsiderarse *facho*. De esta forma, desde la impostura busca descolocar y notar la importancia de los hechos, de una historia que no se escribe sola y de unos hechos que sin importar quien los cuente siguen siendo igualmente descabellados y horribles de escuchar. Urzúa (2013) lo compara

con Carlos Wieder de *Estrella Distante* (novela de Bolaño), por ser un sujeto *facho* que hace alarde de ello y que no deja de ser un personaje como Wieder lo es de Bolaño.

Hay que recordar que Bruno Vidal no existe, sino que es una invención, un personaje de José Maximiliano Díaz que posee las ideas que este quiera darle, haciendo la función de títere y máscara al mismo tiempo, pues es un ser que se mueve por voluntad de otro y a la vez es una máscara para decir lo que otros no quieren oír y que nos se puede decir desde la boca propia, porque es polémico, porque dista del pensamiento propio y de lo que dicen los demás o por el simple de hecho de renunciar a la autoría propia de un individuo y mundanizarla en un nombre tan común y tan sencillito como Bruno Vidal.:

¿Entonces, quién es Bruno Vidal? Es, en primer lugar, el pseudónimo de José Maximiliano Díaz González, un abogado de 46 años que prepara a jóvenes estudiantes de leyes para dar su examen de grado. Es, también, el autor de *Arte Marcial* (1991), su único libro publicado hasta la fecha, título que rima perfectamente con Bruno Vidal, lo que podría explicar en parte la elección del pseudónimo. Su obra está emparentada, en alguna medida, con la de Diego Maquieira, Rodrigo Lira, José Ángel Cuevas y Elvira Hernández, entre otros. El narrador y editor, Germán Marín, calificó a ésta como una de las más importantes de la década de los noventa, y el crítico Alvaro Bisama señala que "*Arte marcial* (1991) es un libro que confirmaba lo obvio: Vidal es un gran poeta, pero un poeta desquiciado. El suyo es un libro de culto para lectores adictos a los deportes extremos. Un viaje alucinante respecto al lenguaje del poder. Vidal indaga mejor y más profundamente el tema que Zurita, del que se alza como un reflejo oscuro. Es como Gonzalo Vial en ácido, más radical aún, en pasta base. O como si el Pompier de Lihn se dedicara a mandar un regimiento: una labor inútil, desesperada, reaccionaria, pero profundamente elegante, simbólica e inevitable". Vidal como ser ficticio defiende posturas e ideas que no necesariamente representan al creador y que busca llamar la atención de quien le escucha. Vidal es una construcción defensora de Pinochet, que mira desde la figura del victimario e invita a mirar las cosas desde otro punto de vista no para aceptarlo, sino para que quien le vea se

horrorice por sí mismo. La postura de Díaz no es la de Vidal, sino que aparenta ser la opuesta, lo que la deja como la real versus la ficticia de su personaje (Arrese s/p).

Aunque esta información es inactual, aporta un poco de información sobre la poca que se tiene de Bruno Vidal. Se sabe que nació en Santiago en 1957 y que es psicólogo y abogado. La peculiaridad que resalta en Vidal dentro de la generación posdictadura es precisamente el hecho de que habla desde los victimarios, es decir, desde aquellos que infringen daño y no desde quienes lo reciben. En *Arte Marcial* (1991) y *Libro de Guardia* (2004), Vidal nos habla de cómo el soldado, el perpetrador hace sufrir y tortura. Incluso cuando llega a hablar desde la víctima se centra en la mujer, en el torturado para recalcar la figura de ese victimario. La imagen de la mujer golpeada no tiene menos cabida que la de la torturada, la violada, aquella que es rajada a través de las páginas y nos muestra la forma en que parece no haber límite para la maldad de estas personas que no dejan de ser humanos.

La representación del lado malo, del lado animalesco, del lado cruel de los perpetradores no quita el hecho de que siguen siendo peones que protegen figuras de poder, que reciben órdenes, que tienen casa, que se desquitan con otros, porque nunca pasan a ser hombres en sí, si no que como el peón del campo, viven y pueden desarrollarse solo en función de aquello que les permite el poder. Por ello, toda la violencia y todo el odio que puedan infringir y expresar es lo que los justifica y les hace acreedores de la extensión de aquella fuerza que toman prestada.

Su poesía ha llamado la atención de la crítica, precisamente por hacer ese quiebre y preocuparse por los otros actores de esa sociedad que bien podría llamarse del terror. Desde ahí lanza una concepción de poesía que surge desde la sangre derramada y cuenta de manera descabellada y directa la tortura, la maldad, el sufrimiento y la inacción de otros miembros. El shock es la herramienta para llegar a ese público enajenado que debe saber lo que ocurre, lo que se dice, las voces que surgen y las que se institucionalizan desde ese terror que mantienen sus propios hombres, las propias mujeres que en silencio escuchan y aceptan y las víctimas que pueden morir en silencio, porque no pueden vencer la crueldad de quienes los enfrentan y persiguen.

Además de ello, existe una concepción del espacio que resalta a la vista con solo observar un poemario de Vidal, un uso de la hoja en blanco que predomina en las páginas y a ratos solo se ve interrumpido por oraciones periféricas que descansan en los extremos de las hojas o en el centro. El uso de esta elipsis que demuestra la importancia de lo que no se sabe, de lo que aún oculta esta irónica muestra de algunos factores de la sociedad de la dictadura es la invitación que nos hace el poeta que admite aprovecharse de lo ocurrido y surgir desde allí para decir un algo que es una parte y nunca una totalidad. Son escenas perdidas, carteles, informaciones que parecen venir a la memoria o aparecer de entre ese tiempo de pesimismo donde resaltaba aquella crueldad como normalidad y que no ha dejado de ocurrir en tanto persiste su huella, en tanto hubo consecuencias, en tanto demuestran un lado salvajemente natural del ser humano.

Bianchi declara la poesía de Vidal conectada a la de Martínez con su estilo neovanguardista, pero parodiando sus herramientas y sus modos, aunque destacando el intento por evadir la autoría, por compartirla. Es también un poeta conectado a otros tantos que trabajan la misma época, los mismos temas, como José Ángel Cuevas, pues ambos quieren mostrar el estado actual de la poesía y la sociedad chilena. Pese a ello, busca lo diferente:

podríamos pensar este ‘¡Rompan filas!’ como un mensaje dirigido a los escritores para que se liberen y no constituyan esa suerte de cofradías, de apoyo, de escritura para que no repitan caminos ya señalados y recorridos por otros, pero – también – por ellos mismos, para que rompan con la facilidad y la seguridad al quebrar cierto ‘horizonte de expectativas (Bianchi 266).

De esta forma, Vidal llama a lo diferente, a hacer algo distinto con la poesía, dando voz a aquellos que no se habían podido escuchar antes, aunque cause shock, aunque grite cosas disonantes o que no quieran ser oídas. Para él, su relación con la poesía, haciendo analogía con la iglesia, pasa por fundar otra orden, otro espacio que algo en común debe tener con las otras, pero que también es diferente en otras cosas.

Bruno Vidal se plantea a sí mismo desde la ironía, desde el juego de decir lo contrario a lo que se piensa. En una entrevista, él mismo se declara pinochetista y defiende

a Pinochet como el ser más extraordinario por su poder clarividente, el cual radica en la conocida frase del dictador: “yo sé todo lo que pasa aquí”. Dice creer a Pinochet desde la burla que lo sentencia a ser responsable de todo lo ocurrido en Chile, aquel poder que según él lo levanta como una figura relevante y que a la vez lo identifica como responsable de algo horrible, de algo que choca y parece producir vergüenza en el lector. Se trata de mofarse del intento de autoridad de Pinochet versus su propia incriminación y su violencia que demuestra precisamente que no tiene poder de nada.

Por lo mismo, lo recalcable de la antítesis de Pinochet, Allende, es esa cualidad moral que el poeta no puede dejar de admirar, pues es precisamente aquello de lo que carece aquel admirado general presa de sus propias palabras. Vidal es, además, no solo un pinochetista sino el último de ellos, es decir, él último que pudo creerle a Pinochet, porque renuncia al lado izquierdista al sentir que parte de la lucha ha terminado, que el régimen se va y que hay que seguirlo para seguir estando en contra, para continuar denunciando y siendo rebelde ante los que dominan, que ahora quieren llamar democracia a su gobierno:

Creo que después de mí no puede haber más pinochetistas, porque fui, a partir de cierto minuto, un hombre de izquierda, y el último día de Pinochet en el poder me doy cuenta de que tengo que renunciar a todo mi ideario izquierdista en ese minuto, esa noche. Yo estaba en el Jaque Mate con mi señora y le dije: `No nos vamos a acostar, estemos en vigilia, vamos a la Escuela Militar mañana porque me he dado cuenta que soy el último pinochetista´. Fue un milagro [...]’Me dí cuenta de que estaba congeniando con débiles mentales. Me di cuenta de todas las mentiras del otro bando. No te voy a decir que Pinochet es un señor inmaculado. Políticamente me di cuenta de que la única manera de ser decente en Chile era tomando partido por el adversario.

Pregúntale a mi mamá cómo era antes y cómo soy ahora; soy completamente feliz. Pinochet es un señor que no tiene nada que ver conmigo, me interesa lo que representa socialmente, lo que simboliza (Bruno Vidal en Correa s/p).

De esta forma, Vidal como ser ficticio se considera a sí mismo rupturista y dueño de la verdad, aunque sea él único que pueda creerlo y así José Díaz plantea una impostura de

los que aún pueden defender un régimen que incluso objetivamente es cruel y incomodante. Un último punto a considerar antes de adentrarse en la labor poética de Vidal (es menester seguir llamándolo así, pues bajo su nombre se firman las obras y se declara sobre ella) pasa por el hecho de no querer llamar a su trabajo poesía, sino una tipo superior a la antipoesía, un salirse de lo tradicional para ir a esos lugares que se han dejado de lado, aquellos actores perdidos en un período donde todo se ocultaba, se susurraba:

Me gustaría que mi discurso no se rotulara como poesía. Es como un juego de ideas. Pero poesía... indudablemente me inclinaría final y fatalmente a que esto es llevar hasta las últimas consecuencias la antipoesía. Me gustaría que un lector inteligente dijera: "Oye, si Parra era antipoeta, este gallo es superantipoeta, porque no es que haya bajado del Olimpo, sino que no sé dónde se metió (Vidal en Correa s/p).

Incluso, llega a declararse a sí mismo un poeta maldito, es decir, aquel arrancado de la labor común de poeta, aquel que no sufre con los demás y dedica páginas a llorar la mala suerte que invade la historia y el tiempo que les ha tocado vivir, sino aquel que se toma de las heridas, de la sangre, de lo perdido y de lo sufrido y se plantea en aquel escenario como un igual. Se trata del otro que nos entrega directamente las impresiones de lo desgarrador sin usar adjetivos crueles y exagerados sino desde la crueldad de los hechos mismos, con una pseudo-objetividad que hace todo real y que habla desde los otros sin ser ellos. La tercera persona, el recurso impersonal de relatar:

A mi modesto entender, desde una instancia moral, la poesía es el vehículo más pertinente para llegar a denotar la verdad, más todavía si se trata de desactivar todas esas maravillosas mentiras piadosas que andan por ahí circulando como si nada (a/autor s/p).

