

Zurita

una cartografía poética

Nicolás Gómez Rey
Rubén Gil Hernández Silva
Asunción Rangel
Coordinadores



ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

NICOLÁS GÓMEZ REY

Licenciado en Español
y Literatura por la
Universidad Industrial de
Santander, Colombia.

Maestro
en Literatura
Hispanoamericana
por la Universidad
de Guanajuato.

RUBÉN GIL

HERNÁNDEZ SILVA

Licenciado en Letras
Hispánicas por la
Universidad de Guadalajara.

Actualmente estudia la
Maestría en Literatura
Hispanoamericana
en la Universidad de
Guanajuato.

ASUNCIÓN RANGEL

Profesora del Departamento
de Letras Hispánicas de la
Universidad de Guanajuato,
donde imparte cursos de
poesía latinoamericana, teoría
poética y literatura mexicana
contemporánea.

Zurita, una cartografía poética

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS

Zurita, una cartografía poética

Nicolás Gómez Rey
Rubén Gil Hernández Silva
Asunción Rangel

COORDINADORES



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades

2018

Zurita, *una cartografía poética*

Primera edición, 2018

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: Oliver Esquivel

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

COLOFÓN S. A. DE C. V.

Franz Hals núm. 113, Alfonso XIII

C.P. 01460, Ciudad de México

Imagen de portada: Oliver Esquivel, “Las bacantes”, óleo sobre tela, 120 cm x 180 cm, 2003

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

ISBN: 978-607-441-567-4 (UG)

ISBN: 978-607-8622-19-1 (Colofón)



Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Prólogo	9
La herida como inscripción mística y poética: <i>Purgatorio y Anteparaiso</i> , de R. Zurita <i>Jacqueline Guzmán Magaña</i>	13
<i>Zurita</i> , anotaciones en torno a una poética personal desde las ruinas de la reescritura <i>Rubén Gil Hernández Silva</i>	27
Poéticas de Hiroshima en “Little boy”, de Raúl Zurita <i>Antonio Tamez</i>	43
Cuerpos rotos en el poemario <i>Zurita</i> de Raúl Zurita <i>Carlos Escobar Guzmán</i>	61
La confrontación violenta en tres momentos de <i>Zurita</i> : de la dictadura chilena a la belleza (sublimidad) de la palabra poética <i>Nicolás Gómez Rey</i>	79
Aproximación a la poética del recuerdo en <i>Zurita</i> , de Raúl Zurita <i>Asunción Rangel</i>	99
Sobre los autores	115

PRÓLOGO

La herida, la ruina, la guerra, lo roto y la violencia son algunos de los tópicos que reúnen este mapa de la poética del chileno Raúl Zurita. No en vano se trata de asuntos que convocan a la zozobra o al desasosiego. La lectura atenta y detenida de la poesía de Zurita conduce a la desazón: buena parte de la obra de este poeta versa sobre la dictadura militar chilena, los desaparecidos, el genocidio o la guerra, la persecución, la tortura que no distingue temporalidad o nacionalidad. Sin embargo, e incluso en esas condiciones adversas, el verso —la poesía— encalla en un asidero donde el envés del desasogiego asoma: la quietud, la apacibilidad que, en el caso de la escritura zuritiana, quiere decir *la presentez*¹ de la poesía.

El mapa poético que se pretende trazar aquí sobre la obra zuritiana convoca a la herida, pero también a la caricia, a la ruina, a la plenitud, a la guerra y al amor, a lo roto y lo reunido, a la violencia y a la ternura, a la memoria y a su terrible contracara, el olvido. En este tenor, consideramos que el mapa, que sólo enuncia una idea de la escritura zuritiana, no su realidad, es un atlas-lector que emprende acercamientos detenidos, *demorados*, sobre algunos momentos de la obra del chileno.

El artículo que abre el libro, titulado “La herida como inscripción mística y poética: *Purgatorio* y *Anteparaiso*, de R. Zurita”, Jacqueline Guzmán

¹ Aludimos a la “presencia”, idea derivada del pensamiento del filósofo de origen catalán Ramón Xirau. La poesía *presenta*, *desvela* o, para decirlo en otras palabras, muestra y exterioriza uno de los muchos sentidos o significados *ocultos* en el lenguaje.

Magaña, emprende una ruta de lectura de estas obras, escritas en 1979 y 1982, respectivamente, en particular desde la veta mística que atraviesa algunos momentos de esos poemarios. De esta manera, este artículo sirve de vestíbulo para las problemáticas que discutirán los siguientes autores sobre el libro *Žurita* de Raúl Zurita, publicado en Santiago de Chile en 2011.

El segundo artículo, “*Žurita*: anotaciones en torno a una poética personal desde las ruinas de la reescritura” de Rubén Gil Hernández Silva, se ocupa de la reescritura como una constante en la poética del chileno, particularmente del texto “¿Qué es el Paraíso?”, que abre el libro *Žurita*, pero que es, en opinión de Hernández Silva, una suerte de “ruina” desde la que el poeta reelabora y reescribe su obra.

La tercera entrega, “Poética de Hiroshima en ‘Little Boy’, de Raúl Zurita”, de Antonio Tamez, se dedica, detenida y fragmentariamente, a reflexionar los ocho pasajes o episodios poéticos, mediante los cuales Zurita da cuenta de los ataques nucleares de 1945 en Hiroshima, pero desde una noche invernal en Santiago de Chile.

Carlos Escobar Guzmán, autor del cuarto artículo titulado “Cuerpos rotos en el poemario *Žurita*, de Raúl Zurita”, advierte en la obra del chileno la construcción de una voz que migra a diversos personajes poemáticos: la del propio Zurita, la de una prostituta o la de los desaparecidos durante la dictadura.

El quinto artículo, “La confrontación violenta en tres momentos de *Žurita*: de la dictadura chilena a la belleza (sublimidad) de la palabra poética”, de Nicolás Gómez Rey, postula que, mediante la fórmula de “la violencia infinitamente violenta de la belleza”, Zurita se refiere a la palabra poética y, en esa línea, explora cómo la naturaleza zuritiana devora, derrumba o engulle para alcanzar un estatuto de sublimidad.

Finalmente, Asunción Rangel cierra el libro con “Aproximación a la poética del recuerdo en *Žurita*, de Raúl Zurita”, donde explora una concepción del recuerdo en la poética zuritiana que es, indica la autora, fragmentaria; es decir, le interesan los acontecimientos —en el curso de las horas, los días, los meses y los años— que se mezclan y condensan en imágenes que emergen como relámpagos y luego desaparecen.

El trazado y la proyección de este mapa sobre la poética de Raúl Zurita es el resultado de la copiosa, solidaria y aguda discusión de los estudiantes de la octava generación de la Maestría en Literatura Hispanoamericana del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Sin el tesón, la curiosidad, el entusiasmo y la quietud que supone el emprendimiento de un viaje, este atlas no hubiera sido posible. Los artículos aquí presentados fueron ideados, discutidos y problematizados durante el Seminario de Poesía Hispanoamericana, semestre enero-junio de 2017.

Se queda el lector, entonces, con la invitación a recorrer esta cartografía poética acerca de la obra de uno de los poetas chilenos de mayor presencia en las letras hispanoamericanas de finales del siglo XX y principios del XXI.

Nicolás Gómez Rey
Rubén Gil Hernández Silva
Asunción Rangel

LA HERIDA COMO INSCRIPCIÓN MÍSTICA Y POÉTICA:
PURGATORIO Y ANTEPARAISO, DE R. ZURITA

Jacqueline Guzmán Magaña

Una herida es la transgresión dolorosa de la superficie cutánea. Atraviesa la profundidad de la piel quebrando la estructura de los tejidos orgánicos, y vulnerando al cuerpo frente a su entorno. Al suspender la clausura del espacio anatómico, el cuerpo sangrante pierde sustancia y se debilita. Cuando no es mortal o definitivo el corte, se inicia un proceso de curación que culmina en la reconstrucción de los tejidos; queda entonces una cicatriz en memoria de la agresión sufrida. Espacialmente, la incisión abre un intermedio que divide el organismo. Si la herida hace vulnerable al cuerpo, la autolaceración violenta, además, el estado mental del individuo. En ese intermedio, donde aflora el dolor y el desvarío, es donde Raúl Zurita comienza su escritura. En 1975, el poeta encerrado en un baño se quemó la mejilla con un fierro ardiente, había sido detenido y humillado por una patrulla militar de la dictadura chilena. Cuatro años después publicó *Purgatorio* (1979), uno de sus primeros libros de poemas. Algo similar se repite en vísperas de la escritura de *Anteparaíso* (1982): el poeta se quemó los ojos con ácido, con intención de cegarse.

La herida del poeta no es un corte suicida, es un corte empeñado en dejar una marca tangible. El sometimiento voluntario del poeta chileno a experiencias dolorosas (en público o en privado), que posteriormente

se integran a la figuración simbólica de su poesía, hacen que estas heridas pierdan su carácter accidental y se impongan como un trazo firme sobre la carne. La poesía aparece como algo que debe experimentarse además de escribirse. Ricardo Yamal (1990) ha asociado esa escritura registrada en el cuerpo con la materialización de una filosofía del dolor; sin embargo, me parece que es posible reconocer en estos dos poemarios una veta fina pero profunda de misticismo, que permite pensar ese sometimiento al dolor, no sólo como un daño al cuerpo, sino como un proceso expiatorio¹ que fundará una dimensión sagrada de la carne y la escritura. En este gesto, pienso, es posible intuir el ejercicio poético de Zurita: el trazo de una herida que habrá de convertirse en una inscripción mística, pero también poética.

En la poesía de Zurita, la conexión entre vida y obra (experiencia y escritura) es esencial. Es recurrente la alusión a la vida personal del poeta y a su experiencia como militante del partido comunista durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Varios de sus poemarios dibujan una geografía donde las montañas, desiertos y mares reflejan el dolor de una voz (que es individuo y nación) en la intemperie, torturada o desaparecida, y cuyo canto se redime en la memoria. El movimiento contrario que inscribe la poesía en el flujo de la vida se puede identificar precisamente en los actos performáticos que el poeta ejecuta en sí mismo o en la geografía circundante. Además de los actos que inauguran sus dos primeros poemarios, Zurita escribió los versos de “La vida nueva”, en el cielo de Nueva York (1982), y el verso “Ni pena ni miedo”, en el desierto de Atacama (1993). La vitalidad poética constreñida en esa geografía (corporal y terrestre) es la pulsión que motiva el ejercicio de la palabra: la creación de un espacio poético (corporal y geográfico) y la experiencia de la escritura constituirán el borrador de la vida que se quiere escribir, la edificación del paraíso, como lo llama el poeta.

¹ Hablo de una expiación pensada únicamente desde el ámbito de lo sagrado, que en los poemarios de Zurita, como se explicará más adelante, se caracteriza por ser una sacralidad que invierte los valores morales y religiosos.

Por ello, los espacios intermedios de preparación espiritual, el purgatorio y el anteparáiso, son predilectos para el canto del chileno.

En este artículo me propongo analizar dos puntos de la constelación simbólica que extiende la herida en *Purgatorio* y *Anteparáiso*. Primeramente, cómo esta imagen poética, por medio de la corrupción de la carne, divide al sujeto y proyecta un intermedio (geográfico) espiritual del que resulta una experiencia mística. En segundo lugar, la conversión de esa herida en una inscripción que representa un ejercicio escritural, mediante el cual la vida y la poesía, a partir del dolor, buscan corregir la experiencia para la construcción del paraíso.

TRAZO DE UNA HENDIDURA

Publicado en 1979, *Purgatorio* acusa un estilo auténtico y experimental que identifica la obra del poeta chileno. El poemario está compuesto por una serie de injertos, algunos gráficos o visuales, otros textuales que rompen la linealidad y secuencia de los poemas para construir un mosaico de distintos niveles. Fórmulas matemáticas, cartas, electroencefalogramas y fotografías componen un espacio poético determinado por un quiebre subjetivo (sexual y psíquico), lógico y espiritual. La portada del poemario es una fotografía de aquella herida que el propio Zurita se haría en la mejilla con un hierro ardiente cuatro años antes. Como apunta Geneviève Fabry (2012), esta presentación ya sugiere que la obra poética no comienza en el primer verso escrito, sino en el gesto del poeta al herir su mejilla. En *La divina comedia* encontramos una imagen similar: Dante y Virgilio son marcados a la entrada del purgatorio por un ángel que hace siete incisiones en su frente, cada una con la forma de la letra “p” (*peccato*), como señal de los pecados capitales que serán expiados durante su ascenso.² De igual forma, el poeta

² “Siete P en mi frente describiera / la punta de su espada, y luego: ‘Lave / estas llagas, adentro’, me dijera” (257, IX).

chileno inicia su poemario con la herida en su mejilla que le abrirá las puertas hacia un espacio de redención.