Vidal es, sin duda, el poeta de las contradicciones, con una postura que él parece tener clara, pero que gusta de entregar codificada. De alguna forma, esa poesía que lleva la verdad es también un juego de ingenio en los símbolos que descansan en las cosas concretas, simples, en las narraciones y las descripciones de hechos que pudieron pasar en un período que lo permitía y donde lo monstruoso lo era por sí mismo sin necesidad de exageraciones. Para entrar en este recorrido por los elementos más relevantes de su obra se

pasará primero por el elemento que más resalta a la vista, el uso del espacio en blanco, la elipsis antes mencionada y su significación desde el silencio y desde lo periférico. Luego, el centro será el pesimismo en la temática de sus poemas y la ironía y el shock como herramienta para sacar de su enajenación al lector y hacerlo parte de la crueldad y la normalidad de aquellas escenas. Por último, se trabajará lo más relevante, la concepción de poesía de la que se han dado algunos atisbos en esta introducción ¿Qué es ser poeta para Bruno Vidal? ¿Qué es la poesía? ¿Cuál es su rol? ¿Posee uno?

Para responder a estas preguntas, se trabajará con algunos poemas de *Libro de Guardia* (2004) y *Arte Marcial* (1991)¹, debido a que el acceso a su obra, en parte por preferencia del mismo autor, es muy compleja. Esto es parte de su postura artística como poeta *facho*, pinochetista, como la voz arrogante de los perpetradores:

"Porque me interesa la vanidad abyecta de decir: yo podría haber publicado perfectamente, pero no lo voy a hacer, por soberbia, por arrogancia. Que ellos publiquen, que mis competidores publiquen. Pero yo sé que soy... el poeta top, que se da el lujo de no publicar, pudiendo haberlo hecho. Entonces esa soberbia me produce un placer infinito, porque uno de los motivos éticos de mi poesía es el desprecio por el prójimo" (Correa, s/p).

Con esta declaración que constantemente Vidal y quien llegue a escribir sobre él hacen sobre ser un poeta maldito, un poeta de los *fachos* que imitando la excusa de la conquista española habla de evangelizar, de considerar a la iglesia. Su postura estética, sus herramientas visuales y semánticas son lo que desentrañará al menos parcialmente este trabajo.

¹ Los poemas se notarán de acuerdo al orden en que aparecen en las versiones digitales presentes en la página web <http://www.letras.s5.com/archivovidal.htm>, pues como se dijo, los poemas de este autor son de difícil acceso. Estas versiones podrían estar incluso incompletas y no poseen número de página.

Debido a que también la crítica hacia Vidal es escasa, muchas citas también carecen de número de página pues provienen de la misma página web antes señalada.

Capítulo I:

El simbolismo del uso del espacio y otros mecanismos sintácticos

“Estamos aquí para destruir sistemáticamente
las matrices de significaciones preverbales”

“Nuestros enemigos deben percibirse a sí mismos
como objetos totalmente destruidos”

"Entiéndase bien:
fragmentar, dividir, despedazar, borrar"

Bruno Vidal

Lo primero que resalta a la vista al leer *Arte Marcial* (1991) es el uso del espacio, con pequeñas informaciones en el centro, como el primero: “¡Rompan Filas!”, que descansa solo en esa primera página, justo en el medio como una orden más que un aviso. Se trata así de un elemento descontextualizado que gana fuerza en cuanto es enunciado y por sí mismo conlleva una carga semántica importante que consiste en una orden propia de la milicia y a la vez un llamado a la desobediencia. Romper una fila puede significar también dejar un patrón, desobedecer, caer en el caos. Lo que hace multisemántico a este enunciado es, precisamente, ese vacío que lo rodea, la posibilidad de serlo todo frente a la nada.

El estar en el centro denota importancia, valía frente a lo periférico, aquello que descansa en los extremos, lo que unido a ser el primer “poema” (las comillas marcan lo relativo de este término aquí, pues se trata sólo de una orden) le da la fuerza de la invitación, de ser la puerta de entrada a lo que descansa en las páginas siguientes. El “¡Rompan Filas!” es también una advertencia, una señal de lo venidero o de lo que debiese venir.

Al pasar la hoja, aparece una interpelación clara, como si se continuara recriminando a otro:

UD. ODIAS LAS POESÍAS: NO LAS LEE

NO LAS ESCRIBE. NO LAS ESCUCHA.

NI NADA

(YO) AMO SU LUCIDEZ.

(P2 Arte Marcial)

El uso de mayúscula sigue apareciendo como un intento de elevar ciertos pensamientos, los cuales parecen estar solos a diferencia de lo que ocurre en otros poemas en que se dan como una enumeración caótica de cosas y hechos que suenan y que son horribles. La mayúscula tiene que ver precisamente con la exclamación y la exaltación, ya que dentro del español se utiliza para nombres propios, para títulos y para el principio de la oración. La mayúscula, entonces, es siempre una destacación y su uso excesivo responde a una declaración de la multiplicidad de hechos importantes que ocurrieron mientras Augusto Pinochet fue jefe supremo del país. Esto también responde al tono de enojo que presenta el uso de mayúsculas, pues esta exaltación no es glorificante, sino protestante. Lo que hace el poeta al expresarse de esta forma es gritar los hechos indignantes que enuncia a través de la voz poética de un Bruno Vidal que defiende la dictadura.

Aquí, en particular, se llama a la lucidez, la cual es vista como una imagen opuesta a la del poeta, ya que se representa al que calla, al que es incapaz de llegar a la verdad que entrega la poesía, porque no oye, no escribe y no escucha, por lo que no hace uso de este carácter crítico que demanda recordar. Para leer necesitaba interpretar estos recuerdos como lo que son, como fragmentos poéticos y concretos de un pasado que vive en el recuerdo de cosas comunes como un grito militar o una interpelación irónica a un soldado o a cualquiera que quiera por voluntad propia ser sordo. La crítica sola es como un versículo que puede ser interpretado por muchas personas en contextos muy diferentes y tiende a decir una cosa: el que no hace nada por entender lo que pasa es también cómplice, pues vive aparte y se mantiene lúcido y sano a costa de autodesignarse como un ignorante y egoístamente no pensar en el prójimo. Este último término es usado por el poeta en una entrevista, en que plantea su poesía también como un desprecio hacia ese prójimo, porque

al hablar de él lo está incriminando o le está perpetuando en el dolor. Sin embargo, son diferentes en cuanto el segundo sí asume la condición de realidad de los hechos y los trae de vuelta, no los esconde.

Este espacio en blanco es elipsis, es omisión que viene a representar el olvido que rodea o que se lleva lo demás, aquello que o es necesario o, más bien que no debe estar, porque todo sería demasiado. No se puede expresar la totalidad y el detalle de los sucesos en dictadura, por ello se recalcan algunas huella significativas y que podrían aludir a una como a muchas o a cualquiera de las víctimas:

EL CRÁNEO, LA BOCA, LA ESTRÍA, LA ENAGUA, EL OMBLIGO,

LA VAGINA DESTROZADA, EL ALAMBRE DE PÚA ENQUISTADO,

EN EL CUELLO, LA MUERTE DE LA MILITANTE

MARTA UGARTE

(P6 Arte Marcial)

No hay un solo adjetivo que venga a exagerar o a proponer más información que la que viene de las mismas palabras ocupadas para explicar objetivamente, casi como en una ficha médica:

Frente a la cohesión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtapone, deja hablar al espacio en blanco. Frente al horror vacui de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas. El poema no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa. Al poema no le importa sumergirse en el contrasentido, lo deja vivir dentro de su densidad, dentro de sus antítesis y paradojas. El poema tiende a relativizar o abolir el tiempo real, el tiempo histórico; valoriza más el presente de su enunciación. En ese presente se establece una nueva relación sujeto-objeto, sucede el lenguaje, la posibilidad de decir, de ver y de construir en parte la realidad. En la brevedad del poema, el sentido literal se abre, en su simbolización, hacia ese otro o esos otros sentidos que lo rondan en su espacio

fantasmático. El enunciado del poema construye así su diferencia frente a los enunciados del mundo de la instrumentalidad comunicativa unidireccional (Genovese 19).

El estado de Marta Ugarte que fue un crimen doloroso y con un carácter emblemático de la dictadura militar². El solo nombre de la militante, la descripción de su estado por medio de una enumeración son bastantes cruentas como para evocar un dolor, un horror de la mano de la tortura y la muerte. Es imposible no recordar las condiciones en que se hallaba la militante, primer cuerpo que salió a la superficie de los miles lanzados al mar para desaparecerlos durante la dictadura. De acuerdo al relato de su asesino, ella estaba viva cuando la iba a cargar con otros cuerpos para llevarla al océano, lo que le obligó a matarla con uno de los alambres que la tenían sujeta al peso que la mantendría en el fondo del mar.

Cada palabra (cráneo = muerte, boca = denuncia, estría = partidura y marca, enagua = intimidad, ombligo = centro, vagina destrozada = mutilación y violación, alambre de púa = tortura y encierro, cuello = respiración, muerte de nuevo, militante = luchadora) encierra un simbolismo que permite entender la escena como si fuese narrada y hace al lector consciente y casi empático del dolor de una personaje casi mítico que se alza como emblema de los crímenes de dictadura, porque su propio nombre se ha convertido en una perpetuidad de los hechos: seguir nombrando a Marta Ugarte es seguir matándola, es decir, es volver a su pasado y traerlo al presente mostrándolo como es: cruel en naturaleza. Además su caso encierra una demostración de la censura de la época, pues fue camuflado como un crimen pasional por los medios de comunicación. Por ello, mostrar un dolor como el de Marta es invitar a mirar debajo de lo que se cuenta.

La carencia de estas descripciones detalladas en sentimentalismos que abundan en la poesía tradicional es lo que permite ver los hechos, no juzgarlos, sino interpelarlos, sufrirlos. Es la simplicidad en lugar de lo reiterativo y vacío. En palabras del propio poeta:

AL QUITARSE EL HÁBITO

² Para más información sobre la militante Marta Ugarte, se puede visitar la siguiente página que incluye textos y noticias en relación a ella:
http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_U/ugarte_roman_marta_lidia.htm

QUEDA LA MUJER MÁS CODICIADA

DEL BARRIO BAJO.

(P11 Arte Marcial)

Con estas palabras, se busca ir contra las máscaras, contra los discursos institucionalizados y ver lo decepcionante, lo fraudulento, lo feo, lo real. La imagen de la monja versus la de la belleza popular de una mujer que bien podría ser una prostituta y que se propone como el verdadero ser, llama al encontrarse de la máscara y el enmascarado que deja espacios blancos, porque están en medio, no solo del olvido, como se mencionó antes, sino también de la inestabilidad y de la incertidumbre que pasan muchas. Y, pese a ello, se plantea como un hecho. Nadie pone en duda las palabras que no llevan signo de interrogación, porque no preguntan nada sino que lo denuncian dentro de sus márgenes.

Otro de estos apartados en forma de aviso que aparecen en la obra hace alusión a un tema recurrente en la poesía de Vidal, la analogía entre la iglesia y el régimen y la advertencia esta vez va por la resurrección, es decir, por la sentencia de una repetición de los hechos cruentos que no acabarán, porque es más fácil estar en el lado del victimario que el de la víctima. La referencia al hebreo trae una tradición milenaria de esclavitud y malos tratos y causa la impresión de que es algo que no ha terminado y no terminará, es decir, trae la cualidad de lo infinito y lo recurrente:

ÉL RESUCITARÁ DE ENTRE LOS MUERTOS

CON DOCE CORONELES DE LA S.S. Y NOS

DIRÁ QUE ES IMPOSIBLE ENTRAR POR EL OJO DE UNA AGUJA

Y QUE ES MUY FÁCIL SACARLE LOS OJOS A UN HEBREO.

(P14 Arte Marcial)

Volvemos aquí a la tercera persona a la que se le cuenta, a la que se le profetiza, parodiando a La Biblia. Si lo que conocemos son frases entregadas en un modo que busca lo objetivo, lo impersonal, entonces lo que guardan los espacios en blanco es precisamente

lo subjetivo, lo propio de cada individuo, es decir, aquello que se interpreta, las posibilidades de este sujeto o de cualquier sujeto. Además la mención de la SS alude a Hitler y su policía que se asemejan a la Caravana de la Muerte enviada por Augusto Pinochet para “limpiar el país”, es decir, eliminar o callar a las personas que se oponían ideológicamente a él.

El último de los poemas con esta estructura de aviso, o al menos el último de los que se pudieron obtener, es una postura sobre la labor del poeta ante los hechos de horror, es decir una respuesta a ¿qué debe hacer el poeta ante la catástrofe?:

UN POETA MALDITO

NO SE CORTA LAS VENAS

SE BAÑA CON LA SANGRE

DE LOS CAÍDOS.

(P15 Arte Marcial)

De esta forma, estos avisos son todos una orden y una advertencia o reiteración de una postura tomada frente a la memoria y ante toda catástrofe, es decir, el espacio en blanco es la representación de las parcelas inabarcables de lo que no se puede decir, porque toda poema, si bien es forma de llegar a la verdad, no puede ser totalizante ni creerse tal, sino que es una visión, una postura frente a una época, a una catástrofe o a otros focos, otros pareceres. Es menester recordar que:

Nuestra época postmodernista ha rendido un verdadero culto a la fragmentación; ésta aparece afectando al espacio textual (división en partes, presencia de blancos en la página), al nivel semántico (obstrucción en la captación de significados), al nivel de organización textual (anacronías: analepsis, prolepsis), al nivel discursivo (fragmentación de lexemas, fracturas sintácticas) (Solotorevski s/p).

Esta fragmentación se opone a la totalidad fundada en un afán de perfección y de circularidad. Por el contrario es la estética del juego de los significantes, de la disolución de la trama, de la fragmentación en los niveles, de las alegorías y de las imágenes fracturadas,

fragmentadas, que podrían reforzar especularmente la fragmentación del texto (Solotorevski s/p). Debido a ello, las partes de un pasado surgen como elementos desordenados desde las páginas del texto. Este desorden es en realidad sacar elementos e ir construyendo con ellos. El pasado fue, pero aún hay que construir la memoria desde la crítica y el olvido. Este proceso relacionado a la memoria de olvidar seleccionar y significar los hechos es análogo a lo que ocurre en las obras fragmentadas, pues en sí son como el devenir de la mente.

Respecto a los escritos más periféricos, aquellos escritos abajo como un dato curioso, porque si el centro y lo que va a arriba denotan poder e importancia, lo que está al final es precisamente lo contrario, es decir, aquello anotado como de paso, como una acotación o un dato no relevante. La primera nota que pone al final es sobre los males que aquejan al poeta actual como si fuese un agregado, una nota al pie, de los consejos dados en la interpelación que hace al hablarle a un usted unos poemas atrás cuando le reclama no ser crítico, no leer, no escribir y no escuchar:

LA SICOSIS Y EL FETICHISMO REPRESENTAN

LOS DOS ABISMOS QUE ACECHAN AL SUJETO

DEL LENGUAJE POÉTICO PUESTO EN TELA

DE JUICIO: LA LITERATURA DEL SIGLO XX

LO HA DEMOSTRADO A PLENA LUZ

(P3 Arte Marcial)

Todo esto está dentro de sus propias comillas como si fuese un comentario ironizado, una burla de la causa o de la descripción de este sujeto al que hay que interpelar para arrancarlo de su enajenación y hacerlo partícipe de este arte marcial, es decir, hay que despertarlo y molestarlo para que entienda cómo funciona la guerra que está ocurriendo en Chile, porque no deja de ocurrir luego de 1990, sino que sigue presente como un hecho con el que no cabría bien obsesionarse, pero del que sí es necesario ser consciente por ser un elemento que ha cambiado, interrogado y desafiado a la sociedad chilena en el Siglo XX y

que aún causa debate y controversia, pese a que han pasado más de veinticinco años de la vuelta a la democracia.

Luego de la descripción del hallazgo de Marta Ugarte, aparece en la misma página, entre guiones, como una acotación propia de una narración, la información: “-pura objetividad del arte no comprometido-“, es decir, se menciona el opuesto, el arte que no critica, aquel ciego y sordo al que se ha estado reclamando. El objetivo es disfrazar el simbolismo de la narración anterior como un simple texto informativo, aunque ese afán de utilizar una objetividad aparente sea parte del juego que hace el poeta para decir mucho a través de lo concreto y no de lo exageradamente sentimental que representaba la poesía anterior respecto de la que siempre invita a rehuir por no ser capaz de mostrar lo ocurrido, por no tener las herramientas de mostrar el mundo actual, acorde a lo planteado por Adorno. Se trata de una acotación que apoya tanto lo superfluo del texto como lo simbólico de este. De esta forma, da la impresión de ser dicha con miedo (por las minúsculas) como temiendo una represalia, aunque se sea consciente de lo que realmente encierran las palabras como ya ha sido declarado anteriormente en el poemario.

Una página en blanco contiene la dirección del Instituto Médico Legal, dando la impresión de que ha sido arrancada de un taco de aquel lugar:

INSTITUTO MÉDICO LEGAL

AV. LA PAZ 1012 – TELÉFONO 370389

SANTIAGO – CHILE

(P7 Arte Marcial)

La dirección es la auténtica, aunque resulta curioso que el nombre de la avenida sea La Paz, lo que hace nuevamente una antítesis entre la paz de los muertos como tópico y casi estereotipo versus la zona de caos que era en la dictadura, pues los cuerpos se amontonaban y no se daba abasto para realizar tantas identificaciones. El número 10-12, que hay que recalcar que es el correcto, también irónicamente corresponde a la clave radial para llamar a apoyar a otros cuerpos. Es menester entender que este caso, los escritos periféricos y acotacionales representan más que simples extras sino que guardan significado importante

admita su suciedad, que pida piedad, por algo que nadie sabe si ha hecho. Se trata de un momento de humillación, en que la firma burlesca del W.C. puede también ser una mofa al victimario que trata de sucio al torturado y es incapaz de verse a sí mismo. La otra forma de firmar y que de hecho aparece tanto en *Arte Marcial* (1991) como en *Libro de Guardia* (2004) es JCS, que son las iniciales de un desconocido, de un apersona cuyo nombre se desconoce, pero se asume que da testimonio fiel de algún hecho, como en los documentales y las entrevistas de guerra donde es peligroso dar el nombre.

Por último, está la forma de enumerar que va formando escenas, donde cada elemento mencionado guarda un simbolismo que carga el poema de un significado más cruel que el original:

Aquí el hueso nasal hecho trizas

Aquí la quemadura en primer grado.

Aquí la frente profundamente abierta

Aquí el descuartizamiento del brazo izquierdo

Aquí la amputación de los miembros inferiores

Aquí la calcinación horrenda de la pelvis femenina

Aquí el corte profundo en el bajo vientre

Aquí Toda la Tremenda responsabilidad de mi rigor immaculado

AQUÍ TODO ES LO CONTRARIO A LA ACCIÓN

(P8 Libro de Guardia)

La anáfora producida por la repetición del vocablo “aquí” en este poema en particular conlleva dos lecturas: la primera es la idea de ir poniendo cosas, como cuando se designa la ubicación de algo, es decir, designar u ordenar; la segunda es la idea de describir algo que ya ha sido hecho como en una autopsia, es decir, ser quien contempla, quien toma

nota y viene a encontrarse con todo hecho. El último verso “Aquí Toda la Tremenda responsabilidad de mi rigor immaculado” hace referencia a la autoría tanto de lo que se hizo como de lo que debe decirse qué ocurrió, sea por el torturador o el médico, pero también es una referencia a la conocida frase de Augusto Pinochet que declara saber todo lo que ocurrió en su mandato y que queda contradecida con “AQUÍ TODO ES LO CONTRARIO A LA ACCIÓN”, pues se trata de una autoría que no pasa por las acciones, sino por el poder del que se invistieron los victimarios. La idea de immaculación viene de la impunidad y legitimidad que otorgaba a sus actos el poder de la dictadura.

La enumeración de las torturas basta para explicar la atrocidad de los hechos y ligarlas a una responsabilidad de acción y de pensamiento. Nuevamente los calificativos como “horrible”, “terrible” o “desagradable” no son necesarios y el poeta los omite sin problemas creando una imagen de claridad de los hechos que permite seguir el hilo conductor de las escenas sin problemas. De esta forma, no se le impone al lector una visión sino que se le presenta un hecho y se espera que naturalmente y desde su propia voluntad asuma él como interpretar lo que le ha mostrado.

Esta omisión, es la segunda elipsis más significativa de la obra de Bruno Vidal, junto a la página en blanco. La primera representa la omisión necesaria para la memoria representada por el olvido, y la segunda es la omisión de los calificativos para no entregar una visión mediatizada por el poeta sino una entrega inmediata de hechos a calificar por el interpelado que desde su posición se espera lea los hechos con la crudeza de su presentación y pueda interpretarlos. La elipsis está muy relacionada con el concepto de silencio, en cuanto remiten a la importancia de lo que no se dice. Es decir al valor de lo que se debe completar, porque no está entregado o porque su significación es precisamente ese espacio vacío. Los poemas a modo de enumeración, aviso o acotación son espacios parcelados no sólo de la memoria sino dentro de la propia poesía de la que quieren tomar un espacio y decir cosas de manera diferente y nunca única o total como clarividamente (el mismo Vidal usa este calificativo en una entrevista) hace Pinochet al declarar su responsabilidad en hechos que no escapan a la legitimidad que entrega su poder, pero sí a la acción inmediata por su parte.

Dentro de estas enumeraciones que conforman poemas, está la descripción del *gurka*, que se refiere literalmente al ejército mercenario indio que luchó en filas extranjeras. Se trata, en este caso, de la figura del torturador que encierra lo típico del chileno (sin hablar de una identidad, sino más bien de una generalización), más la particularidad que encierra la brutalidad del semblante y las características psicológicas de un ser inhumano. Esta es la escena que viene a ser ilustrativa de las otras, pues como una imagen da rostro al torturador del que se ha hablado tanto en *Arte Marcial* (1991) como en *Libro de Guardia* (2004). Se trata de una descripción concordante con el concepto de banalidad del mal de Hannah Arendt:

Descripción física del gurka a quien hago héroe

de mis relatos líricos.

- I
- a) Hombre de aproximadamente 40 años
 - b) Alto (1.90 m)
 - c) Corpulento
 - d) Atlético
 - e) Pelo negro
 - f) Frente amplia
 - g) Nariz grande
 - h) Boca regular
- II
- a) Hombre de aproximadamente 40 años
 - b) Alto (1.75)
 - c) Macizo
 - d) Ojos claros
 - e) Anchas espaldas
 - f) Pelo castaño
 - g) Musculatura desarrollada
 - h) Rudo en el accionar físico

¿Le parece atractivo mi personaje?

Agregue Ud. estos caracteres:

-desalmado, agresivo, despectivo, sarcástico,
cruel

inexorable, culto a más no poder-

Para la veneración hágase Ud. la idea firme:

A todas luces representa (I ó II) a

N.S.J.