La divina comedia de Dante Alighieri, como representación cultural del reino espiritual, y la *Biblia* judeocristiana, tomada como fondo de lo sagrado, son lecturas cardinales para comprender la cartografía poética de Zurita. En la geografía de la vida espiritual, el cristianismo al inicio reconocía sólo dos reinos opuestos espacialmente: uno de la dicha y el otro del horror. El primero estaba en el cielo y el otro bajo tierra. Después, el purgatorio apareció como una grieta entre la pureza y el pecado, aunque su territorio tardaría mucho tiempo en tomar forma, hasta que llegó a la cumbre de sus representaciones en la obra de Dante, quien lo imaginó como una montaña dividida en siete niveles (con motivo de los pecados capitales), que ascendían al cielo estrellado. Para ser concebido conceptualmente, indica Jacques Le Goff el purgatorio necesitó romper los esquemas binarios de la moral, la religión, la lógica y las matemáticas, convirtiéndose en una estructura mental que modificó la concepción del mundo: implicó la consolidación de la creencia en la inmortalidad y en la resurrección, además de la idea de que el hombre habría de pasar por dos juicios divinos, uno al morir y otro al final de los tiempos, entre los cuales el purgatorio le daría al hombre la oportunidad de enmendar sus pecados.

En *Purgatorio*, ese primer juicio que abre la posibilidad de enmendar el espíritu no se da después de la muerte, sino en la mitad de la vida. La primera sección del poemario, “En el medio del camino”, comienza con una fotografía y una carta que presentan al sujeto poético: la fotografía es de Raúl Zurita con una curación en su mejilla. La carta, en cambio, está escrita por una mujer llamada Raquel que se dedica a la prostitución: dice estar en la mitad de su vida y haber perdido el camino. Ambos elementos (la foto y la carta) están franqueados por las palabras sagradas *Ego sum qui sum* (“Yo soy el que soy”), con las que Yahvé se presentó ante Moisés en una zarza ardiente para encomendarle la liberación del pueblo de Egipto. El conjunto de los tres elementos presenta al sujeto poético llamado a recorrer ese camino o éxodo hacia la redención. El sujeto poético también deberá atravesar

por siete secciones que, en lugar de conducir a la gloria divina, ascienden hacia el desvarío, como una forma de enfrentar el sufrimiento. Los versos que abren el poemario, “mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla” (Zurita, 1979: 7), dan aviso de la inestabilidad mental del sujeto poético. A partir de entonces, en cada nivel se irá alterando gradualmente la lógica de la palabra.

Si bien, Zurita retoma algunos rasgos del purgatorio de Dante para configurar el propio, la dimensión espiritual del poemario nace de una desestabilización de lo sagrado que desacraliza lo divino para divinizar lo profano. Esta ruptura de valores y su reflejo en la identidad del “yo” poético queda anunciada desde el inicio: “Me amanezco / se ha roto una columna / soy una santa digo” (Zurita, 1979: 3). La santidad se presenta en un “yo” poético que, contrario a la virginidad y pureza esperada, rompe los límites de la sexualidad, es hermafrodita (se dirige a sí mismo en masculino y en femenino), y además tiene apetitos “impuros” o aparece como prostituta: “Yo soy el confeso mírame la inmaculada / Yo he tizado de negro / a las monjas y a los curas / pero ellos me levantan sus sotanas” (Zurita, 1979: 16).³ Significativamente, las figuras eclesíásticas (las monjas y los sacerdotes) se rinden ante el nuevo orden de la sacralidad que se impone en el poemario.

Inmaculado y manchado, santa y puta, la identidad inestable del sujeto poético desemboca en un desequilibrio psicológico. Ahí, en los lindes con la locura, se revela la palabra o la presencia divina manchada de una vulgaridad o dureza que resulta perturbadora. Dice el “Poema xxxiii”: “Les aseguro que no estoy enfermo créanme / [...] pero pasó que estaba en un baño / cuando vi algo como un ángel / ‘cómo estás, perro’ le oí decirme / [...] ahora los malditos recuerdos / no me dejan ni dormir por las noches” (Zurita, 1979: 17). Por otro lado, hay que anotar que la figura del perro que

³ Al inicio del poemario aparece de nuevo esta dualidad, en la “Devoción” a Diamela Eltit, donde se conjugan la “Santísima Trinidad y la Pornografía”. Sucede lo mismo en la nota de Raquel y en el electroencefalograma titulado “PURGATORIO”, la imagen poética de la mejilla reúne “el cielo estrellado y los lupanares de Chile”.

es evocada por el insulto del ángel en distintas tradiciones está relacionada con la muerte; el descenso al mundo de los muertos y al infierno funge también como guía de las almas.⁴

Es posible adivinar un cariz místico en las visiones divinas que tiene el sujeto poético, si se las pone en relación con el dolor al que se somete voluntariamente, y que incluso reconoce como un gesto de amor: “Destrocé mi cara tremenda / en el espejo / te amo —me dije— te amo / Te amo a más que nada en el mundo” (Zurita, 1979: 17). Respecto a la purificación mística, dice Seudo-Dionisio,⁵ es efecto de una “herida de amor” que “arrastra fuera de sí a quienes afecta” para acercarlos a la divinidad (Cilveti, 1974: 17). En efecto, el desvarío que se acrecenta conforme avanza el poemario se convertirá en el revés donde culmina la experiencia mística.

El misticismo busca la experiencia de lo divino, la unión con Dios en el alma, que se logra a través de ejercicios ascéticos que desencadenan ciertos fenómenos de iluminación o psicosomáticos. Para alcanzar la unión con Dios, el asceta debe despojarse de todo aquello que no es Dios y ser consciente de sus impurezas. Purgar los sentidos disponía al alma para la unión divina, la mortificación de la carne (materia abyecta) era un medio para extirpar el apetito de los sentidos, que desviaba las energías del alma. Los rituales de purgación adoptados por los místicos (que incluían flagelaciones y el consumo de inmundicias) se convirtieron en formas de destrucción del cuerpo que intentaban acceder a la sublimidad de lo divino. Esta percepción

⁴ Cito aquí algunos ejemplos de este simbolismo. En la cultura mexicana, los canes estaban reservados para servir de acompañantes a los muertos en su recorrido al más allá, por lo cual eran enterrados con el difunto. De la misma manera, “Xolotl, el dios perro, había acompañado al Sol en su viaje bajo la tierra” (Chevalier, 1986: 816). El dios griego de las tinieblas, Hecate, tomaba la forma de perro. Cerbero, en la mitología griega, era el guardian del reino del Hades. Una figura semejante se encuentra en el dios de la mitología egipcia, Anubis, guardián de las tumbas y de la vida después de la muerte.

⁵ Me refiero a Seudo-Dionisio Areopagita, teólogo y místico, discípulo del apóstol San Pablo y autor de *Los nombres de Dios*, *La teología mística*, entre otras obras de carácter religioso.

tan peculiar de la carne “se debe sin duda al hecho de que el cristianismo es la única religión en la que Dios se encarnó en un cuerpo humano a fin de vivir y morir como hombre y como víctima” (Roudinesco, 2009: 24), de manera que el castigo del cuerpo era una forma que tenían los místicos de identificarse con la pasión de Cristo, donde la máxima degradación desea convertirse en la máxima libertad, que es la inmortalidad. Sin embargo, esa visión luminosa de la carne también posee un revés de lo más herético: el discurso del misticismo está nutrido de perversiones y prácticas desviadas en las que se busca la esencia de lo divino. Precisamente, es posible establecer un parentesco entre el éxtasis divino y la locura debido a que la unión con Dios desborda el entendimiento y pertenece al mundo de lo inefable. La intensidad de la contemplación produce la suspensión de las facultades del sujeto y su debilitamiento (Cilveti, 1974: 21).

El paralelismo que existe entre el tránsito por el purgatorio y la vía mística se da por la expiación del alma que uno y otro persigue: el alma que se traslada al reino espiritual cobra un espesor casi carnal que debe atravesar varias pruebas expiatorias. En contraste con la mortificación del cuerpo (no del alma) que se ofrece a la mística como medio para purgar el espíritu. Hay que notar que, en el poemario de Zurita, el purgatorio es un punto intermedio entre ambas concepciones: su purgatorio forma parte de la vida terrenal, donde la expiación de la carne permitirá el acceso a una iluminación divina que, se verá adelante, permitirá la construcción de un paraíso que también habrá de edificarse en la tierra.

Otra de las conexiones importantes que establece Zurita con la mística es la asimilación que se da entre el “yo” poético y la figura de dos santas: Santa Bernadette Soubirous o “Bernardita”, como la llama el chileno, y Santa Juana de los Andes. No es de extrañar que el poeta elija figuras femeninas para representar la experiencia mística. Históricamente, las santas mártires debían tomar medidas más severas, debido a la impureza de haber nacido mujeres. Con una vida virginal, debían anular la diferencia de su sexo (tomar un cuerpo asexual) para poder convertirse en soldados de Dios. A causa de esto, los tormentos a los que se sometían las santas excedían en salvajismo y abyección

a las prácticas de los hombres, aunque también sus experiencias de lo divino eran más sublimes. En contraste con la virginidad que era cara a las religiosas, Zurita, ya decía, opta por una voz poética inmersa en una fuerte sexualización del cuerpo: la prostitución y el hermafroditismo.

Por otro lado, al centro del poemario se encuentra un diagnóstico psicológico, modificado con el título de “La gruta de Lourdes”. El nombre del paciente, Raúl Zurita, aparece tarjado; en su lugar se superponen varios nombres femeninos de personajes literarios.⁶ Arriba de estos, también tarjado, asoma el nombre de “Bernardita”. Testigo de las apariciones de la virgen en Lourdes (Francia), Bernadette Soubirous fue considerada loca antes de que sus revelaciones se aceptaran como auténticos milagros. Por indicaciones de la virgen, bebió del lodo en busca de agua de manantial y se manchó el rostro. Después de ser acusada de fraude, brotó un manantial en donde ella había escarbado.⁷ En el poemario, la composición del conjunto (la figura de la santa y el estudio clínico) permite que el diagnóstico de psicosis transmute en revelación mística. En la gruta, la virgen se muestra a Bernardita como la Inmaculada concepción; en cambio, en el diagnóstico del poemario, la locura es la revelación de la que es testigo el sujeto poético.

Posteriormente, la referencia a Bernardita se repite en uno de los tres electroencefalogramas (EEG) que integran “La vida nueva”, apartado que cierra el poemario a manera de cartografía del más allá. Dichos EEG se presentan como testimonio de la “experiencia mística” (surgida del desvarío) del sujeto poético. El purgatorio es un ascenso hacia la luz, la iluminación, que en la inversión espiritual del poemario solamente se hace accesible en la locura. La elevación y expiación de la consciencia derivan en la pérdida de la razón, que prevalece al cierre de la obra a través de los EEG que terminan

⁶ Beatriz de *La divina comedia*, Violeta de *La Traviatta* y Rosamunda de los *Cantos* de Ezra Pound. Además, se encuentra el nombre Manuela, cuyo origen no se ha podido determinar.

⁷ Para consultar más sobre “La vida de Bernadette”, visitar el sitio web del Santuario de Lourdes: <http://santuariodelourdes.com/bernadette-soubirous/la-vida-de-bernadette-soubirous/>

por anular la voz poética. Por otro lado, en los EEG se vuelven a unir escritura y experiencia: corresponden a la psicosis depresiva que sufrió el poeta después de un episodio en que estuvo preso en las bodegas del barco Maipo y fue torturado junto con otras mil doscientas personas.

El primer EEG, titulado “INFERNO”, incluye solamente un verso “Mi mejilla es el cielo estrellado” (Zurita, 1979: 63). Después, en la parte inferior derecha (similar a una firma), se lee el nombre de “Bernardita”, la mística francesa. Intuyo que en esta composición (el verso, el EEG, la figura de Soubirous) lo que se puede leer es la superposición de la experiencia divina de la mística y la experiencia de la locura del yo poético, que se consuman a través del dolor. Es en la mortificación de la carne (la mejilla lacerada) donde se puede encontrar la unión divina, el cielo estrellado.⁸

En el segundo EEG, titulado “PURGATORIO”, el verso anterior se extiende: “Mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”, debajo el nombre de “Santa Juana” cierra la composición. La firma es una mezcla del nombre religioso de Santa Teresa de los Andes y su nombre civil: Juana Fernández Solar. Reconocida por su vida de sacrificio y disposición para las tareas más desagradables, además de las revelaciones místicas con las que había sido bendecida, la joven novicia soportó con agradecimiento graves periodos de enfermedad, bajo la seguridad de que era Dios quien le “permitía sufrir”.⁹ Dentro del EEG, la mezcla de los nombres de la santa (el civil y el religioso) son otra muestra del intermedio donde se encuentra la voz poética: el purgatorio es la herida que se abre entre el cielo estrellado y las casas de prostitución de Chile, entre lo sublime y lo abyecto.

El último de los EEG, “PARADISO”, se concentra en un verso distinto de los anteriores: “del amor que mueve al sol y las otras estrellas”. En él, la es-

⁸ Recordemos que el ascenso de Dante en el purgatorio es también un ascenso hacia las estrellas.

⁹ Para consultar más sobre “Santa Teresa de los Andes”, visitar el sitio web del Santuario de La enciclopedia biográfica en línea: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/teresa_andes.htm

peranza del sujeto poético queda cifrada en la fuerza dinámica del amor que ha de concretarse en la lucha y en el dolor. En la parte inferior se lee: “yo y mis amigos / mi lucha”, ya no como una firma, sino como el reconocimiento o la promesa del paraíso. Después de esto, la identidad del sujeto poético se abandona hasta volverse una con Dios. La última hoja del poemario es un EEG donde no queda más que la infabilidad del desvarío.

EL CIELO ENCARNADO

En el segundo poemario, *Anteparaíso* (1982), el cariz místico es más tenue. El sujeto poético se presenta como un visionario que de nuevo tiende una conexión entre vida y obra. El poema inicial de “Las Utopías” se sitúa en una antesala donde el sujeto poético, en medio del sufrimiento, tiene una revelación divina. Bajo el título “Zurita”, este poema presenta al sujeto poético desvalido, que en “lo más profundo de la noche” (Zurita, 1982: 23) descubre una estrella: “me pareció que la luz nuevamente / iluminaba mis apagados ojos / eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.” (Zurita, 1982: 23). Los dos puntos con los que cierra el poema, en ese estado de “sopor”, dan paso al resto del poemario como una visión de lo que habrá de padecerse para alcanzar la redención. La figura del visionario con la que coinciden el poeta y el sujeto poético abre de nuevo esa frontera donde vida y escritura se mezclan: el paraíso para el que nos prepara esta antesala es aquel que se traza o construye con la vida. Por otro lado, es al visionario a quien se le revelará o anunciará la vida nueva.

Hay que recordar que este poemario también está fundado en un acto expiatorio; el poeta se quemó los ojos con ácido en un intento por cegarse dos años antes de publicar la obra. El acto fue una manifestación ante el daño causado por la dictadura militar. Al final del poemario, la experiencia queda inserta como parte de la escritura en un testimonio de Diamela Eltit: “El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos para cegarse arrojándose amoníaco puro sobre ellos” (Zurita, 1982: 160). Tras esta lesión, el poeta resultaría con quemaduras en los párpados y

el rostro, además de daños en las córneas. El acto fallido habría de concluir en un intento por concretar el paraíso: “nada más me dijo entonces, llorando, que el paraíso ya no iría. Yo también lloré junto a él” (Zurita, 1982: 160). Pese a ello, veremos, la falla no significa una derrota absoluta, precisamente porque el paraíso nacerá de una corrección constante.

El paraíso, como lo plantea Zurita, tiene una naturaleza distinta del cielo de la tradición judeocristiana. Para empezar, no pertenece a la geografía de la vida espiritual, sino que encarna en el reino de los vivos. Al respecto me gustaría rescatar algunas imágenes presentes en el poemario. La primera se encuentra en “Las aldeas de Tiguayan”, uno de los apartados de “El viento sobre la hierba”: “Pues bien: yo sé que escucharé a la tierra / y ella atenderá al cielo / a los pastizales y a los desiertos / Y en ese día se oirán decir: / Color rostro humano es el cielo / y anegado en lágrimas yo les contestaré: / Color de cielo es mi Dios” (Zurita, 1982: 157). La antesala donde la voz poética espera la llegada del paraíso es completamente terrenal: la tierra, los pastizales y los desiertos son quienes anuncian la llegada del nuevo reino. Esta materialidad se desnuda de la espiritualidad intangible y metafísica, la piel del cielo tiene “color rostro humano”. El verso es una reminiscencia de aquel que se encuentra en *Purgatorio*: “mi mejilla es el cielo estrellado”. De la relación entre ambos versos podemos intuir que ese cielo que se abre para el yo poético posee todas las debilidades y heridas de lo humano. Es un “cielo encarnado” que, igual que el cuerpo místico, contiene lo sublime y lo abyecto. En el último verso se perfila el Dios en el que se funda esa salvación. El dios de Zurita también posee el color y la mortalidad de la carne, pero, me atrevo a aventurar, su carne está redimida en la lucha y en el dolor. Para cerrar esta idea me permitiré hacer un paréntesis entre los versos de este poema para tomar los de “La vida nueva” (una de las secciones iniciales del poemario), donde Zurita termina de delinear su concepción de lo divino, y de “I” en “Tres escenas sudamericanas”, para entender a qué se refiere Zurita con “La construcción del paraíso”.

La voz poética dedica los primeros versos de “La vida nueva” a la dimensión carnal y terrenal de su Dios: Dios es “hambre”, “nieve”, “pampa”,

“carroña”, “chicano”, “cáncer”, “herida”, “gueto”, “dolor”. Además, a este listado se suman cuatro versos fundamentales: “Mi Dios es no”, “Mi Dios es desengaño”, “Mi Dios es paraíso” y “Mi Dios es vacío”. Tres de estos versos de cierta manera niegan la propia divinidad en un sentido metafísico. El paraíso no es aquéllo que está más allá, en la vida después de la muerte, sino en el presente de la carne mortal. Los últimos dos versos dicen: “Mi Dios es / Mi amor de Dios”; el paraíso no habrá de realizarse desde un ser trascendente, pues no se habla de un “Dios amoroso”, sino desde el amor —esa fuerza “que mueve al sol y las otras estrellas”— y el dolor del yo poético, desde su amor de Dios.

Posteriormente, en el poema “I” de “Tres escenas sudamericanas”, se lee: “Cerrándome con el ácido a la vista del / cielo azul de esta nueva tierra si cla / ro: a la gloria de aquel que todo mueve / Así, tirándome cegado por todo el líqui- / do contra mis propios ojos esas vitri- / nadas; así quise comenzar el paraíso” (Zurita, 1982: 143). El sujeto poético se cubre los ojos con el ácido ante la mirada del cielo, para gloria de Dios, y así, dice, “comenzar” el paraíso. Ese verbo *comenzar* es una clave importante para entender cómo se concibe en Zurita el paraíso. En el artículo “¿Qué es el Paraíso?”, publicado en la revista *CAL* (núm. 3, 1979), el poeta explica que el paraíso es la formulación de una nueva experiencia de la vida, que se construye desde el dolor. Construir el paraíso es “asumir los contenidos concretos del dolor como una forma de corrección de la experiencia en base a un proyecto socialmente significativo de vida” (Zurita, 1979: 20). Es entonces el anteparaiso un borrador donde se va corrigiendo la experiencia, donde se encarna el trazo —escritural, pero también vital— del paraíso. Por ello, de acuerdo con la voz poética, el paraíso ha de comenzar con la mortificación y purgación del cuerpo, porque es a través del dolor que lo divino habrá de materializarse. Lo sagrado deja de ser un valor exclusivo del espíritu para asentarse en la carne.

Sin embargo, el paraíso, dice Zurita, no es un poema, no es Dios, ni imágenes proyectadas. La construcción del paraíso se asume desde “los límites de la vida”, desde la mortalidad, aunque no es un trabajo para la

muerte, es un trabajo “con la vida” para la vida. De acuerdo con el chileno, la religión únicamente se ha preocupado por realizar una preparación para la muerte. En cambio, trabajar con la vida es “trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia, asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será” (Zurita, 1979: 20). En otras palabras, se trataría de una corrección de la experiencia que cree la posibilidad de una nueva forma de vida. La corrección habrá de traducirse en una “práctica de arte para la vida”, una práctica de la belleza en la vida. Esa belleza o arte, dice Zurita, no consiste en la producción de ficciones a partir de la vida, sino de producir vida a partir de la ficción. En este sentido, la obra poética del chileno es una escritura que plantea o traza la posibilidad de otra vida y que se asienta en la vida a través de la experiencia del sujeto. En tanto el dolor es inherente a la experiencia, deberá transformarse en una nueva significación de la vida humana.

El paraíso, dice el poeta, es diferente del cielo. El cielo, pensado como ideal religioso, es un vacío “que siempre hemos ido llenando con las carencias de la vida” (Zurita, 1979: 20). En cambio, el paraíso se traza, se proyecta, se construye material y corporalmente. El poeta dice haber comenzado su proyecto marcando su cara porque todavía no era posible “marcar el cielo con el hecho corregido de nuestras vidas”. Se hace la inscripción en la carne porque todavía no ha sido posible construir el cielo mismo —esa carne dolorosa que habrá de transmutarse. Trabajar en el cielo, hacer una “nueva marca en el cielo, y no en la cara”, una inscripción que no se quede en el dolor de la carne, sino que pueda proyectar una renovación o redención, “ese será el paraíso”, dice el poeta.

El anteparaíso queda configurado como el intermedio de una doble transustanciación: lo sagrado se materializará en la carne doliente, y la vida habrá de convertirse en la escritura o inscripción que trace la redención, pero solo tras la expiación el sujeto podrá alcanzar la iluminación. En el último fragmento de “Las aldeas de Tiganay” confía: “Entonces, aplastando la mejilla quemada / contra los ásperos granos de este suelo pedregoso / —como un buen sudamericano— / alzaré por un minuto más mi cara hacia

el cielo / hecho un madre / porque yo que creí en la felicidad / habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas” (Zurita, 1982: 158).

Es a través de esta constelación de motivos que el símbolo de la herida pasa de la corrupción de la carne y la división del sujeto, a ser una experiencia mística de lo divino. Experiencia donde se invierten los valores de lo sagrado y lo profano, y donde la iluminación y el desvarío se empalman en lo inefable, como vía de resistencia ante la violencia y el dolor. Después, aquella herida, convertida en un ejercicio escritural, se revela como un intento por corregir la experiencia. Vida y poesía quedan unidas, entonces, en un mismo trazo de dolor, pero también profundamente amoroso, que ha de comenzar el paraíso en los desiertos, en el mar, en las montañas, en ese cielo con rostro humano .

BIBLIOGRAFÍA

- CILVETI, Ángel L. (1974). *Introducción a la mística española*. España: Cátedra.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- GENEVIÈVE, Fabry (2012). “Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime”, en *CMHLB. Caravelle*, núm. 99, Toulouse, pp. 239-255.
- LE GOFF, Jacques (1989). *Nacimiento del purgatorio*. España: Taurus.
- PORTER, Roy (2003). *Breve historia de la locura*. Madrid: FCE / Turner México.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. México: Anagrama.
- YAMAL, Ricardo (1990). “La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita”, en *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, núm 31, Estados Unidos, pp. 97-105.
- ZURITA, Raúl (1979). “¿Qué es el Paraíso?”, en *CAL*, núm. 3, Santiago, agosto, p. 28.
- (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

ZURITA, ANOTACIONES EN TORNO A UNA POÉTICA
PERSONAL DESDE LAS RUINAS DE LA REESCRITURA

Rubén Gil Hernández Silva

Con el epígrafe “Hondo es el pozo del tiempo”, adjudicado a Thomas Mann, abre *Zurita*, obra total del chileno Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950). En sus casi 800 páginas aborda conceptos disímiles, poniendo en evidencia la relatividad de su oposición. Sus versos conjugan lo verídico y lo ficcional, lo sagrado y lo profano, las víctimas de la guerra y sus victimarios, la adversidad y la esperanza, el odio y el amor, difuminando la distinción entre cada una de estas dicotomías. Pero, en este juego de opuestos, la diferencia entre el pasado y el presente es la que más se diluye, hasta lograr que ambos se fundan generando un tiempo abstracto, abismal, tan hondo como lo sintetiza la frase de Mann, haciendo del tiempo su relatividad y la memoria como huella del pasado en el presente, uno de los temas más constantes a lo largo de todo el poemario.