(P3 Libro de Guardia)

Las referencias al pelo negro, la frente amplia o la nariz ancha no escapan a la caracterización común de un chileno cualquiera, pero están entremezcladas con elementos propios de otras razas como los ojos claros o el metro noventa de altura, que de ninguna forma, es imposible que existan en esta sociedad, pero resultan cuanto menos extrañas en la caracterización de un ser que debiese ser la representación del chileno torturador. Sin embargo, es menester recordar, que el *gurka* no es una figura chilena por definición, y que su figura ha aparecido una y otra vez en la historia si se simplifica en la del traidor de la nación que lucha por el enemigo, es decir, por aquel que busca su propia aniquilación. Por ello, la figura del *gurka* guarda dos brutalidades: la primera es la de ser el mercenario de su propia gente y la segunda es la de ser el mercenario de sí mismo. Al atacar a su pueblo y condenar a los suyos a la invasión se está condenando a sí mismo a ella, pues no ha tronzado una libertad especial ni es posible imaginarla. Al fin y al cabo, el *gurka* es otro dominado, otro esclavo. Esta figura no puede resultar extraña a un país que fue conquistado con sus propios indígenas.

La otra forma de enumerar que llama la atención es aquella que va desde la negación, el repetir de un “No” constante que desea autonegarse y negar a los demás los sucesos repetidos en las torturas, en los secuestros, en los arrestos. Se trata de una negación

de una historia que no se funda en la cordura, sino más bien la misma tortura que obliga a callar, a negar con la cabeza lo que el mismo ser experimenta y ve:

No le golpearon con ramas de zarzamora los testículos

No le introdujeron la cabeza en una tina llena de aguas servidas

No le arrastraron con una sogá atada al cuello

No le encapucharon la cabeza

No le arrancaron la nariz con un arma blanca

No le metieron excrementos en la boca

No le desquiciaron la mandíbula haciendo fuerza

No le quemaron los genitales con puchos Hilton

No le quebraron las costillas con una Katana

No le torcieron las muñecas hasta sacárselas de su lugar

No le manguerearon con chorros de agua fría

(P15 Arte Marcial)

La negación de la tortura parece un mecanismo de autodefensa ante lo horrible de lo experimentado, es nuevamente aquel que desea ser sordo y ciego ante lo que le rodea, que quiere ser como los otros que no pasan por torturas, que no necesita ser humillado y quiere descansar en la indiferencia. Sin embargo, tropieza constantemente con la verdad que lamentablemente conoce y no puede dejar de lado. Por eso la negación solo viene a recalcar el hecho, a hacerlo más real, a recordarlo. Sería imposible borrar un suceso que constantemente se está esforzando por desaparecer, pues esa repetición constante es lo que le otorga perdurabilidad.

Por ello, el llamado es a recordar, siempre es a recordar: aquellas huellas, aquellos hechos que no pueden ser borrados. La negación, la descripción, la enumeración son

mecanismos para que ese conocimiento que aunque esté parcelado no deje de repetirse y reproducirse infinitamente, porque descansa en los hechos mismos y en las interpretaciones y las perspectivas de sus actores y sus espectadores. Negarse o admitirlo es primeramente hablar de ello, instituirlo como tema digno de tratar desde lo actual.

Para cerrar es necesario sintetizar lo dicho a lo largo del capítulo: Primeramente, las palabras en los poemas analizados de Vidal poseen simbolismos y no son nunca una mera repetición de conceptos sin un fin, sin una carga semántica que conlleve a una reflexión, a una expresión de la catástrofe. Hay dos elipsis importantes en la obra: la primera es la del espacio en blanco, representación de la memoria disgregada y la necesidad del olvido para recordar, la segunda es la de los calificativos y las reiteraciones injustificadas en favor de una objetividad que en sí misma es capaz de dar cuenta de los horrores de la catástrofe. Por último, la enumeración, la descripción y la negación son mecanismos de institución de un problema, que al trabajarlo logran hacerlo real y relevante.

Capítulo 2

“Multiplicidad de voces: Víctimarios y víctimas”

“UNA VEZ LLEGÓ POR EQUIVOCACIÓN
A LAS DEPENDENCIAS DEL CUARTEL BORGOÑO
UNA CARMENCITA DESCALZA
PENSAMOS QUE SU HÁBITO ERA UNA TRETA
O UN ARDID SUBVERSIVO
LE PARTIMOS EL ALMA LE QUEBRAMOS LAS MUÑECAS
LA MUTILAMOS EN EL MONTE CARMELO
LA DEJAMOS YACER EN LA FOSA COMÚN N°37”

(Libro de guardia)

Bruno Vidal resalta en su poesía la figura del victimario como voz legítima de la historia, no como un miembro positivo de la sociedad ni como un héroe de la época, sino simplemente como lo que es: El otro lado de la historia que no se quiere conocer. Luego de la dictadura, los relatos de la crudeza y las vejaciones realizadas fueron saliendo a la luz cobrando realidad en tanto eran puestas en palabras. Sin embargo, todos estos relatos apuntaban al sufrimiento de figuras que eran víctimas de unos seres desalmados que los sacaban de sus casas o los abducían en las calles para desaparecerlos en torturas y matanzas que luego eran negadas o tergiversadas.

2.1. La voz de los victimarios:

Vidal no viene a desmentir los testimonios ni a taparse los oídos a los relatos que surgieron de la época y que la poesía ha inmortalizado como una tristeza perdurable y macabra. Lo que realmente trae su poesía es una profundización de esos sujetos que

cometieron actos de violencia, pero que son humanos y pertenecen a la sociedad. Hablar desde el victimario es una forma de darle cuerpo a una entidad que se ve monstruosa y animal y plantearlo como una posibilidad humana dada por las circunstancias y por la normalización de acciones que por supervivencia y por orden de los que detentan el poder han sido institucionalizadas en la sociedad de la época:

Diga Ud. que ama a su madre

Diga Ud. que es un hijo de puta

Diga Ud. que es víctima de la situación

Diga Ud. que es un victimario de la Raza

En el instante revolucionario de la pasión

¡Bese a su prójimo en la mejilla apasionadamente!

Y pida perdón Y pida piedad

Y en la ternura de la Acción diga Ud.

Que ama el Himno Nacional de Chile

Damas y caballeros

W.C.

(P13 Arte Marcial)

El concepto de banalidad del mal de Hannah Arendt refiere precisamente a esta posibilidad dada por las circunstancias que no es justificable, pero que es real. Por eso, precisamente los poemas parecen reales, pues son relatados en voz de un hablante lírico objetivo y naturalizado con los eventos de dictadura de los que forma parte. No hay cabida

para la sorpresa en un relatar de la cotidianeidad de los hechos que envuelven las torturas y en la habituación de los torturadores con los métodos de tortura y con el sufrimiento ajeno:

Este punto, el del lugar de la voz del poeta, parece crucial para Vidal. Él, como dice Bisama, no escoge el papel de las víctimas, como gran parte de la poesía chilena testimonial de los ochenta, sino el de los victimarios. Su voz parece salida de un campo de concentración, donde el poeta tiene generalmente dos opciones: ser la voz hablada del torturador (y del asesino) o narrar con una crueldad sangrienta, e incluso con entusiasmo, la violencia militar (Urzúa s/p).

Poner sentimientos de culpa solo haría menos real la historia, pues la crudeza solo puede resultar tan real y creíble, precisamente porque sale del momento en que se perpetran los hechos y no de una reflexión posterior. El horror que causa la crueldad de las escenas mencionadas y el detalle de las torturas surge de un poema simple que no tiene grandes figuras retóricas ni numerosos adjetivos, sino que descansa en una pseudo objetividad, pues lo que los hace más crueles es precisamente la sensación de realidad que transmiten. El hablante aparenta ser un narrador de hechos y no un ente ficticio. Un claro ejemplo de ello es este poema:

Al 95 % le perdonamos la

vida

No eran tipos

intrínsecamente perversos

Por cierto tuvimos el deber

patriótico

de dejar en claro que las

cosas

habían cambiado

Y si no que lo diga el

monumento

..... al caído en
desgracia

(P15 Libro de Guardia)

Es importante considerar que, como plantea la misma Hannah Arendt en el texto *Sobre la violencia*, “la violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada” (Arendt 70). Es decir, al tener la violencia un fin distinto de sí misma no puede ser la base de nada, pues no es el objetivo instaurarla, sino que se efectúa para instaurar algo más: un ideal, una acción, una actitud. Esta violencia particularmente efectuada por los victimarios del régimen militar (tanto civiles como uniformados) se basa en la justificación de traer un cambio frente al considerado fracasado gobierno de Salvador Allende.

El fin último de esta violencia sería erradicar a toda la población disidente del régimen totalitario, es decir, a aquel que ha sido denominado como el enemigo. En otras palabras, para definirse a sí mismos como sujetos con derecho y deber de violentar es necesario partir definiendo a quien se estigmatizará como víctima, pues siempre es más fácil definirse en base a otro. Para ello los victimarios describen a sus víctimas y, a su vez, para ello el hablante enuncia la tortura, pues entender al victimario permite entender el panorama y situar al lector frente a él. Aquí existen víctimas y victimarios:

Un prisionero logra soltar

amarras

Torpe intentona de salir

jabonado en una operación

de exterminio selectivo

Los fulanos saben que les

espera lo peor

Van directo al despeñadero

Al llegar a los Campos de

Peldehue

Mi sargento Espíndola y el
Cabo Peñaloza
Ya tenían emplazada la
Punto 30
en el montículo No 7 -
cerquita del Polígono-
Mantuvieron la compostura
No pidieron clemencia
El más corajudo nos puteó
de lo lindo
Fue bueno que ninguno
muriera de susto

(P6 Libro de Guardia)

El otro debe ser el blanco de la violencia porque encierra características que lo diferencian del indio que narra y que lo hacen transgresor de la facultad especial que se cree poseer. Cabe mencionar también que lo que permite justificar la violencia es el poder, pues la violencia es instrumentalizada, pero el poder no puede serlo, porque se convierte en un fin en sí mismo. Respecto a los conceptos de “legitimidad” y “justificación”, es necesario entender que:

La legitimidad, cuando se ve desafiada, se basa en una apelación al pasado mientras que la justificación se refiere a un fin que se encuentra en tu futuro. La violencia puede ser justificable pero nunca será legítima. Su justificación pierde plausibilidad cuanto más se aleja en el futuro el fin propuesto. Nadie discute el uso de la violencia en defensa propia porque el peligro no sólo resulta claro sino que es actual y el fin que justifica los medios es inmediato (Arendt 74).

Pese a todo lo antes señalado, violencia y poder son opuestos. Donde uno se encuentre totalmente desarrollado no lo estará verdaderamente el otro, porque la violencia es usada para no perder el poder, pero realmente no es poder en sí mismo, sino la muestra del riesgo que se corre de perderlo. Tampoco habrá violencia en un lugar donde haya poder

real, es decir, para que el poder sea verdadero no requerirá del instrumento de la violencia porque en sí mismo será medio y fin. Cuando un gobierno trata de reemplazar uno por el otro, acaba por ser una carga tanto para víctimas como victimarios, pues se trata sólo de un intento de mantención de un poder que ya no puede conservarse por sí solo, por lo que se ha convertido en la señal del problema. Dicho de otra forma, el escenario de la violencia tratando de conservar el poder es la muestra de que no hay poder que conservar, pues no se domina a nadie, sino que se intimida. Además los victimarios son presos también de esta violencia que funciona en orden de otros y que los deja a sí mismos sin poder:

Reemplazar al poder por la violencia puede significar la victoria, pero el precio resulta muy elevado, porque no sólo lo pagan los vencidos; también lo pagan los vencedores en términos de su propio poder. Esto es especialmente cierto allí donde el vencedor disfruta interiormente de las bendiciones del Gobierno constitucional (Arendt 74).

Lo que ocurre es que no son quienes realmente detentan el poder del país quienes realizan las torturas y las vejaciones, quienes disparan armas o matan, sino que son los subordinados, es decir, cuando se trata de un gobierno que violenta, la violencia inmediata es causada por terceros. Hay un superior dirigiendo, pero también hay un peón obedeciendo y violentando. Lo que ocurre es que hay un desplazamiento del poder inmediato, que realmente no es poder, porque se basa en la violencia. Lo que el soldado hace es valerse del nombre del superior y justificarse en las órdenes de este para actuar como lo hace. En los poemas de Vidal los protagonistas no escapan a las órdenes y a la imagen de una superioridad de otros a quienes rinden cuentas y por cuya opinión se preocupan:

Nos permitió arreciar inhibir

Y fundamentalmente amedrentar

A vastos sectores de la población civil

Nos dio hermosos resultados en los allanamientos

Nos daba una sensación de poder indescriptible

Nos facilitó la tarea en varios enfrentamientos armados

La primera vez que me autorizaron la utilicé

Con tutti

Fue la intersección de Diagonal San Rafael

Con Avenida Zapadores

En el sector acordonado se produjo un silencio religioso.

(Libro de Guardia)

El victimario es visto aquí como un sujeto que se apropia del poder que para él representan las armas y lo usa para matar y allanar. Se trata de un victimario naturalizado con las prácticas que nos cuenta cómo puede matar y que lo ha hecho, de manera directa, coloquial y natural. La razón de que pueda no es, sin embargo, solo el arma en su mano sino también el arma intangible del apoyo que le otorga el poder del gobierno.

Ese sujeto como los otros torturadores se ve respaldado y justificado por el gobierno y actúa con un código de grupo similar al que se prueba en el experimento de la película *La Ola* (2008) de Dennis Gansel. La conciencia de grupo es vista en la repetición constante del pronombre personal de primera persona plural: Nos. Este hace que la acción no recaiga sólo en el hombre que habla sino también en los otros que están callados, pero que también son actores importantes en el juego de violencia y poder que otros están jugando.

La voz que les permite o más bien el elemento permisivo es la justificación en un futuro de la erradicación comunista del país y el uso de medios agresivos y armados para conseguirlo. El mismo golpe de estado es un acto de violencia que sirve como ejemplo e invita a replicar entre los seguidores del régimen. De esta forma, lo que se busca no tiene que ver con el pasado sino que se basa en el futuro, es decir, en una estabilidad que es incierta, pues aún no ocurre y, de hecho, no llegará ocurrir en todo el régimen militar. He aquí la muestra de la ilegitimidad de toda violencia, sea el golpe de estado o las torturas y vejaciones propiciadas por victimarios.

Otro concepto importante y aplicable a la obra de Vidal es el de bárbaro, que obviamente no pasa por la noción específica de los pueblos salvajes que habitaron Europa hace siglos, sino a la condición misma de salvajismo e inhumanismo. El bárbaro que representan estos sujetos victimarios y perpetradores de una violencia justificada por un gobierno que lucha por el pseudo poder fundado en la intimidación y la agresión, es un sujeto que ha suprimido su conciencia moral para cambiarla por los preceptos del grupo que le permiten la supervivencia y dentro del cual todos sus actos son justificables en tanto coincidan con los deseos del poder. Este barbarismo moral diferenciado del barbarismo cultural puede definirse, según Pérez (2013), como:

Si la *barbarie cultural* se refería a la *humanidad* (injustamente) devaluada del *otro*, la *barbarie moral* se refiere a la deshumanización de quien no trata al otro con el respeto que su *humanidad* exige. Precisamente al quedar del todo descalificado cualquier discurso que pretenda sostener la *barbarie cultural* de los otros, es cuando ha quedado el camino libre para hablar sin trabas de la *barbarie moral*. Hacerlo significa denunciar un comportamiento como contrario a lo que reclama la *humanidad* de todos y de cada uno, la de los demás y la propia, denuncia que se alza desde el telón de fondo de una *ética universalista* que puede erigirse en baluarte para la defensa de los derechos de todo hombre, más allá o más acá de las diferencias culturales. Hablar, pues, en este sentido de *barbarie*, supone adoptar de hecho la perspectiva de un irrenunciable *universalismo ético* (Pérez s/p).

Este universalismo ético, planteado en *Humanidad y Barbarie*: “De la ‘barbarie cultural’ a la ‘barbarie moral’”, es abandonado por los victimarios de la obra de Vidal y da paso a su barbarismo, lo que es perfectamente validado por el concepto de Arendt de “Banalidad del mal”. De esta forma, es siempre una posibilidad que determinados contextos traen y que los sujetos adoptan sin concientizarse a sí mismos de esta deshumanización (aunque el término deshumanización resulta difícil de encajar, pues al ser una posibilidad de todo ser humano no debiese caer en deshumanizarlo). Por ello, es que se relata con tanta normalidad la tortura y las vejaciones, pues para el sujeto que ha alterado su conciencia moral son, efectivamente, situaciones normales y aceptadas por sí mismo y por sus iguales dentro del esquema social en que se mueve y la influencia del poder y del grupo que le

mueven. Esta no es una dominación en que se le resta culpa a los criminales, como se malinterpretó primeramente a Arendt y como se podría considerar a Vidal efectivamente un poeta defensor de los torturadores, sino más bien una visión cruda de la perspectiva total de los que respondieron a la época y sobrevivieron desde la violencia que potencialmente poseen todos:

No se salvó la cabeza el tronco ni las extremidades

Me sorprendió que no gritara el dolor

Al hacerle tira el ano con una botella de pisco

Estaba sumamente desaseado por la involuntariedad de los esfínteres

(P2 Libro de Guardia)

Horrorizarse frente a la narración cruda y en apariencia objetiva de actos que no parecen ni humanos ni morales es una reacción natural de los seres que efectivamente no han sufrido la alteración de su conciencia moral. Estos creen en los principios morales universales que debiese tener toda persona y que popularmente se consideran como signos de humanidad. Después de la Segunda Guerra Mundial, se han creado instancias que promueven esta idea para evitar crímenes y situaciones tan bárbaras, por ello estas instancias como “La declaración universal de Derechos Humanos” han hecho pensar que son verdaderamente intransables y llaman a castigar su trasgresión:

Así, pues, el reconocimiento de los *derechos humanos* es el mejor fruto «anti-bárbaro» de la trayectoria civilizatoria de la humanidad, convergente desde las diversas historias en una civilización planetaria, la cual, aun con todas sus sombras, que son muchas, muestra en ello la dirección por donde transcurrir un universalismo no impositivo, sino el *universalismo ético* que demanda tanto la condición humana común, como la común situación en la que todos nos encontramos, con enormes riesgos para una supervivencia que hay que garantizar como condición mínima para que todos puedan acceder a una vida en condiciones de dignidad, base para el *sentido del humano* sobrevivir . (cf. Apel 1985: 341 ss y 1986: 105 ss en Pérez).

La verdad es que estos derechos deben ser intranzables para vivir en comunidad, pero no por ello lo son en realidad. La criminalidad está presente en cualquier contexto, aunque de alguna forma explote en situaciones violentas y extremas como la guerra y los estados de excepción. Aceptar que el ser humano es potencialmente violento es la razón para que exista tal declaración y para que se trate de oponer lo humano y lo moral. De esta forma, el concepto de humanidad pasa a ser un sinónimo de realización moral perfecta y no la concepción de ser imperfecto que se maneja coloquialmente. Así la humanidad es algo que, desde el punto de vista filosófico que explica Pérez, se puede perder.

En Vidal, particularmente, la conciencia del victimario pasa por un reconocimiento de los hechos y del desprecio que sentía por aquellos a quienes victimizó. Se trata de la escenificación de momentos, de la narración de ciertos hechos y de explicaciones del sentir normalizado de los victimarios. No hay culpa en la obra de Vidal, sino más bien una declaración:

Te hago sentir el peso

de mi arrogancia

de mi soberbia

de mi petulancia

Definitivamente perteneces a la chusma

vapuleada

Te tendré que enseñar

con paciencia de sicopedagogo:

Tanta sangre

Tanto sudor y Tanta lágrima

(P17 Libro de Guardia)

El llamar al otro “chusma vapuleada” es una forma de hacer bajar de categoría a la víctima y de verlo de manera no humana, de convencerse de la inferioridad que la otredad posee frente al poder que cree tener el victimario. Sin embargo, este es consciente de sus defectos, pues parte mencionándolos y declarando víctima al otro de ellos, aunque no muestra culpa por ellos, sino más bien declara un estado que no es bueno ni malo, pero con el que no debe cargar por sí mismo, pues hay otros que pueden hacerlo por él. Se trata de un reconocimiento de la propia humanidad que conlleva esta imperfección .

2.2. Víctimas:

Respecto a la figura de la víctima, pese a estar usando este término en lo que precede del capítulo, conlleva la carga de significar una persona que padece y que sin hacer nada continúa padeciendo. Aunque, las víctimas de la obra sufren, no se detiene el hablante a precisar sus emociones, lo que por elipsis deja la acción de la víctima como una posibilidad. Por ello, si se usa el término víctima, es necesario primeramente asumir la posibilidad de la acción del otro frente la tortura que no necesariamente debe ser violenta físicamente hablando.

Los personajes de la obra de Vidal, son seres que viven la dictadura y que hablan y reflexionan todos a la vez. *Arte Marcial* (1991) y *Libro de Guardia* (2004) son, de una forma u otra, puntos de convergencia donde se entremezclan los relatos y todos los actores hablan desde su rol social. Si bien, el victimario es el protagonista que nos presenta víctimas y pensamientos, no deja de estar presente esta otra, aunque sea desde la inacción, pues esto solo se presenta como fragmentos y no como una totalidad. También es rescatable la figura de la mujer dueña de casa que sufre las torturas de su marido en su hogar, pero que se deja y que cree entender a su marido:

Tengo que plancharle el uniforme
Sus superiores no admiten arrugas en el pantalón
No puede perder la pega ese sueldo es sagrado
Vamos a ir de compra a la calle Puente
Me convida a comer completos en La Selecta
Yo lo invito a subir al San Cristóbal

Trato de hacerlo feliz de darle en el gusto
Me da una zurra una vez a la semana
Le arreglo la corbata le sirvo el desayuno
A veces anda con trago me da rabia
¿Me dejará preñada en las vísperas de María?
Para verme bonita a veces me hago la permanente
El peluquero Luis Hernán es mi comadre
Y a él le encanta oír música mexicana de todos los
tiempos
Es supersensible me embroma lloremos juntas

(P11 Libro de Guardia)

La figura de esta mujer pasa por ser un retrato de todas las personas que no hacen nada ante los crímenes cometidos en dictadura. Es la imagen de los sujetos que sufren en silencio, pese a que son violentados en su diario vivir y que buscan engañarse con las promesas y las pocas alegrías que el otro les da. Esta mujer, que parece una voz casi ajena a las otras, es en realidad la tercera posición que se puede tomar ante la dictadura que es la de la víctima que no se reconoce como tal y que sufre sin entender por qué, a la vez que sólo se indigna en pocos momentos que ella considera peores.

Las víctimas aquí tienen nombre, existen como sujetos aunque sean retratados desde los victimarios. En *Arte Marcial* (1991), hay poemas donde se parte escenificando la tortura a la que es sometida una víctima y se acaba por el nombre. Predominan las mujeres víctimas y la figura de la mutilación de los miembros como símbolo de la irrupción en la intimidad y el desgarramiento de lo más personal y vulnerable de los seres humanos torturados.