Zurita se difundió por primera vez en 2011, publicado por la editorial de la Universidad Diego Portales, en Chile. Un año después apareció en España, bajo el sello Editorial Delirio, al igual que en México, editado por Aldus. El epígrafe mencionado presenta derivaciones al inicio de cada una de las tres partes que componen al libro, dividiéndolo de acuerdo con los tres momentos del día que duró el golpe de Estado en Chile en septiembre

de 1973: la noche del 10, la madrugada y el amanecer del 11. En “Tu rota tarde” se lee la frase citada; en “Tu rota noche” se transforma en “Profunda es la fosa del tiempo”, y finalmente en “Tu roto amanecer” se lee “Sin fondo es la poza del tiempo”. Con ello anuncia constantemente la importancia que tiene la concepción del tiempo en la poesía que lo conforma y marca una gradación que transita de una sensación de inmensidad a una de infinitud. En ese vórtice temporal se coloca *Zurita*, poemario que integra en un mismo plano el tiempo pasado y el presente, a través de evocaciones a la obra previa del autor, incluyendo, incluso, referencias de sus primeras obras, así como reflexiones que marcaron sus primeros años de producción en relación con su quehacer poético, expuestas a manera de símil, como ruinas.

PURGATORIO Y EL PARAÍSO: PRIMEROS PLANTEAMIENTOS EN TORNO A UN IMAGINARIO AUTORIAL

Antes de abordar el contenido de *Zurita*, es pertinente rememorar la recepción que tuvo la poesía de Raúl Zurita en sus inicios, para entender las referencias a su obra anterior que aparecen en ese poemario. Al difundirse los primeros títulos publicados por Raúl Zurita, como *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982), la crítica consideró que su proyecto literario consistía en “reescribir la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, pero a partir de una concepción distinta de la actividad literaria, fundamentada en la teoría de las acciones del grupo CADA” (Carrasco, 1989: 69). Sin embargo, la obra de Raúl Zurita ha sufrido algunas modificaciones en comparación con lo que desarrollaba en sus primeros años de producción; con relación a los soportes y los grupos o movimientos a los que perteneció, como es el caso de CADA,¹

¹ El Colectivo Acciones de Arte (CADA) surge en 1979 como respuesta a la opresión que los ciudadanos en general y la comunidad artística chilena en particular vivió a causa del golpe de Estado de 1973. Lo conformaron Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y el poeta Raúl Zurita. De acuerdo con el sitio web *Memoria chilena*, el colectivo operaba

ha hecho evidente su distanciamiento, al igual que con el arte del performance.² No obstante, su ímpetu neovanguardista³ sigue estando presente. En el mismo artículo citado se remarca que Zurita “debe utilizar distintos medios de realización de su proyecto, lo cual supone una fuerte vinculación con la poesía concreta y otras formas análogas de la vanguardia artística y la reescritura parafrásica o transgresora de importantes sectores de la poesía chilena y universal” (Carrasco, 1989: 69). Y si bien ya no comulga con el performance, en *Zurita* siguen surgiendo gestos, ecos de una producción experimental, como las fotografías que perpetúan su arte efímero de escribir en el cielo de Nueva York su poema “La vida nueva”, con el apoyo de más de una docena de aviones.

Los medios y espacios donde funda su poesía cambian, pero no así el impulso de experimentar la poesía en diversas plataformas, como parte de su estilo autorial. Se mantiene su tendencia neovanguardista al igual que el recurso de crear mediante la reescritura. Si bien, Iván Carrasco propone que la reescritura en las primeras obras de Zurita se planteaba como una reformulación de *La Divina Comedia*, años más tarde, en el *Zurita*, veremos que se hace una reescritura de su propia creación. Aún la esencia dantesca persiste, princi-

bajo dos aspectos principales: “[...] la necesidad de renovación teórica y práctica del quehacer artístico nacional, vinculándolo a las corrientes neovanguardistas mundiales; y la urgencia de resituar este quehacer sobre la fusión de arte y vida, entendida esta fusión como sustento programático que se expresaba en las acciones realizadas por el colectivo” (Recuperado el 13 de agosto del 2017, de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>).

² Pocas declaraciones ha hecho el poeta respecto a su participación en el grupo CADA. En una entrevista, realizada en torno a la historia de este grupo, Raúl Zurita manifiesta: “Para mí se terminó con ‘No +’ en el año 1983. Duró cerca de cuatro años. En todo caso yo salí, llamémoslo oficialmente, cuando me separé de Diamela el año 1985, pero para mí había terminado antes. Mi salida fue como una expulsión post-mortem” (Neustadt, 2012, s/p). Allí también expone haber ideado otras acciones masivas, mas añade que éstas no las llevará a cabo y morirán con él.

³ Retomando lo expuesto por Iván Carrasco, en el presente artículo: “Entendemos por poesía neovanguardista la que reitera el gesto experimental, antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia” (Carrasco, 1988: 37).

palmente en la imaginación de un paraíso como la última cámara en el tránsito de la vida, a la que se aspira como espacio de paz, pero ya no como planteamiento principal, motor de su ejercicio literario e intención detrás de la reescritura. Si en sus primeros trabajos la presencia del paraíso estaba implicada a través de la intertextualidad dantesca para fundar una autoconcepción del paraíso, en *Zurita* se percibe que ese primer acercamiento gestó una formulación personal del concepto de *paraíso*, al que se vuelve a través de la memoria; y al filtrarlo bajo la óptica del paso del tiempo, aparece hecho ruinas.

En los primeros poemarios de Raúl Zurita se evoca un paraíso que no puede ser nombrado. Es un lugar idílico al que se anhela llegar; comparte cualidades con el paraíso de la religión católica, pues es un lugar que se conoce, se ha escuchado de él, pero no se experimenta, pues es etéreo y sólo se accede a él después de la muerte, como parte de un proceso de resurrección. También (en relación con el juego de opuestos) este lugar divino, ideal y figurado, presenta similitudes con lo terrenal y lo profano al enseñar similitudes con Chile: “Helo allí Helo allí / suspendido en el aire / El Desierto de Atacama / i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose / entre auras / ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo / Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el / aire” (Zurita, 2012: 84). En la poesía primigenia de Zurita, los individuos que se evocan experimentan dolor, y en los versos se percibe un deseo por encaminarlos hacia un mejor estadio, como lo puede ser ese paraíso. Por ejemplo, en *Purgatorio*, Raúl Zurita se sirve de diversos símbolos religiosos (expuestos desde el título) para configurar un imaginario en torno a su perspectiva poética de Chile en un contexto histórico durante el cual se mantuvo en dictadura.

Purgatorio puede ser leído como la historia mítica de un pueblo que es encaminado al paraíso por medio de la expiación de sus condenas. Como el paraíso católico, es el bien final, al que sólo se puede llegar después de la vida, por lo tanto, sólo es evocado. Quizá por ello el poeta funda sus libros *Purgatorio* y *Anteparaiso*, espacios intermedios ya que “Según el autor, el *Inferno* es lo que no se puede decir con palabras; y el *Paradiso* tampoco se puede dar, porque excede el lenguaje” (Zurita, 2012: 22).

Sin embargo, el paraíso no sólo es una imagen poética sino una poetización de la poética del autor.⁴ Para esclarecer la idea anterior se debe tener en cuenta que, en 1979, el mismo año en el que publica *Purgatorio*, uno de sus primeros libros de poesía, Raúl Zurita también presenta el texto “¿Qué es el Paraíso?”, una suerte de bosquejo de poética donde difunde algunas de las ideas esenciales que desarrolla en sus versos. Allí argumenta:

Yo trabajo en la obra del paraíso, pero como uno más en el recorrido de su propia vida. Y trabajar con la vida es trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia como un borrador de la experiencia [...] Es un proyecto de construcción de un nuevo sentido y de una nueva forma social de experiencia (Zurita, 1979: 20).

Con ello desarrolla un símil entre el paraíso y la poesía, que es reconocido como un oficio de este autor. También deja entre visto que parte de lo vivencial para crear su poesía/paraíso, lo cual se evidencia en el recurso constante de poetizar su propia vida y la de los demás, principalmente la de aquéllos que han perecido o sufrido a causa de conflictos políticos y guerras.

ATISBOS DE UNA POÉTICA DE AUTOR

“¿Qué es el Paraíso?” puede ser visto como un manifiesto de su quehacer artístico, pues en él explica qué es lo que concibe como obra de arte y como labor del artista. Reconoce a su poesía, a la cual nombra obra del paraíso, como una “corrección del dolor de la propia experiencia” (Zurita,

⁴ La concepción de *poética* a la que se apela aquí responde a la propuesta de Gaston Bachelard respecto a la fenomenología de la imagen, y específicamente a la concepción de sublimación pura que plantea en la introducción a *La poética del espacio*, y la cual expone que “se trata de pasar fenomenológicamente a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea” (Bachelard, 2012: 22).

2012: 14). Esto se vincula con el planteamiento de la reformulación de la vida, ejercicio que se aprecia cuando, en su poesía surgen voces que enuncian sus testimonios como víctimas de situaciones bélicas. El dolor que subyace en esas voces, al ser poesía, entran en un estado de “corrección”, bajo el entendimiento de enmienda, es decir, un proceso que permite que ese dolor no sólo impacte en las listas de desaparecidos o quede sólo en el recuerdo, sino que dé pie a un discurso poético que motive la “nueva forma social de la experiencia”. Por ello, vemos que sus versos oscilan entre las desgarradoras historias de las víctimas de la dictadura militar y un discurso esperanzador que se acerca a lo mesiánico, al mito bíblico que encuentra en el paraíso ese lugar de paz.

El artículo “¿Qué es el Paraíso?”, treinta y tres años después, pasa a formar parte de *Zurita*, en las primeras páginas del título aparece rehecho, con algunos fragmentos omitidos y algunas frases reelaboradas luego de un proceso de corrección. El gesto de incluir en un comienzo del libro lo que tiempo atrás pudo ser visto como su manifiesto poético, deja entrevisto que la reescritura forma parte sustancial de su quehacer literario. A esta nueva variante del artículo añade una suerte de anotación, que aporta nuevos sentidos al texto: “Fragmento encontrado entre tus ruinas” (Zurita, 2012: 14). Con una frase tan sencilla evoca el tránsito del tiempo y el destrozo, la decadencia, los restos que deja a su paso. El artículo se convierte en restos de lo que una vez se planteó como el propósito de la escritura, y de ellos se reformula en el presente. Cabe destacar, además, que al usar un adjetivo posesivo pronominal en segunda persona del plural (“tus ruinas”), pareciera que la voz poética está dirigiéndose al autor del artículo, que es el mismo Raúl Zurita. Esa peculiaridad de la voz y su destinatario forma parte de un recurso denominativo constante en el autor. En ocasiones, Raúl Zurita es nombre propio del sujeto poético, en otras, es su interlocutor; también suele denominar una identidad mesiánica, un individuo o un colectivo.

EL YO POÉTICO EN LA POESÍA DE RAÚL ZURITA

A propósito de esa cualidad, Sonia Betancourt apunta: “En ese juego de espejos, el Zurita que escribe es el que lee y dialoga consigo mismo, es todos los hombres de todos los tiempos” (2011: 75). A través de Zurita se nombran diferentes identidades, por tanto se debe tener en cuenta que en ocasiones alude a aspectos que pertenecen al *escriptor* que plantea Jérôm Meizoz, para referir a las implicaciones del sujeto que pasan a formar parte de la esencia temática de su obra. Se trata de un retrato implícito, de las huellas que deja el autor de sí mismo en el texto. Meizoz expone que “el *ethos* discursivo del *escriptor* constituye, a mi parecer, uno de los elementos de la imagen de autor, pues está tejida a partir de múltiples tipos de información, intra y extratextuales” (2014: 90). En la voz poética, entonces, hay rastros, ruinas de Raúl Zurita. Sin embargo, al mismo tiempo evoca las vidas de otros que quedaron en el anonimato por tratarse de desaparecidos o que asesinaron en los levantamientos de armas en la historia de la humanidad, como sucedió en Chile o los inocentes que perdieron la vida en Hiroshima, por dar dos ejemplos de lugares que continuamente son referidos en su poesía.

Quizá uno de los referentes más conocidos sobre el recurso denominativo de Zurita es un poema sin título que aparece por primera vez en *Purgatorio*, y se conforma por tres elementos: centrado y utilizando el pie de dos páginas se encuentra la frase bíblica *Ego sum qui sum*, del lado izquierdo una fotografía del autor y del derecho un texto escrito a mano que dice: “Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios / años. Me encuentro / en la mitad de / mi vida. Perdí / el camino” (Zurita, 2004: 69). En este ejercicio se realiza un paralelismo al colocar juntos, como si se tratara de un mismo discurso, la fotografía y el texto, como si indicara que se trata de una misma identidad, tomando la imagen de Raúl Zurita el lugar de Raquel, quien parece que se ha dedicado a la prostitución. Entonces, la imagen del poeta, el autor, se presenta como método para dar identidad no sólo a los asesinados, sino también a los marginados, quienes históricamente han sido despojados de su voz. Jacobo Sefamí, en el prólogo que

escribe a una selección de la obra del poeta chileno, sintetiza esta cualidad de la siguiente forma: “Aunque los poemas de Zurita parten de un sujeto, su aspiración es recoger el espíritu de la comunidad. El yo es puesto en crisis: se tacha, se le cambia el género, se presenta con la voz de otros; el yo es sólo el canal por el que pasa la sociedad entera” (Zurita, 2004: 22).

Volviendo al artículo “¿Qué es el Paraíso?”, uno de los fragmentos omitidos en la nueva versión es el siguiente:

Así, cuando en estos páramos sudamericanos alguien es privado del sustento o es inducido a la muerte por terror o inanición estamos haciendo vida, te digo, dolorosamente, pero estamos preparando un modo distinto de trabajo o que es hacer de la corrección de la práctica en la vida una práctica de arte para la vida (Zurita, 1979: 20).

Con esta omisión descarta el planteamiento de crear a partir de la muerte, pero mantiene las sentencias que explican que su propósito no es utilizar a la muerte como materia prima de su paraíso, sino evocar al dolor, a la soledad, al hambre y al terror para que a través del trabajo del arte se transformen esas experiencias en “la construcción colectiva de un nuevo significado” (Zurita, 2012: 14). De esta manera, esas múltiples voces que suele agrupar en una misma identidad (el yo implícito en su poesía) dejan de formar parte de las listas dolorosas de desaparecidos, asesinados, víctimas, marginados, y se convierten en poesía, arte, paraíso.

Resumiendo, con la inclusión de ese artículo de Zurita no sólo hace un reparo en las implicaciones que tiene el concepto de *paraíso*, sino que, además, en esa anotación que añade al final del texto, con la cual entabla una conversación consigo mismo, permite que el lector se familiarice con el uso del yo y con las diversas modalidades de las que se vale para implicar en su obra literaria aspectos tanto de sí mismo como de la colectividad. Ambos aspectos son rasgos autorales que se han mantenido como constantes a lo largo de todo su trabajo poético. Mas se debe tomar en cuenta que el artículo no es el único texto que retoma del pasado.

POESÍA QUE SE ERIGE EN LA REESCRITURA

Zurita regresa a antiguos versos propios, como atisbos de una obra del pasado que se mantiene vigente, pero modificada. Esos versos del pasado son retomados principalmente en “Ruinas”, fragmento incluido dentro de “Tu rota noche”, como restos que, en diálogo con el paso del tiempo, se impregnan de nuevos sentidos, por ello anuncia con un poema que retomará su obra: “Y entonces, minutos antes del alba, / viste las ruinas de tus poemas / y eran oxidadas planchas de fierro” (Zurita, 2012: 438). La alusión al alba es clave para entrever una posibilidad de lectura en el proyecto de Zurita. Nombra al alba porque está haciendo una reflexión de su quehacer como poeta en diálogo con un repaso al golpe de Estado, a las atrocidades que suscitaron durante su duración (una tarde, una noche y una mañana) y a las repercusiones que tuvo en la historia de Chile. Vuelve a manifestarse el recurso denominativo, al usar su propio apellido como título de su poemario, que no sólo refiere a él, a sus obsesiones poéticas y vivencias personales como su estancia en Alemania: “Llevo un / mes en Berlín, desde un 18 de marzo, año 2002 / [...] y hace un / rato empecé a teclear estos recuerdos” (Zurita, 2012: 26), sino también para referir a las historias de vida de otras personas: “He vivido, día a día, / hasta mi jubilación, viendo nacer niños con / malformaciones” (Zurita, 2012: 708). Con una nueva perspectiva dada por el paso del tiempo, regresa a su obra para ponerla en diálogo con su nueva escritura. Como resultado, evidencia la idealización con la que escribió sus primeros poemas (la búsqueda del paraíso y la rendición de un pueblo) y una conciencia del impacto que ha tenido su obra (un acto de recordar para mantener presente el sufrimiento chileno en el transitar por “el pozo del tiempo”).

Bajo esa consideración es que se percibe una de las posibles intencionalidades de la reescritura. Recupera fragmentos que son clave para entender su propósito primario y los altera para expandir su sentido. Ejemplo de ello es la alusión al acto performático / poético de automutilación que llevó a cabo durante la escritura de *Anteparaiso*: “Cerrándome con el ácido a la

vista del / cielo azul de esta nueva tierra sí claro [...] así quise comenzar el paraíso” (Zurita, 2012: 442). Los versos denotan una intención esperanzadora bajo la que se ejecuta su intento de ceguera: entrar a una nueva etapa democrática en la que lo terrenal no altere su visión idealizada del futuro en Chile. Pero, a través de la reescritura, el poeta permite al lector ver la implicación que tuvo el acto con el paso del tiempo: “Y quemados, tus párpados se iban abriendo contra las ruinas de un cielo demolido...” (Zurita, 2012: 442). Con el ejemplo anterior también se puede hablar de violencia textual, pues como declara Edmundo Garrido Alarcón, la violencia en este autor se presenta “como una forma de autoflagelación catártica, o es testimonio de las atrocidades sucedidas durante la dictadura en Chile y en otros regímenes totalitarios” (Garrido, s/d).

También en *Zurita* se retoma otro poema donde habla sobre la experiencia de marcar su rostro: un acto violento más. En *Purgatorio* se incluye bajo el título de “XXII”, mientras que en *Zurita* se titula “Poema encontrado entre tus ruinas: Purgatorio”, frase similar con la que remata la nueva variante de “¿Qué es el Paraíso?”. A los tres versos que conforman el poema añade una nota al pie: “Y encerrado en el baño te pusiste el fierro rojo en la cara y la chica grito no no no no y afuera las olas estallaban triturando con furia las futuras casas de tu mañana” (Zurita, 2012: 439). Al incluirlo en esta nueva entrega amplía las referencias del lector con la inclusión de una anotación que parece referir a la experiencia de marcar su rostro con un metal incandescente. Es un fragmento extraído del recuerdo, lo que implica de nueva cuenta uno de los sentidos que puede connotar la reescritura en este título.

Inmediatamente después aparece el poema referido anteriormente con la cita bíblica *Ego sum qui sum*, pero sin ninguna intervención. Su implicación en medio del desarrollo de este nuevo poemario puede responder al peso que tiene ese texto en la totalidad de su obra poética, pues no sólo supone el aspecto referencial del autor para aludir a otros individuos, como se planteó anteriormente, sino además la conjugación de lo sagrado con lo profano (al incluir la palabra de Dios al lado de la de una prostituta), ten-

dencia presente desde el momento en que crea su idea del paraíso, que no es visto como un lugar inalcanzable por sagrado, sino un ideal de vivir el Cielo en la Tierra, un lugar para los que purgan condenas en vida a causa de las guerras y para reivindicar las historias de los que perdieron la vida por las mismas circunstancias.

De igual modo, injerta el segundo de tres poemas pertenecientes a un apartado de *Anteparáiso* titulado “Tres escenas sudamericanas”. Ahora aparece bajo el título de “Anteparáiso/ Restos” y es la única variación con respecto al original. Ese ejercicio de colocar, al parecer de manera aleatoria, *restos* de otros libros genera la sensación de estar leyendo justamente un texto en ruinas. Recrea una suerte de imagen de un edificio demolido, alrededor del cual se pueden encontrar pedazos de lo que fueron sus muros. Justo un recurso gráfico similar sucede en “Poema encontrado entre tus ruinas: *La vida nueva*”. De nueva cuenta se trata de un poema reescrito, que en *Zurita* aparece con una nota al pie página: “Ni pena ni miedo: escrito en el desierto de atacama, ahora solo un patio de trituradas baldosas amarillas arrumbadas en un costado del desfiladero del mar” (Zurita, 2012: 445). *La vida nueva* es otro poemario que el chileno publicó por primera vez en 1994. La frase incluida en el *Zurita* de 2011 no parece tener un vínculo directo con el contenido temático del poema donde se incluye. No obstante, refiere a otro de sus actos poéticos: el de escribir en una extensión de tres kilómetros en el desierto, la frase “ni pena ni miedo”, que llevó a cabo en 1993. Para preservar el acto a través del tiempo, el autor tomó una fotografía y la incluyó como parte de *La vida nueva*.

Refiriéndose a sí, la voz en el poema mencionado utiliza calificativos conjugados en primera persona del femenino: “que graciosa me verías si / estuvieras como yo frente a los ríos de mi / país llorando por ti...”. Más adelante, esa voz comienza a evocar a diferentes sujetos que son identificables como soldados por sus acciones: “Los / muchachos sacaron banderas blancas en el / campamento, pero igual nos golpearon”, o como víctimas de la dictadura militar por los calificativos con los cuales los nombra: “¿Estás tú entre los golpeados, los llorosos, / los muertos?”. Al único que refiere bajo

un nombre propio es a Dios: “¿Estás tú también allí mi Dios / durmiendo cabeza abajo?” (Zurita, 2012: 445, respectivamente). La voz también responde a una mujer, como lo hace en el poema que incluye la frase *Ego sum qui sum*, y en su discurrir repara en soldados y víctimas, lo que genera una atmósfera bélica. También se dirige directamente a Dios para cuestionarle si forma parte de la lista de personas torturadas o asesinadas, humanizando la figura divina. Todas las referencias detectadas en el poema parecen obsesiones estilísticas y temáticas de Raúl Zurita, a las que en la versión reescrita añade una reflexión en torno a otra constante: la obra efímera de escribir en un soporte inusual, como el cielo o la tierra del desierto, cualidad que condiciona a la obra a desaparecer más rápidamente, lo cual lo coloca en afinidad con el concepto de *poesía en ruinas* que desarrolla a lo largo del libro.

Siguiendo con los poemas que son modificados a través del título y añadiendo una nota al pie, aparece “Poemas encontrados entre tus ruinas: *Poemas militantes*”. En éste, la voz describe una escena donde las masas se retiran de una plaza en la que denomina “la noche final de las banderas” (Zurita, 2012: 449). En la nota al pie detalla que se trata de la Plaza de la Constitución, ubicada en Santiago de Chile, y que con la “noche de las banderas” se refiere al momento cuando la multitud celebra la elección de Ricardo Lagos como presidente. *Poemas militantes* es otro poemario de Raúl Zurita que se publicó en el 2000, año en que se celebró esa noche la llegada al poder de Ricardo Lagos, figura política reconocida por ser uno de los opositores al régimen militar de Pinochet. Poéticamente, esas banderas, que en aquel momento representaron un triunfo para Chile, son vistas en el presente del verso como “Hoy sólo trapos muertos entre los muros del mar” (Zurita, 2012: 449), quizás aludiendo a lo efímero del triunfo que pudo representar para el país el regreso a la democracia.