No se trata de aumentar el morbo, sino de partir por lo significativo, por el desgarramiento de lo propio, por el arrebatamiento de lo irrefragable. Esta figura es la representación de la paradoja que resulta del hecho de que buscando deshumanizar al otro se acaba deshumanizando al perpetrador. La vejación se acaba volviendo en contra y el victimario acaba víctima aunque no haya sido otro el que atenta contra él, sino él mismo.

Otro punto que llama la atención es la falta de descripción de las reacciones de las víctimas como si el único que estuviese haciendo algo realmente fuese el victimario, mientras que la víctima no representase más que un padecido. Si bien es cierto que la víctima es padecedora de la tortura, no necesariamente es una figura derrotada e inútil, sino como se lee en numerosos testimonios, como el de Nieves Ayres³, hubo cierta victoria por parte de los sobrevivientes y de los que en general no se rindieron. La víctima es el objeto paciente y el victimario es el sujeto activo, pues posee el poder y es dueño de la acción.

Es el torturador quien decide qué hacer y cuando, aunque esta decisión posee una sola limitación que es la de los poderes que pueden dominarlo. Estos poderes son sus supervisores y el régimen mismo con sus decretos y sus necesidades. Lo curioso de algunos de los poemas, es que por estar situados solo en un momento, pues son como escenas, se ve al torturador con el poder inmediato, como dueño y señor de su accionar:

EL CRANEO, LA BOCA, LA ESTRIA, LA ENAGUA, EL OMBLIGO,
LA VAGINA DESTROZADA, EL ALAMBRE DE PUA ENQUISTADO,
EN EL CUELLO, LA MUERTE DE LA MILITANTE COMUNISTA
MARTA UGARTE

(P 4 Arte Marcial)

La descripción de las torturas cabe sin problemas en el imaginario del hablante-torturador que declara incluso el nombre de la víctima y que no teme evocar lo desagradable, como es este caso reseñado en el capítulo anterior. Por ello, la naturalidad de los hechos desagradables no resulta extraña, sino es más bien una consecuencia clara de la elección de la voz tomada. No es que Bruno Vidal sea el poeta que viene a defender al victimario, sino que es él que viene a hablar desde la posición que este tiene en la escena para molestar, para a través de la ironía y de la naturalización de acciones difíciles de comprender para el común de la gente cobren sentido y se problematicen. Alcanzar un punto de horror tal en un poema que cueste leerlo y que parezca digno del pinochetista y el torturador que su personaje-poeta y su hablante lírico respectivamente proclaman ser es una

³ Su crudo testimonio remeció los medios durante el gobierno de Ricardo Lagos. Para leerlo, se puede visitar el siguiente link:
http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/testimo/hhddtestimo0006.pdf

puesta en escena con el objetivo claro de traer a la palestra otra visión y desacomodar al lector con ella, gesto vanguardista y claro en toda su obra:

Me importa la obra profunda de la dictadura. Mi poesía simpatiza con las voces de mando y las jinetas. Se imponía la gratitud a los culatazos dados con rigurosa impiedad. Las víctimas no estaban en condiciones anímicas de narrarnos lo realmente acaecido en los flagelos de las sesiones de tortura. A mí me concernía la sevicia atroz en la piel de los perseguidores. Mi poesía se propone la misión cumplida [...] Hay un cierto sentido de verdad en eso. Yo exalto la tortura, pero no porque quiera torturar, sino para dejar en claro lo que significa. Voy directo a la crudeza: esto ocurrió; así es una sesión de tortura, pero al mismo tiempo busco el sentido litúrgico, ideológico y emotivo que hay detrás. No es un tema que podamos soslayar los que hemos estado cercanos a él. Yo tenía 16 años el 73, cuando muchos creíamos que era posible luchar por ideales revolucionarios que más tarde serían totalmente destruidos. Lo más decente que uno podía hacer como sobreviviente era buscarles sentido a esos acontecimientos de costo social impresionante. (Bruno Vidal: "Quiero ser el poeta de los victimarios" Por Pedro Pablo Guerrero).

De esta forma, el mismo Vidal reconoce la crudeza de su poesía y el hecho de que no busca ni defiende la tortura. La primera parte es una ironía respecto a su gusto por el lado del torturador, pero luego explica claramente que hay un motivo para ello, que se busca una emoción que sin duda logra transmitir sin sobreabular de la retórica. El poeta de los victimarios busca hablar desde ellos, no convertirse en uno.

Para sintetizar lo visto en el capítulo, es necesario recalcar que la violencia no es nunca un hecho legítimo cuando se funda en un futuro que por definición es incierto y que sólo es justificable para los victimarios en cuanto se consideran parte de un plan que realmente nunca funcionó. El poder que requiere de la violencia para mantenerse no es verdadero, pues no gobierna, sino que intimida y, por lo tanto, realmente no es válido. Esta violencia mostrada en la obra de Bruno Vidal demuestra precisamente aquello, a la vez que nos recalca otra figura, la del bárbaro. En este caso es un bárbaro moral que buscando deshumanizar al otro acaba deshumanizándose él mismo. La violencia es, en sí, un potencial que poseen todos y al que algunos responden en determinadas circunstancias.

Los victimarios ejercen violencia sobre las víctimas de los poemas y al hacerlo deslegitiman al poder que ni siquiera actúa con sus propias manos, sino que delega en sujetos subordinados a su falso poder que no son más libres que las víctimas, pues su poder está ligado a la obediencia. Las víctimas están ligadas al padecimiento y a la inacción. En estos poemas no hay víctimas que ganen o que escapen sino sujetos ligados a la fatalidad de la que no pueden escapar.

Capítulo 3:

Pesimismo, Shock e Ironía

En la obra de Bruno Vidal hay tres elementos que destacan y se relacionan fuertemente. Estos son el pesimismo, el shock y la ironía. El primero tiene que ver con una visión de mundo resignada y cruda donde siempre están ocurriendo actos de violencia y vejaciones con torturadores de carne y hueso que admiten crímenes e ideales y víctimas ligadas a una fatalidad ineludible. El segundo se refiere a la búsqueda de una crueldad que molesta a quien lee o escucha y que producto de las descripciones y de las posturas tomadas logra significar la catástrofe y torna aquella vivencia así como la lectura misma de los poemas en un evento traumático que, por lo mismo, es capaz de instaurar una visión nueva y más cruda de las cosas. El tercero, en tanto, habla del recurso de decir una cosa para hablar de otra, lo cual se ve en la misma figura de Vidal como alter ego de Díaz, que habla del victimario, de las vejaciones y defiende a la derecha con un ahínco fácilmente reconocible como ridículo y con tono de mofa.

3.1 Pesimismo:

La obra de Bruno Vidal presenta una visión fácilmente identificable como pesimista, de imágenes desagradables e incomodantes para quien las lee. Los personajes de su obra, es decir, los actores en las torturas parecen actuar en una normalidad absoluta, sin arrepentimientos, sin culpa. Todo ocurre macabra y objetivamente con una crudeza que sorprende y hace reflexionar a quien la oye o lee, pues es natural, cotidiana y totalmente realizable en el contexto en que se sitúa. No son hechos idealizables ni sobrenaturales, sino la cotidianidad en una circunstancia que por mucho tiempo fue el día a día de muchos.

No hay demasiados recursos fónicos, pues todo está dispuesto como en un informe o un interrogatorio, donde importa lo que pasó más que lo que se sintió o lo que se pensó en aquel momento. Al leer se percibe un mundo que es de una forma y no hay ni intención ni esperanza de cambiarlo, porque aunque incomode al lector, los actores dentro de la obra no parecen inmutarse, es decir, lo desagradable, lo feo, lo terrible es sufrido por quien percibe

y no por quien padece, porque no hay una explicación ni una consecuencia sentimental de el dolor:

MATARON A UN OBRERO TEXTIL

JODIERON A UN CABO IDEALISTA

FONDEARON A UN MARICÓN INOFENSIVO

PERO NO MATARON NI JODIERON NI FONDEARON

A CARLOS ALTAMIRANO ORREGO⁴

(P14 Libro de Guardia)

Lo que se cuenta en este poema son los hechos y no los pareceres como si estuviesen ocurriendo en aquel mismo momento, es decir, como si transcurriesen en el tiempo en que suceden las cosas y no en la lentitud de las reflexiones y los devaneos. Se entiende que estos hechos no ocurrieron necesariamente tal cómo él los cuenta, pues todo texto literario es, de una forma u otra, una ficción, indiferente de que esté basado o contextualizado en un hecho o una época real. En este caso, el mismo Vidal es una ficción de José Maximiliano Díaz, una creación que encarna la figura del poeta facho, que se llama Pinochetista y que viene a hablar desde los victimarios para exaltar la violencia de los hechos.

[...] El académico Federico Shopf advierte que *Arte marcial* es un libro inasimilable por la cultura oficial y que, aún cuando hubiese tenido una recepción mayor, no necesariamente tendría reconocimiento oficial, porque lo que él poetiza es lo que los regímenes dictatoriales ocultan. "No va a llegar a alcanzar el canon de los poetas chilenos, porque es un libro incómodo en cualquier lugar que se lo sitúe, porque exalta la tortura y la

⁴ Se refiere a un ministro de Allende que logro huir de Chile y se mantuvo en el exilio hasta acabado el régimen militar, aunque por unos años continuó liderando el partido socialista desde el extranjero. Fue uno de los que promovió que el partido socialista pasase al socildemocratismo, en cuanto a economía. Para él era necesario un cambio profundo en el partido para ser considerados como una real alternativa de transformación para el país.

violencia. Entonces digamos que es un libro situado en lo inaceptable. Pero ese es parte de su valor" (Arrese s/p).

Muchos poetas cayeron luego de la dictadura en hablar de los sufrimientos de su interioridad, de cómo ese tiempo de dictadura sigue perpetuándose en sus vidas, del hecho de que no se ha dejado de sufrir y que nada parece llegar nunca a un buen futuro. Vidal no escapa del todo a este grupo, pero no viene a presentar llantos ni reflexiones sobre-elaboradas de cómo el dolor no tiene fin, ni de cómo el mundo parece siempre seguir igual. Lo que él hace es mostrar lo malo, lo horrible del mundo de una manera directa y casi informativa a un público que debe percibir y juzgar por sí mismo algo que es de una forma y que no se hace desde la subjetividad de la víctima, sino de la objetividad de un informe o desde la voz del victimario que está maltratando, matando o violando:

Los que van amarrados de pies y manos
empiezan a intuir su mala suerte definitiva
Sueltan lágrimas No sollozan En cierto sentido
mantienen en alto la moral
Van sumamente incómodos los amontonaron
un cuerpo encima de otro
Tratan de acomodarse se dan ánimo
Los jode la incertidumbre Es una adversidad indescriptible
Cada cierto rato reciben una tanda de golpes por donde venga
[...] Un prisionero logra soltar amarras
Torpe intentona de salir jabonado en una operación
de exterminio selectivo
Los fulanos saben que les espera lo peor
Van directo al despeñadero
[...]Ya tenían emplazada la Punto 30
en el montículo No 7 -cerquita del Polígono-
Mantuvieron la compostura No pidieron clemencia
El más corajudo nos puteó

de lo lindo

Fue bueno que ninguno muriera de susto

(P6, Libro de Guardia)

Aquí nos cuenta cómo los prisioneros son transportados como bultos y la inutilidad del que intenta escapar, a través de la descripción de sus actos. Cuando en un poema de *Libro de Guardia*, habla un personaje de cómo él (dentro de un grupo, pues habla de “nos”) mutiló, mató y privó de identidad a una monja, curiosamente una carmelita descalza insigne por su voto de pobreza, debido a que desconfió de su forma de ser y de su condición, nos está mostrando a los sujetos que no se puede confiar en la inocencia y que, de hecho, todo acto o enunciación de bondad está condenado al martirio en el sistema en que se desarrolla la obra. La imagen de la monja en la fosa común n°37 remite a tres cosas muy claras: la primera es el fin macabro de quien osa llamarse bueno y pertenece a una organización diferente (después de todo, eso es la Iglesia), la segunda remite a la puntualización de un hecho entre tantos, pues en una fosa común descansan muchos cuerpos presas de un destino común; y la tercera es la perversión de un último acto de vejación ante la imagen de la monja enterrada entre tanto otro cuerpo.