“Ruinas” concluye con la inserción del poema “La vida nueva”, compuesto por tres partes: “Inferno”, “Purgatorio” y “Paradiso”, ahora bajo el título de “Arrumbadas planchas”. Se conforma de tres electroencefalogramas, los cuales van mostrando una gradación de actividad cerebral: “Inferno” presenta picos pronunciados que podrían representar alteración, en “Purgato-

rio” hay mayor estabilidad y en “Paradiso” la actividad está muy disminuida, lo que puede representar o sugerir calma. Los tres están intervenidos al centro con las frases de “mi mejilla es el cielo estrellado”, “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” y “del amor que mueve el sol y las otras estrellas”, respectivamente. A su vez, debajo de cada uno de ellos aparece “Bernardita”, “Santa Juana” y “Yo y mis amigos/ MI LUCHA”. Los elementos, aunque en una primera impresión pueden considerarse disociados, evocan un proceso para hallar la paz, que por los aspectos gráficos pueden orientarse a la paz mental y por las referencias dantescas a la paz espiritual.⁵ Ese poema también concluye con *Purgatorio* y su implicación remonta a la concepción de que Raúl Zurita buscaba reescribir la obra de Dante, ya que fue uno de los principales ejemplos para argumentarlo, en particular por su título y subtítulos de cada una de sus partes, que evocan tanto a *La Divina comedia* como a *La vida nueva*.

Los casos de reescritura no sólo se encuentran concentrados en “Ruinas”, sino que se observan a lo largo de todo el libro, como se demostró con “¿Qué es el Paraíso?”, que aparece en las primeras páginas, pero también en las últimas páginas incluye un poema reescrito. Se trata de “Diálogo con Chile”, compuesto por veintidós versos dispuestos a manera de frases conectadas por iniciar, cada una de ellas, con el verbo “verás”, excepto la última frase que sólo expresa “y llorarás”. Este poema debutó en *Poemas militantes* e incluye, como la mayoría de los poemas de “Ruinas”, una nota al pie. En ella se expresa: “Frases sobre los acantilados de la costa norte de Chile. Longitud: 22kms. Sólo se verán desde el mar” (Zurita, 2004: 524). Por esa anotación se intuye que formaría parte de esos versos que han encontrado soporte fuera del papel, para ser escritos en el paisaje. No obstante, hasta el

⁵ Jacobo Sefamí, en su prólogo a la antología *Mi mejilla es el cielo estrellado*, se detiene más puntualmente en el análisis de estos electroencefalogramas: “La disparidad de elementos reunidos en cada uno de los electroencefalogramas contribuye a fomentar la idea de la demencia del sujeto que enuncia” (Sefamí, en Zurita, 2004: 24). La inestabilidad mental aludida en el poema es vinculada por Sefamí con el símbolo de la estrella, que aparece allí como referencia a la obra de Dante.

momento el poeta no ha logrado ejecutarlo. Lo más próximo a realizar su especificación es la aparición del texto en *Zurita*. Tras la frase “Costa norte de Chile, acantilados”, que aparece ocupando toda una página, se incluyen veintidós fotografías de ese territorio geográfico, intervenidas por cada una de las frases del poema. Con ello da continuidad a su proyecto, aunque variándolo, pues si bien no logra escribir sobre la roca, edita la imagen para superponer en ella el texto.

Cada uno de los ejemplos de reescritura referidos vislumbran temáticas y recursos literarios que se presentan de manera constante en la obra de Raúl Zurita: el concepto de *paraíso*, las implicaciones del yo, el paisaje como imagen y soporte de escritura, la obra de Dante Alighieri, la apropiación de símbolos y textos religiosos, el golpe de Estado en Chile, los conflictos bélicos en el mundo, la voz de las víctimas, la vinculación de conceptos disímiles, el testimonio, Chile, su gente y su territorio geográfico, entre otros más. Todos ellos son tan sólo algunas de las principales constantes reconocidas principalmente en *Zurita*, volviéndose así parte de una suerte de visión autorial perteneciente a la poética personal de Raúl Zurita. La reescritura las engloba todas, haciendo a sí mismo de la reescritura parte de la esencia poética del autor, presente desde su primera obra, hasta la publicación del *Zurita*. La reescritura vuelve una y otra vez a ser parte del estilo del autor, pero en *Zurita* toma forma de ruinas, imagen poética que detona la memoria y el pretexto para traer de vuelta las obsesiones e inquietudes del autor. Las ruinas son esos atisbos de su trabajo previo y sobre los que vuelve a edificar constantemente su obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (2012). *La poética del espacio*. México: FCE.
- BETANCORT, Sonia (2011). “Raúl Zurita: la epopeya que se escribe con sueño y vigilia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 738, Madrid, diciembre, pp. 71-76.

- CARRASCO MUÑOZ, Iván (1989). “El proyecto poético de Raúl Zurita”, en *Estudios filológicos*, núm. 24, Valdivia, pp. 67-74.
- (1988). “Antipoesía y neovanguardia”, en *Estudios Filológicos*, núm. 23, Valdivia, pp. 35-54.
- GARRIDO ALARCÓN, Edmundo (s/d). “Relectura y apropiación de la vanguardia en la obra de Raúl Zurita”. Recuperado el 26 de julio del 2017, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relectura-y-apropiacion-de-la-vanguardia-en-la-obra-de-raul-zurita/html/432e5ad0-5009-46ef-a081-88b3a3c4905e_6.html
- MEIZOZ, Jérôm (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- NEUSTADT, Robert (2012). “CADA día: La creación de un arte social”. Recuperado el 13 de agosto del 2017, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cada-dia--la-creacion-de-un-arte-social/html/fl751757-8afb-4349-a5ec-109e10a9000f_2.html#I_0_
- ZURITA, Raúl (2004). *Mi mejilla es el cielo estrellado*. México: Aldus.
- (1979). “¿Qué es el Paraíso?”, en *CAL*, núm. 3, Santiago, agosto, p. 28.
- (2012). *Zurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Aldus.

POÉTICAS DE HIROSHIMA
EN “LITTLE BOY” DE RAÚL ZURITA

Antonio Tamez

El Pacífico de un extremo, Chile, tiende una línea de diálogo, una línea diagonal, sobre una de las heridas histórico-psíquicas más hondas del Japón: la bomba atómica, que arrasó con la ciudad de Hiroshima la mañana del 6 de agosto de 1945. Esa línea de diálogo entre Chile e Hiroshima se reconoce específicamente en el poema “Little Boy”. Este texto es una escena de “Tu rota noche”, segunda parte del libro *Zurita*, ese gran sueño que asemeja el Apocalipsis, puesto que San Juan, en la isla de Pathmos, también soñó su libro. En “Tu rota noche”, el Océano Pacífico sirve como canal para encadenar Hiroshima y Santiago, los dos polos de una herida más profunda que pertenece al resto de la humanidad; la herida dejada por la dictadura chilena, en un extremo, y por la bomba atómica, en el otro.

Esto es importante. El Pacífico se encuentra partido por un tajo y lo que Zurita divisa del otro lado, en su sueño, es Hiroshima. El motivo de la herida no deja de tener cierta resonancia en el célebre acto poético llevado a cabo por el autor hacia la década de los años setenta, cuando marcó su mejilla con un hierro candente. Un *close up* de su herida luce en la tapa de

Purgatorio (1979). En ella podemos ver “una profunda huella como depresión geológica”.¹

“Little Boy” es un poema de aliento largo escrito en verso libre, compuesto de ocho pasajes o episodios poéticos. El poema está montado sobre la duermevela de Zurita con el evento de Hiroshima, una noche de invierno en Santiago de Chile, y al mismo tiempo está inserto en los pensamientos de personas que cruzan el Océano Pacífico. En este sueño, la voz poética va y viene, entre Raúl Zurita y varios sujetos involucrados en la tragedia, como una suerte de voz colectiva. A través de un movimiento ya característico en el autor, da voz propia a las víctimas, poniendo particular atención en una niña que ve morir a sus padres. La voz poética también se sitúa en Paul Warfield Tibbets J.R., el piloto del bombardero B-29 Enola Gay, cuyas iniciales, P.W., son idénticas a las de Paulina Wendt, la mujer de Zurita, con quien además comparte la duermevela de Santiago. Estos pasajes trabajan a la manera de un juego de espejos: invierno en Santiago / invierno negro en Hiroshima; Hiroshima antes / Hiroshima hoy; bomba atómica / acantilados de Chile; Hiroshima / Dictadura; Zurita / Yazuhiko; Paul Tibbets / Paulina Wendt. “Little Boy” también remite a “Tu rota tarde”, la primera parte de *Zurita*, en donde el sujeto poético se refiere con estas palabras a sus propios recuerdos de infancia. Si bien estos últimos no hablan de la bomba atómica, refieren a un tiempo de inocencia, a un orden que ya no puede reestablecerse.

Además de la versión que aquí trabajo, existen otras dos. La primera, publicada en 2009 por la editorial Librosdementira, precedida por “Siete sueños para Kurosawa” que, junto con los ocho episodios de “Little Boy”, también figuran en *Zurita*. La otra versión, editada por primera vez en 2009

¹ El sitio web *Memoria chilena* recupera gran parte de las colecciones que conforman el acervo de la Biblioteca Nacional de Chile, entre otros sitios pertenecientes a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Cada autor destacado, como es el caso de Raúl Zurita, cuenta con una ficha con datos generales para conocer más sobre su vida y obra. De allí fue tomada esta consideración. Para consultar más, visitar el sitio web <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3669.html>

por Amargod ediciones, fue incluida en el libro *Cuadernos de guerra*.² Sobre esta última, el crítico español Manuel Rico ha escrito:

Ahí está el Raúl Zurita niño y su memoria del padre y de sus familiares más próximos, sobre todo su hermana, o el sueño amoroso a la sombra de una ciudad devastada, o la evocación del mar y de la playa, de la infancia como escenario de su propia llegada al mundo (2016).

Al final de una entrevista realizada por Benoît Santini, en abril de 2011, el propio Raúl Zurita se expresa sobre *Cuadernos de guerra* en estos términos:

Lo que se lee es el presente, pero está siendo visto desde un futuro irremontable, a años luz de distancia. Hay una imagen en *La vida nueva* y que luego vuelvo a tomar, que es el cruce del mar. Es el episodio del Mar Rojo. En *La Biblia* ocupa seis líneas y nada más y me he preguntado qué irían pensando los tipos mientras cruzaban el mar. Esa imagen del mar que se ha abierto es una imagen crucial de lo humano, infinitamente más crucial que lo que pudo o no suceder, es una imagen ficticia mucho más poderosa que lo real. Me imaginé que mientras los tipos iban cruzando el mar recordaban sus propias culpas, sus escenas íntimas, sus antiguas vidas ahora rescatadas. *Cuadernos de guerra* parte con la apertura del mar, y lo que van atravesando estos personajes son escenas de desolación. Los tipos logran huir y después viene una parte que se llama 'Little Boy', pequeño niño, tiene mi nombre y simultáneamente es un hijo que ya no tendré y es Little Boy, la bomba que arrojaron sobre Hiroshima (Santini, 2011: 262).

Este cruce a través del mar, inspirado en la travesía del Mar Rojo, es la herida-tajada en el Pacífico para encadenar Hiroshima y Santiago. Este surco geológico es, desde luego, simbólico, y sólo es posible recorrerlo por

² Puede leerse en http://www.librosdementira.com/libro/detalle_libro.php?txtid=183#/12

medio del sueño o de la poesía. A continuación se hará un análisis de cada uno de los pasajes que componen “Little Boy”, haciendo énfasis en el propósito de esta tarea.

P

La primera bomba atómica probada sobre la población civil fue detonada a las 8:15 h, mientras la gente se trasladaba a sus trabajos y los niños iban a la escuela.

La infancia está referida desde la primera línea, en una pregunta suspendida que antecede a los episodios: “¿y dónde estabas tú pequeño niño?” (Zurita, 2012: 463); parece estar puesta ahí, al mismo tiempo, como dedicatoria y como esquema de trabajo para la imaginación poética.