3.2 Shock:

Otro punto importante es el shock producido por la forma cruenta y directa de decir las cosas a través de los poemas, donde incluso en la lectura superflua emergen discursos fuertes no sólo ideológicamente hablando, sino también de forma humana. El mismo poema recién citado concentra el relato de un traslado de prisioneros para su ejecución, amarrados y entrados a un destino fatal, frente al cual sólo pueden reclamar o gritar, pero no huir. Pero es necesario antes de ahondar en el tema, detenerse a definir la palabra “shock” que, de hecho, no pertenece al español y que la RAE homologa a “choque”. Esta tiene dos acepciones: “1. Estado de profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de la conciencia, que se produce después de intensas conmociones, principalmente traumatismos graves y operaciones quirúrgicas. 2. Emoción o impresión fuertes”.

En términos generales, el shock es el estado de conmoción que permanece en el individuo luego de un momento de intensas emociones y que no le permite reaccionar frente a lo que está pasando. Una manera simple de entenderlo es pensar en un individuo que ante el ataque de un ladrón queda paralizado y no sabe qué hacer, por lo que no es capaz ni de cooperar ni de luchar contra él y que luego probablemente tarde en ser capaz de contárselo a alguien y de recuperar el aliento y la conciencia de sus actos. Particularmente, cuando ocurre una catástrofe a nivel social, ocurre que las instituciones y los modos de organización quedan vulnerados y no sólo el shock, sino también el caos inundan los lugares.

Klein tiene un término especial para el proceso de utilización de la catástrofe que permite al poder tomar decisiones elevadas y parciales cuando el pueblo se encuentra en un estado de conmoción. Este concepto es denominado: doctrina de shock, pues lo que hace es desorganizar y privar momentáneamente de su juicio y de su poder político al pueblo, mediante una catástrofe que puede ser natural o política y dejarlo a merced de lo que el poder desee hacer con él.

[Friedman] Observó que “sólo una crisis –real o percibida– da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis tiene lugar, las acciones que se llevan a cabo dependen de las ideas que flotan en el ambiente. Creo que ésa ha de ser nuestra función básica: desarrollar alternativas a las políticas existentes, para mantenerlas vivas y activas hasta que lo políticamente imposible se vuelve políticamente inevitable” [...] Es una variación del consejo de Maquiavelo según el cual vale más comunicar de una sola vez “las malas noticias”, y supuso uno de los legados estratégicos más duraderos de Friedman (Klein 6).

Este evento ocurrió también en Chile en el régimen militar, ya que el golpe de estado primeramente, y luego las constantes violaciones a los derechos humanos, así como la privación de las libertades individuales guiaron a un permanente estado de catástrofe donde la gente no sabía cómo actuar ni reclamar:

Pinochet también facilitó el proceso de ajuste con sus propios tratamientos de choque, llevados a cabo por las múltiples unidades de tortura del régimen, y demás

técnicas de control infligidas en los cuerpos estremecidos de los que se creía iban a obstaculizar el camino de la transformación capitalista. Muchos observadores en Latinoamérica se dieron cuenta de que existía una conexión directa entre los shocks económicos que empobrecían a millones de personas y la epidemia de torturas que castigaban a cientos de miles que creían en una sociedad distinta. Como el escritor uruguayo Eduardo Galeano se preguntaba, “¿cómo se mantiene esa desigualdad, si no es mediante descargas de shocks eléctricos?” (Klein 7).

Este shock experimentado por la sociedad chilena durante el gobierno de la Junta Militar no es diferente del que Bruno Vidal trata de mostrar en sus poemas. Como se ha dicho, la crudeza de las descripciones, las narraciones directas, tranquilas y frías de los victimarios, y las voces menores de las víctimas producen un efecto de “choque” contra la realidad del lector. Se trata, de una u otra forma de una versión micro de la doctrina de shock llevada al lector a través de narraciones ficticias que buscan bosquejar una realidad desde los antagonistas de la historia, Enterarse o recordar lo que pasó de mano del torturador y no de la víctima conduce de forma general a un rechazo contra lo que se lee, pero a su vez, a una sensación de vulnerabilidad por la realidad que acarrearán y por la identificación brutal con la posibilidad más macabra de todo ser humano: la barbarie.

En el poema cinco de Libro (P5) de Guardia, el hablante lírico declara que para conseguir su objetivo es necesario que los enemigos se vean a sí mismos destruidos, es decir, que estos se perciban como pacientes y no como agentes, que sufren y se hallan rotos por la situación. De la misma forma que un hombre que pierde la casa de toda su vida por un tsunami, un sujeto llevado al trauma de la tortura o, incluso sólo al de la privación de ciertas libertades, se verá choqueado por la dureza de los acontecimientos y se hallará dañado y débil para luchar contra las decisiones del poder:

"Estamos aquí para destruir sistemáticamente
..... las matrices de significaciones preverbales"

"Nuestros enemigos deben percibirse a sí mismos
..... como objetos totalmente destruidos"

"Entiéndase bien:

fragmentar, dividir, despedazar, borrar"

(P5 Libro de Guardia)

Aunque este llamado a fragmentar, dividir, despedazar y borrar tiene también un fin literario referente a la fragmentación presente en la literatura, como también declara en *Arte Marcial* (1991), este no deja de connotar un quehacer hacia la población, una orden de exterminio hacia la gente que no será capaz de defenderse. De esta forma, queda claro que la perspectiva presente en los poemas trabajados apunta a una perpetuación de un shock utilizado por el poder de la dictadura y que no podía quedar ausente de una poesía que gustosa e irónicamente proclama ser *facha*. Para que Bruno Vidal sea el poeta de los victimarios debe usar los métodos de estos.

De esta forma, el shock representa a la dictadura que se aprovecha del temor y del estado de conmoción del pueblo para imponerse, la fragmentación, se refiere a la poesía elíptica, episódica y periférica (en cuanto a la hoja) de Vidal, dividir tiene que ver con el acto de organización de los poemas y borrar y despedazar tienen que ver con la necesidad de olvido y con la necesaria reinterpretación de la memoria, no considerada un recuerdo estático, sino dinámico en cuanto es la base del presente. La poesía es, de esta forma, muestra de la misma violencia y del mismo sistema que la Junta Militar, porque es la poesía de Vidal, el personaje de José Maximiliano Díaz y debe responder a su parecer y sus ideales ficticios. Se trata también, de un aviso, de un enunciado que parece tener carácter de ley, porque se presenta como una orden a los oyentes.

3.3 Ironía:

Respecto al concepto de la ironía, esta se define como: "1. Burla fina y disimulada. 2. Tono burlón con que se dice. 3. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice" (RAE s/n). Es necesario considerar que, en general:

La poesía desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más

que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación (Genovese 16).

Es decir, la poesía es ironía de los discursos hegemónicos levantados frente a los hechos. Pero esto no se queda ahí, sino que es también una ironización de los tiempos, en cuanto inactuales, es decir, al poesía sucede en un tiempo indeterminado y fácilmente mezclado donde las cosas pueden suceder en todos los tiempos a la vez. Nunca es muestra de un presente cerrado y estático, sino una posibilidad y ruta que irrumpe al pasado o futuro sin problemas.

Los recursos irónicos son fácilmente reconocibles en lo que hace Díaz al hablar desde Vidal, aquel personaje antagónico y confrontacional que se declara pinochetista para mostrar precisamente lo choqueante que puede resultar oír su discurso y desde ahí producir una reacción negativa del lector. Al llamarse a sí mismo pinochetista, se está riendo de ellos, pues viene a contar lo que los partícipes de las torturas juraron no decir y lo hace con nombre y apellido de las víctimas mostrando con crueldad cómo fueron torturadas y asesinadas para conseguir lo contrario que es la reacción del público.

Es entendible fácilmente que Díaz no es para nada pinochetista y que debe resultarle gracioso jugar a ser Vidal y hablar en modo contrario, como una puesta en escena del otro lado de la historia que nadie quiere oír porque molesta, pero que es real. De alguna forma, Díaz se subsume en Vidal y le deja hablar fría y descaradamente, porque sabe que lo dicho por un hombre y un nombre tan común tiene peso de realidad y que decir algo tan sinceramente puede convencer. Pero esas alabanzas, ese personaje será siempre irónico desde su construcción y cada referencia será en realidad un afán por desvelar lo horrible, lo cruel de una época:

ÉL RESUCITARÁ DE ENTRE LOS MUERTOS
CON DOCE CORONELES DE LAS S.S. Y NOS
DIRÁ QUE ES IMPOSIBLE ENTRAR POR EL OJO DE UNA AGUJA
Y QUE ES MUY FÁCIL SACARLE LOS OJOS A UN HEBREO

(P14, Arte Marcial)

En el poema anterior, se hace un símil entre la figura de Jesús y la del general (Augusto Pinochet), a simple vista homologando a ambos, aunque con un dejo irónico que descansa en la conocida frase de “[...] Es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja que entrar un rico en el reino de Dios” (Mateo 19:24), tergiversada en una defensa de la violencia como camino fácil y legítimo a seguir. Este poema no es en realidad una defensa de esta violencia recalcada en todo el poemario, sino la constatación de la perversidad inherente que otorga el camino fácil y la visión asimilada por los torturadores de la imposibilidad del triunfo del bien. Es una crítica al uso del temor y la violencia para perpetuar el poder y a la invitación a ser torturador para sobrevivir, se trata de la amenaza implícita y explícita que estuvo presente en todos los años de dictadura que aludía a que se era victimario o se era víctima. Y, aún más claramente, la ironía está presente en un enunciado presentado como un hecho premonitorio y seguro (al igual que La Biblia), pero que al leer hace desconfiar de inmediato, pues trata de decir, que las cosas se están cambiando al gusto de un individuo y que su figura es opuesta o, por lo menos distinta, de la imagen occidental y cristiana de líder perfecto y carismático.

Otro poema, pero de *Libro de Guardia* (2004), alude irónicamente al torturador como imagen de un anfitrión que inconsciente del peso de sus actos y de lo macabro que puede resultar la mutilación y el asesinato, los exhibe en su casa. Esta imagen inmediatamente recuerda a una práctica común de los tiempos de conquista americana, pues los indígenas eran llevados y exhibidos como animales por un pueblo que se dedicaba a diezmarlos y a tratarlos como una raza inferior. Además rememora la imagen indígena de la cabeza como símbolo de poder ensartada en una lanza y mostrada para recordarse como asesinos y guerreros voraces y, desde un punto de vista actual, barbáricos:

Estas osamentas por alguna razón valedera
no las incorporaron a la contabilidad general
del cementerio católico
Me las consiguió un sepulturero
a cambio de unas monedas corrientes
Las tengo en el living room de mi penthouse
Estas visitas se escandalizan

De un momento a otro se irán indignadas
¿Cómo has podido darnos este disgusto?