El primer episodio abre con la voz poética depositada en un hombre que se llama a si mismo Zurita, quien sueña que es Paul Tibbets, el piloto del avión bombardero B-29 Enola Gay, quien se presenta con nombre, lugar y fecha de nacimiento. No debemos dejar de advertir el juego que mantiene Zurita con la inicial P; por un lado alude a Paul Tibbets, en el sueño, y por otro a Paulina Wendt, su mujer, durmiendo a su lado. Inmediatamente, Paul Tibbets se confunde con las voces de los que están debajo del avión, unos minutos más tarde, en el futuro inmediato: “Me sorprendió que fuera / invierno en pleno agosto” (Zurita, 2012: 464), dice la voz poética refiriéndose al invierno nuclear que Paul Tibbets estaba a punto de desatar tras la detonación de Little Boy.

Al final de este primer fragmento, Zurita despierta en medio del sueño en su casa de Santiago y trata de despertar a Paulina. Entonces, parece que Zurita habla en nombre de la humanidad, aludiendo tal vez a esa herida transpacífica que he mencionado líneas arriba; a esa herida que compete a todos, a esa herida que Paul Tibbets ha infligido en el alma del mundo en nombre de todos, como si Paul Tibbets, de Quincy, Illinois, fuéramos todos: “P, le digo entonces despertándola, mira lo que he hecho” (Zurita, 2012: 464).

INVIERNO NEGRO

El invierno, el hielo que caracteriza esta estación, están presentes a lo largo del Apocalipsis de *Zurita*. En “Little Boy” se manifiesta en el invierno negro, como se nombran las horas siguientes a la expansión del hongo, cuando el cielo se oscurece y se produce la caída de lluvia y ceniza radioactiva. “Nevó toda la noche y las clases están suspendidas” (Zurita, 2012: 465), así comienza el segundo fragmento del poema. Este verso puede vincularse con las consecuencias que tuvo la explosión que levantó una columna de humo que ha convertido el día en noche y destruido todas las escuelas. Pero la voz poética intenta engañarse a sí misma, pues continúa en transición a través de la herida de la humanidad, del tajo abierto a través del Pacífico: “Es muy raro / una nevazón en Santiago” (Zurita, 2012: 465) dice, como si fuera un recuerdo de infancia, un *little Boy* en una guerra de nieve, como si al sujeto poético le hubiera tocado ver una nevazón en Santiago durante la infancia. El sueño se transforma en pesadilla: “Nadie se ha dado cuenta, pero las bolas de / nieve que nos lanzamos se han convertido en piedras y / cuando el primero cae apuro el regreso hacia mi casa” (Zurita, 2012: 465). El sujeto poético atraviesa la ciudad arrasada entre miles de descarnados que vienen de lo profundo del invierno negro, del agua-nieve radioactiva, de la caída del hielo transformado en fuego: “Todos marchan como / sonámbulos, con horribles quemaduras y los labios / derretidos, pidiendo agua entre montañas de cenizas y / cadáveres” (Zurita, 2012: 465).

Al final del segundo fragmento, el sujeto poético consigue entrar en su casa, que es la única que ha quedado en pie en medio de la devastación. Al abrir la puerta se encuentra con la siguiente escena: “Mi madre está frente al tocador arreglándose, para / salir y mi abuela me saluda sonriendo. Me pregunta que / cómo estuvo el colegio. Siento en mis ojos el flujo / inmemorial de las lágrimas y lloro con frío abrazándola” (Zurita, 2012: 465). El fragmento cierra con una imagen del pasado inmediato, retrocede hasta un tiempo de inocencia, un tiempo sagrado, una mañana cotidiana segundos antes de que Zurita, en el cuerpo de Paul Tibbets en el Enola Gay, en un sueño, en un poema, hiciera estallar a Little Boy.

EPICENTRO

El tercer episodio abre muy cerca del epicentro de la bomba: el emblemático Genbaku Domu; el edificio de exposiciones proyectado por el arquitecto checo Jan Letzel, en donde Little Boy detonó a ciento cincuenta metros de altura en la horizontal y seiscientos en la vertical. Quienes estaban dentro murieron instantáneamente, pero el edificio fue una de las pocas estructuras que permanecieron en pie. Genbaku Domu se ha convertido en el símbolo hechizado de una ciudad y hoy se sitúa a la entrada del Memorial de Paz.

El tiempo de este episodio continúa siendo el sueño en la noche de Santiago, pero también sigue siendo 1945, minutos antes de que Paul Tibbets sobrevolara Hiroshima. Esta parte del poema nos entrega una toma aérea o maqueta de la antigua ciudad antes de ser arrasada: “La enorme cúpula de concreto y vidrio se alza sobre la / torre del edificio de exposiciones y la modernidad de su / forma contrasta con el enjambre de pequeñas casas de / madera que rodean la explanada y se extienden desde las / orillas del océano hasta los confines de la ciudad” (Zurita, 2012: 466).

Zurita (el ingeniero, el poeta) nos brinda una descripción muy precisa de las estructuras que rodean Genbaku Domu, ubicado en una isla en la intersección de los ríos Motoyasu y Ota que proceden del mar: “No son muchas más las / construcciones de cemento; la prefectura, la nueva / escuela, la fábrica de automóviles, que parecen pequeñas / costras blancas en una piel rugosa y oscura” (Zurita, 2012: 466). Ante la cercanía de la muerte, la ciudad de cemento y madera cobra vida, se convierte en un ser orgánico. Si observáramos una fotografía de la época veríamos a un mismo tiempo la imagen de la tradición urbana japonesa y la amalgama con los fragmentos de una cierta modernidad: casitas compactas con techo de dos aguas, tendido eléctrico, anuncios, tranvías y dispersos edificios de diseño europeo. Desde lejos, la textura de la ciudad en blanco y negro asemeja, en efecto, una piel con escamas.

En este tercer episodio la voz poética es femenina. La niña Yazuhiko va de la mano de su madre. Relampaguea la imagen de la madre: “y por un segundo su / kimono brilla contra la intensidad amoratada del cielo”

(Zurita, 2012: 466). Yazuhiko llega a la estación de tren para recibir al padre, quien va descendiendo de uno de los vagones. La niña se inclina para saludarlo con “reverencia y temor” (Zurita, 2012: 466).³ La voz poética sigue líneas más adelante: “Miro al suelo. El pavimento del andén ha desaparecido y en su lugar la playa se alarga. Giro. El perfil amoratado de los cerros se me viene encima en la luz creciente del amanecer” (Zurita, 2012: 466) Yazuhiko hace la reverencia en el momento que Little Boy estalla sobre Genbaku Domu, a unas cuantas cuadras de la estación de tren.

En ese momento, sin embargo, el sueño pliega el espacio-tiempo, y la voz poética se sitúa de nuevo en el otro extremo de la herida transpacífica: “y en una escena que parece / emerger de miles de años atrás recuerdo un puerto / Valparaíso, una vida: una carrera frustrada de ingeniería” (Zurita, 2012: 466); pero sólo para concluir de vuelta en Hiroshima con la niña Yazuhiko reverenciando al padre: “La playa se hunde en el pavimento y vuelve a aparecer el suelo granuloso del andén. Su mano me alza con suavidad la cara y lo miro. Pequeña Yazuhiko, pequeña Yazuhiko, repite mi padre” (Zurita, 2012: 467).

Lo terrible de este final es la sugestión del rostro derretido;⁴ un rostro que solía ser familiar que solía inspirar reverencia y temor. En el instante mismo de la detonación, (un instante que parece prolongarse de un modo infernal, ensordecedor como el *Treno a las víctimas de Hiroshima*, la pieza musical homenaje a las víctimas, compuesta por Krzysztof Penderecki) se transforman frente a Yazuhiko en la estampa de desconcierto y horror (ci-

³ Imposible no acordarse de la novela *Stupeurs et tremblements* (1998) de Amélie Nothomb, donde con perplejidad entrevemos la compleja naturaleza del honor y del respeto jerárquico todavía vigentes en el Japón: el respeto al padre, la figura del padre. Estupor y temblores era lo que una debía experimentar al hallarse delante del soberano celestial, el *tenno* —antiguamente también llamado *mikado*, “la Puerta” —: el emperador del Japón.

⁴ En su artículo *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud señaló que esta cualidad subyace en una situación familiar que se torna atemorizante. Para esquematizarlo refirió el caso del cuento “Der Sandman” [El hombre de arena] (1816) de E. T. A. Hoffmann, donde vinculó la muerte del padre con la angustia por perder los ojos; angustia que en “Little Boy” vemos transformada en la angustia por la pérdida del rostro.

tando al presidente Harry S. Truman en su discurso al momento de lanzar la bomba y refiriéndose al poder destructivo de ésta): “como el que nunca se ha visto en esta tierra”.⁵

Posiblemente, la niña Yazuhiko sea una de las más de cincuenta mil víctimas civiles de la bomba de las que se tiene registro, cuyo nombre está escrito en las paredes del monumento situado exactamente debajo del epicentro de la explosión. Se trata de una pequeña torre gris de pagodas sobrepuestas y la estatua de un ángel en medio, rodeado por varios *senbazuru*, ofrendas de mil gruyas de origami de distintos colores sostenidas de una cuerda.

Las gruyas de origami guardan un simbolismo especial con respecto a la bomba: Sadako Sasaki, quizá la víctima más famosa de Hiroshima, tenía dos años al momento del ataque y a los doce enfermó de leucemia. Ingresada en el hospital, su compañera de habitación fue una chica de secundaria, quien le habló de cierta serendipia que prometía una vida larga o la recuperación de una enfermedad a quien tuviera la paciencia de ensamblar un *senbazuru*. Sadako murió diez años después del bombardeo, logrando doblar alrededor de 650 esculturas. Sus compañeros de escuela terminaron el resto y Sadako fue enterrada junto al *senbazuru*. Cerca de ahí se encuentra el Memorial de los Niños de Hiroshima, donde cientos de *senbazuru* compuestos con forma de gruyas, dobladas por niños de todo el mundo, son conservadas detrás de galerías de cristal.

Zurita, a través de Yazuhiko, presta voz a los niños, los más inocentes de las víctimas civiles de Hiroshima. El sacrificio de Hiroshima remite a la imagen del inocente, lo que arquetípicamente correspondería a la imagen del cordero; de la misma forma que la juventud chilena sacrificada por las purgas del régimen militar. La imagen de la infancia y, por qué no, la del Memorial de la Paz, también nos habla por la esperanza que Zurita suele dejar suelta entre el caos y el horror para que la encontremos.

⁵ “If they do not now accept our terms they may expect a rain of ruin from the air, the like of which has never been seen on this earth”. Se puede consultar el discurso completo en el sitio web: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=12169>

HIROSHIMA: LA HISTORIA DETENIDA

El cuarto pasaje de “Little Boy” parte desde la franja fronteriza entre el sueño de Santiago y el horror de Hiroshima, entre el sol naciente de Japón y la duermevela de Zurita al lado de P: “Mi madre me vino a dejar. Vestía una blusa de sangre y / cuando salimos la neblina de la mañana la envolvió / como si fuera una flor roja deshilachándose” (Zurita, 2012: 468). Aquí, la ubicuidad fronteriza se refiere también al amanecer. De un lado de la herida transpacífica, en Chile, los eventos ocurren de madrugada, pocas horas antes del alba. Del otro, en Japón, ya es de día, pero vuelve a tener lugar el amanecer, esta vez uno fatídico: la aurora atómica con su niebla hirviente. Se trata del falso sol creado por los humanos en Los Álamos, Nuevo México, y cuyo núcleo ha estallado sobre Genbaku Domu en el momento preciso en que la niña Yasuhiko se inclinaba ante el padre.

Debemos recordar que “Tu rota noche”, la segunda parte del *Zurita*, es un enorme sueño donde el tiempo y el espacio, como es dado a los sueños, se pliega. El acomodo de las imágenes nos da la impresión de la Tierra revolviéndose sobre sí misma, de modo que el cielo nocturno de Santiago lo componen las casas y los edificios en llamas de Hiroshima, así como los acantilados y las cordilleras de Chile se vienen encima de la ciudad japonesa. De pronto, este cuarto episodio comienza a trasladarse cada vez más lejos del epicentro de la bomba, pero no en el espacio, sino únicamente en el tiempo:

Sobre la pizarra la maestra escribe la fecha que debemos / repetir en voz alta; un día, un mes, un año: 1957. Como / digo, los edificios aparecieron de pronto como si fueran / alargados cubos blancos, no muy altos y de un diseño / riguroso, en extremo simple, lo que les otorga esa / exactitud aséptica y sin emociones que caracteriza las / calles de las ciudades reconstruidas (Zurita, 2012: 468)

Y más adelante:

Desde el borde de la rivera / opuesta, la cúpula del arrasado edificio de exposiciones / continúa resaltando como si fuera un gigantesco ojo / partido, pero ya no frente a las pequeñas viviendas de / madera, sino ante los futuristas pabellones de cristal, / acero y piedra del Memorial de la Paz. Es el año 2008. / Han pasado 51 años y efectivamente estoy en una ciudad / reconstruida (Zurita, 2012: 468-469).