Respondo

..... ¿Cuál es el problema? ¿No entienden este
alhajamiento?

Todos mis invitados se retiran en masa

Me pongo triste melancólico y un poco rabioso

..... por la mala lectura de la obra

(P7 Libro de Guardia)

El poema parte mencionando que por razones valederas esas personas no están enterradas en un cementerio y que son fáciles de conseguir, que valen poco, cuando en verdad queda demostrado por la actitud de las visitas que sí son relevantes, indiferente de las razones por las que no estén enterradas como se debe. Probablemente pertenezcan a una fosa común y hayan sido asesinadas por sus ideales y no son adornos de ninguna forma, sino muestra de la barbarie con la que actuaron uniformados y civiles durante la etapa de Dictadura que atravesó el país.

Hay dos lecturas de este poema: La primera es la de los torturadores que mataron a sangre fría usando como excusa al país y que esperan reconocimiento por hechos que no pueden considerarse legítimos, pues la violencia es legítima en este caso y cuanto mucho es justificable para ellos mismos que se autoconvencieron de que lo que hacían era necesario. La segunda se refiere al mismo poeta que de manera directa cuenta lo ocurrido en dictadura causando shock en los lectores para a través de estos hacerlos conscientes del problema. Bruno Vidal como personaje es de alguna forma este anfitrión que invita a pasar a ver las atrocidades y declarándose parte de los defensores de aquel régimen y que por ello causa antipatía y molestia.

El poema continúa con la reflexión posterior del anfitrión que no se pregunta por el desacomodo de sus visitas, sino por el desperdicio de la comida:

Me preocupo
..... ¿Tendré que botar a la basura
..... todos esos ricos canapés que me preparó
..... la intendenta?
Se me ocurre algo genial
Llamo al Hogar de Cristo
Atienden mi llamada Están de acuerdo
..... Vendrán a buscar toda esta comida deliciosa
Se la llevan Quedo pensativo
..... Llego a una conclusión inevitable
Los mendigos del Gran Santiago se deben estar dando
..... Un banquete de excelencia culinaria
Esto me pone contentísimo
..... Valía la pena indisponer
..... a todos esos pequeño-burgueses
..... Con cero sensibilidad social
A todo esto no he dicho el número de cráneos exhibidos
..... en las repisas. Doce con svástica incluida en el hueso frontal.

(P7 Libro de Guardia)

Al final se plantea como algo positivo el incidente con las cabezas y se habla de dar las sobras a los pobres, es decir, aquello que el rico no quiere para dejarlo contento. Se acusa de insensibilidad social a los que se espantan de los horrores y se enorgullece aquel que los exhibe de tenerlos. Curiosamente, hasta cierto punto hay un dejo de razón en esta irónica puesta en escena, pues horrorizarse no es suficiente, sino que es necesario denunciar, hablar, exponer los hechos para hacer algo. El sujeto que exhibe el horror es quien está trayendo el pasado al presente de la obra, quien se los entrega para que críticamente construyan algo con ello.

No habrían horrorizados si alguien no les hubiese recordado lo que pasó y que sigue estando presente como herida en el presente y seguirá afectando las expectativas futuras.

Después de todo, esas visitas comparten un contexto social con el anfitrión y llevan, por consiguiente, huellas de una misma cultura, como plantea Jelin. No solo el torturador llevará el peso de la dictadura, ni tampoco lo hará sólo el torturado, lo harán todos, pues aunque nadie les haya levantado la mano o nadie les haya instado a levantársela a nadie, siguen compartiendo el mismo espacio y el mismo tiempo que los demás y su perspectiva, incluso tal vez ingenua, siempre aportará algo a la resignificación de la memoria, donde incluso el olvido tiene lugar.

En síntesis, el pesimismo, el shock y la ironía están presentes en la obra de Bruno Vidal. El primero expresa la visión cruda y fatalista que surge de las descripciones. El segundo refiere al estado en que se encuentra la sociedad ante el golpe militar y la violencia diaria durante el régimen que no les permite actuar ante las injusticias de que son víctimas. El tercero, por último, se refiere al decir una cosa por otra, relacionada con una de las consignas de la estética de la fragmentación que tiene que ver con el juego de significantes.

Conclusión

Bruno Vidal es un poeta poco conocido producto de la poca circulación de su obra, lo que ocurre por su propia opción. Se trata de una obra compleja, pesimista e irónica que mantiene al lector en un constante shock frente a las escenas cruentas y las perspectivas poco convencionales que toma. Los poemas, como se ha dicho a lo largo de los capítulos, presentan la perspectiva de un victimario sin culpa que actúa sin pensar en las labores que el poder le permite y trata de justificarse a sí mismo en la violencia.

Para ello padece lo que la nueva jerarquía considera una amenaza y un problema dentro de su orden. Estos mismos actos de violencia desembocan en la falta del poder y los individuos actúan más por miedo y sobrevivencia que por reconocimiento del gobierno. Se trata de sujetos maleables desde la posibilidad humana hacia la crueldad y la violencia en un contexto determinado. No se trata de librar culpas, como planteaba Arendt, sino de una posibilidad real a la que algunos responden.

El espacio en blanco en la obra del poeta simboliza la elipsis y el silencio que alude a lo no dicho, es decir, a aquello que aunque omitido puede llegar a tener más relevancia que lo dicho. Por ello pasan páginas prácticamente vacías y la escritura es periférica, es decir, dentro del esquema del poder, es menor. Se trata sólo de recuerdos vagos dentro de la totalidad de la mente, que el poeta admite que no puede alcanzar. Por ello consta de una escritura fragmentaria donde conocemos sólo una pequeña porción desordenada y desconocemos todo lo demás.

El pesimismo latente en la obra presenta un mundo donde la violencia se ha hecho cotidiana y, por tanto, aceptada por la población. No se trata de una aceptación positiva sino de una resignación ante una situación permanente y dolorosa. Nadie pone en tela de juicio o sueña o teme a un fin del estado en que se encuentran, sino que solo se describe desde la naturalidad de las cosas: la vejación, el maltrato y la tortura.

Los personajes en las escenas de los poemas sufren o infringen dolor, pero no conocen ni la compasión, ni el sueño ni el cariño, sino que sólo viven en sus roles sin cuestionarlos. Esto pasa porque no reflexionan ante sus actos, ni piensan en cómo los hacen, ni tratan de

manera humana a los demás. Son sujetos deshumanizados, en tanto, tratan constantemente de deshumanizar a los demás.

Lo que causa shock en la obra de Vidal es la crudeza que proporciona la objetividad con que parecen escritos sus poemas, como si se estuviese viendo la tortura, como si fuese real. Lo descabellado de la poesía de este personaje creado por José Maximiliano Díaz es que viene a contar una verdad sin filtro y sin adornos, a tal punto, de que a simple vista no parece poesía. Esta resalta sólo al entender que no hay nada más oculto que la pluralidad de los significados, porque los sucesos y las experiencias tienen todas algo de verdad, reconocible desde el espacio cultural compartido por los sujetos (tanto el que narra como el que lee). La poesía de Vidal es dura, no trata de ablandar nada, ni de embellecer, ni de ordenar, sino que es como es, porque consta de sucesos bien definidos, ejecutados por sujetos banalmente malos y padecidas por toda la población considerada de otro color político.

Todo en la obra de Vidal esconde una búsqueda de hacer entender a los demás desde la impostura lo que realmente ocurrió en dictadura y que las memorias episódicas, fragmentadas y desordenadas son válidas dentro de esos conocimientos y experiencias compartidas por toda cultura. Tanto las experiencias individuales conforman las grupales como las grupales influyen en las individuales, pues toda memoria es válida, ya que recalca, mezcla u olvida cosas distintas, lo que genera distintas visiones de un mismo hecho, persona o incluso del mundo.

Arte Marcial (1991) y *Libro de Guardia* (2004) son obras vanguardistas que buscan el shock en el lector, donde desde el intento de mostrar objetividad se causa el impacto y el cambio. Además hay una nueva concepción de poesía, de la que se habló transversalmente en los capítulos, aunque no ocupó un espacio solo y delimitado en este trabajo, pues tanta información da para otro trabajo. Lo que sí es importante compartir es el poema con que comenzó esta revisión de la obra de Bruno Vidal:

UN POETA MALDITO
NO SE CORTA LAS VENAS

SE BAÑA CON LA SANGRE
DE LOS CAÍDOS

De esta manera, el poeta ficticio llama a no desesperarse ante la violencia y la crueldad, sino a tomarla y hacer algo con ella, a impregnarse de las problemáticas y las memorias y trabajarlas, construirlas.

Obras Citadas:

Arendt, Hannah. *Sobre la Violencia*. Madrid: Ciencia Política. Alianza Editorial, 2005.

Arrese, Paz. "BRUNO VIDAL: ¡Rompan Filas!". *Revista Grifo*. Enero 2004: s/p. Proyecto Patrimonio. 03 Diciembre 2015 <http://www.lettras.s5.com/bv210705.htm>.

Bianchi, Soledad. "Arte Marcial". *Revista Chilena de Literatura*.1996: s/p. Universidad de Chile. 15 Noviembre 2015 <http://www.lettras.s5.com/vidal1.htm>.

Careaga, Roberto. "Bruno Vidal retorna a la poesía asumiendo la ética del torturador". *El Mostrador*. 4 Agosto 2004: s/p. Proyecto Patrimonio. 13 Diciembre 2015 <http://www.lettras.s5.com/bv021004.htm>.

Carrasco, Iván. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)", *Revista Chilena de Literatura* N.33. Abril 1989.

Correa, Felipe. "Bruno Vidal, Súper Antipoeta". *Zona de Contacto de El Mercurio*.18 Mayo 2001: s/p. Proyecto Patrimonio. 30 Noviembre 2015 <http://www.lettras.s5.com/vidal050402.htm>.

Genovese, Alicia. *Leer Poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Guerrero, Pedro. "Bruno Vidal. Quiero ser el poeta de los victimarios". *El Mercurio*. 23 Julio 2004: s/p. Proyecto Patrimonio. 30 Noviembre 2015 <http://www.lettras.s5.com/bv060804.htm>.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Klein, Naomi. *La Doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Morales, Andrés. *Antología poética de la generación del ochenta*. Santiago: Mago Editores, 2010.

Pérez, José. "Humanidad y barbarie: De la 'barbarie cultural' a la 'barbarie moral'". *Gazeta de Antropología*. Diciembre 2012: s/p. Universidad de Granada. 12 Diciembre 2016
http://www.ugr.es/~pwlac/G10_04JoseAntonio_Perez_Tapias.html.

Soloterevsky, Myrna. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación" *AIH, Actas XII*. 1995: 273-280. Centro Virtual Cervantes. 14 Diciembre 2015
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf.

Urzúa, Andrés. "Carlos Wieder y Bruno Vidal: poetas chilenos malditos." *Letras5s.com*. 2013: s/p. Proyecto Patrimonio. 28 Enero 2015 <http://letras.s5.com/bvid280613.html>.

Valdivieso, Jaime. "Poesía de Ruptura." *Punto Final* Julio 1992: s/p. *www.letrass5.com*. 02 Enero 2016 <http://www.letras.s5.com/vidal140402.htm>.

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

Vidal, Bruno. *Libro de Guardia*. Chile: Alone, 2004.

S/A. "Bruno Vidal, una ordalía totalmente descompuesta." Lo 14 Diciembre 2015: s/p. Proyecto Patrimonio. 14 Diciembre 2015 <http://www.letras.s5.com/vidal040402.htm>.