Destaca la tremenda facilidad con la que el autor intercambia las épocas, lo que hace pensar en una posible visión zuritiana de la historia como algo en constante flujo, un continuo retorno que le hace posible doblar el espacio-tiempo; es decir, saltar de una época a la otra y de un extremo del Pacífico al otro.

El área central de Hiroshima es una ciudad enteramente moderna, arrasada por completo y vuelta a levantar desde los escombros. El milenario trazado urbano japonés fue sustituido por el típico emparrillado occidental y bloques de edificios de concreto que le confieren esa “exactitud aséptica y sin emociones”. En este cuarto episodio, al describir las imágenes de la Hiroshima moderna, la voz poética empleada por Raúl Zurita revela una suspensión del tiempo que pone a resonar para siempre, en un solo momento, el pasado y el presente, la ciudad reconstruida y su trágica herida. El lugar en donde se vuelve evidente este enlace del tiempo onírico, este espacio en el poema, es el “cristal, acero y piedra” del Memorial de la Paz. Este museo-monumento, creado en 1954, hace pensar en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Chile, abierto en 2010, dos años después de la visita del sujeto poético al memorial fechada en el poema. Los memoriales de paz buscan no sólo recordar a las víctimas inocentes de la violencia, sino también constituir un núcleo de recuerdo afincado en el espacio para las familias, los investigadores y la continua formación del público, destacando en éste a sus integrantes más jóvenes.

FALSO AMANECER

El quinto episodio repite la escena de Yazuhiko con ciertas variantes. La voz poética despierta en el sueño desde la transmutación de las montañas de

Chile con la niebla de la explosión nuclear: “Levanto los ojos desde la playa y el perfil amoratado de / los cerros de Valparaíso se me abalanza en la creciente / luz del amanecer” (Zurita, 2012: 470). Esta voz se introduce en la herida, es decir, atraviesa el Pacífico para regresar a Chile: “Debo haberme metido al mar vestido porque / tengo la ropa empapada. Me saco los zapatos y empiezo / a caminar desde esa vida” (Zurita, 2012: 470). Sin embargo, el poema vuelve inevitablemente, como atraído por la fuerza de una implosión, al instante de la detonación de la bomba, en específico a Yazuhiko inclinándose ante el padre: “Empiezo a bajar la cabeza inclinándome frente a él y cuando termino, la rugosidad del pavimento se tiende un segundo bajo mis ojos para enseguida estallar desintegrándose en el resplandor de miles de soles” (Zurita, 2012: 470).

Sobre la idea de este falso sol creado en el laboratorio de Los Álamos, podemos referirnos muy claramente a la iconografía del *Guernica* y, en concreto, a la imagen del ojo con una bombilla encendida al centro en vez de pupila. Varios estudiosos han identificado un símbolo de las bombas arrojadas sobre la localidad española, la presencia de Dios como testigo, el sol y la marca de una modernidad destructiva a través del descubrimiento científico escondido en el juego de palabras *bomb*, de bombilla, y *bomb* de bomba (Cogollo, 2009: 97). Todos estos elementos tienen a su vez cabida en la idea del falso sol sobre Hiroshima: una de las cualidades de la explosión atómica fue la cantidad de sombras de objetos y personas que se quedaron impresas sobre el asfalto ante la fuerza del resplandor. En muchos testimonios de supervivientes resalta la visión del pavimento contrayéndose con el fognazo. Si bien la temperatura en el epicentro de la explosión fue de casi cuatro mil grados celsius y la de la superficie de nuestro sol es de cinco mil seiscientos, lo cierto es que la intensidad del calor a semejantes niveles parece no tener ninguna diferencia.

El investigador Theodore Postol del Instituto Tecnológico de Massachusetts compara el evento como si los hombres hubieran escarbado en el centro del sol y hubieran desencadenado ese trozo de materia incandescente en una ciudad de la Tierra (Cargol, 2010: 12:06). Este pequeño y falso sol

parece teletransportado desde algún otro sistema y súbitamente haber aparecido para brillar sobre Genbaku Domu. Este sol es falso también porque no trae el amanecer, sino la noche repentina. Es el sol de los muertos, el invierno negro.

MEMORIAL DE LA PAZ

El pequeño falso sol irradió sobre Hiroshima la mañana del 6 de agosto de 1945, a las 8:15 horas, y literalmente detuvo el tiempo: un reloj de bolsillo que se conserva en el museo del Memorial de la Paz muestra la sombra de sus manecillas detenidas a la hora de la detonación. El sexto pasaje trabaja una visita a dicho museo a cuya entrada hay tres reproducciones fotográficas en blanco y negro de gran formato: “En el primer plano se ve la madre muerta entre las ruinas / todavía humeantes de lo que parece un mercado y el niño / que llora al lado de ella, de pie, con los ojos fijos en el / lente de la cámara” (Zurita, 2012: 471). Las otras dos imágenes muestran a Einstein sacando la lengua y a un luchador de sumo. Sin embargo, el peso de la primera imagen recae inevitablemente sobre la tradición representativa de la madre y el niño, que se ha repetido al menos desde los egipcios en sus esculturas de Isis amamantando a Horus, pero que ha afincado un importante referente para Occidente en la variación de la madre con el hijo agonizante desde *La Piedad* de Miguel Ángel y más recientemente desde el *Guernica*.⁶

La voz poética continúa con su recorrido a través del museo del Memorial de la Paz y termina mirando los ríos Motoyasu y Otta desembocando en el mar. Hacia el cierre de este pasaje, el autor da voz al infante que yace en los brazos de la madre: “La superficie grisácea del agua ocupa por com-

⁶ Existe una escultura titulada *Hiroshima* (1957) del artista soviético Valentin Andréievich Galochkin que muestra a una madre yaciendo con los brazos abiertos ante el cadáver de un hombre adulto que podría ser su hijo.

pleto el / ventanal y al girar la cara veo la mano del hombre que me / hace gestos para que mire hacia la cámara. Alzo los ojos. / Madre no se mueve y chillo en medio de los cuerpos que / yacen horriblemente quemados” (Zurita, 2012: 471). Desde luego, no había nadie que fotografiara a las víctimas en el instante mismo de la tragedia, se trata de un recurso utilizado por el autor en su habilidad para jugar con el tiempo de los poemas. Quizás incluso pudiera leerse como una crítica encubierta, involuntaria, hacia el turismo de tragedia, es decir, a la recepción de los memoriales de paz como una atracción más en la carta del recorrido. Esta actitud podría encerrar la figura del hombre que dispara la cámara.

La voz poética, todavía situada en la víctima infantil, logra nuevamente habitar este continuo presente, este tiempo suspendido, y consigue ver a los turistas del Memorial de la Paz que miran su fotografía: “Vuelvo a alzar los ojos, / unas figuras cenicientas me miran desde el frontis de un / edificio en una ciudad extraña. Las aguas del río parecen / detenidas, pero no lo están. Luego el océano insondable” (Zurita, 2012: 471-472). Esa ciudad extraña es la Hiroshima moderna en donde se sitúa el museo. Tan irreconocible como las ruinas. Además de esta imagen, la víctima también mira el río Motoyasu uniéndose con el Ota en el “océano insondable”, el gran vaso comunicante no sólo de “Little Boy”, sino de todos los demás poemas incluidos en “Tu rota noche”.

TRENO PARA LOS NIÑOS DE HIROSHIMA

Un treno es una composición que se interpreta en memoria de un difunto. Como pueden demostrar los versos comentados, “Little Boy” es el treno de Raúl Zurita para las víctimas infantiles de la tragedia. Una composición sonora que guarda especial relevancia es el *Treno a las víctimas de Hiroshima* del compositor polaco Krzysztof Penderecki. Se trata de una breve pieza experimental para cincuenta y dos instrumentos de cuerdas con un programa atonal, un canon invisible en el que los músicos deben intervenir en varios

momentos en puntos vagos de su registro, aunque en periodos de tiempo delimitados de cuatro a treinta segundos. El sonido puede ser producido desde partes como el talón del arco o el reverso del puente. El resultado es, sin lugar a dudas, escalofriante.

Las interpretaciones del treno de Penderecki la han situado en los minutos anteriores a la detonación de Little Boy y otros en los posteriores. En lo personal, me decanto por esta segunda lectura. El *Treno* de Penderecki contiene la narrativa de los primeros ocho minutos y treinta y seis segundos inmediatos a la explosión. El tejido ascendiente de las cuerdas transmite el desconcierto, el horror y el shock de quienes se ponen de pie entre las ruinas y empiezan a caminar desorientados; las abruptas intervenciones desde el puente de los instrumentos hacen pensar en la carne en estado de ebullición; al fondo de la composición se intuye la noche repentina y las ruinas de una ciudad en llamas.

El séptimo movimiento del treno para los niños de Hiroshima de Raúl Zurita comienza de la siguiente manera: “Corro por una calle arbolada, de casas estrechas, siguiendo / a los demás niños [...] Desde el suelo siento la voz de una / mujer que se acerca gritando mientras las flores blancas / ondulan en la negrura de la seda como un campo de / margaritas en la noche” (Zurita, 2012: 473). Tan sólo empezamos a identificar esta voz en el poema, Paul Tibbets nos habla desde el *Enola Gay*, un instante antes de tirar la bomba:

Tengo 30 años y efectivamente la imagen es injusta. Visto / una casaca de lona gris, ahora cruzada por dos correas de / seguridad y miro abajo el mar. Dos horas antes los / manchones incendiados de las nubes se habían recordado contra el negro de la noche y cuando finalmente el sol / terminó de emerger, la enormidad de las aguas brilló por / un instante como si también estuvieran suspendidas. Ahora / las nubes se han abierto y sobre el horizonte se comienza a / ver la línea del borde costero. Es un instante. La tierra se / me viene encima vertiginosamente y en el momento en que / voy a girar para recobrar nuevamente altura recuerdo el / nombre de una calle desconocida, General del Canto, y de una ciudad que tampoco me dice nada, Santiago (Zurita, 2012: 473).

Éste es el clímax de la pesadilla. Prácticamente es posible escuchar el motor de las hélices de los aviones. Las entrevistas que hay de Paul Tibbets lo muestran consciente de las consecuencias de su misión. Es un verdugo clínico y moderno, convencido de la justificación militar estadounidense para poner fin a la guerra y evitar la invasión de Japón. Piloto y comandante de la operación, Tibbets bautiza la aeronave con el nombre de su madre y emprende el vuelo junto a otros dos aviones bombarderos B-29: El Great Artiste para reconocimiento y el Nessesary Evil de documentación. El Great Artiste lleva la delantera y es primero en sobrevolar Hiroshima para recabar datos meteorológicos. El día estaba muy brillante y la mañana era extremadamente calurosa, recuerdan los supervivientes. Las sirenas antiaéreas de la ciudad emiten la alarma y los pobladores corren bajo resguardo. Pasados unos minutos, la población se percata de la falsa alarma y regresa a sus cosas. El Enola Gay ingresa en la bahía de Hiroshima y localiza el objetivo: el pequeño puente Aioi en forma de “T” a unos metros del centro de exposiciones. Little Boy detona apenas cuarenta y tres segundos después con un margen de error insignificante consiguiendo acabar con todo en un radio de más de un kilómetro y medio, y calcinar once kilómetros cuadrados de terreno. El Enola Gay logra recorrer dieciocho kilómetros y medio, y es alcanzado por la onda expansiva, aunque sin sufrir ningún daño. En el interior de la aeronave todos, salvo Paul Tibbets, llevan anteojos para proteger sus ojos del resplandor. “No soy emocional —declaró, años más tarde, el viejo coronel retirado—, no tuve ese maldito primer pensamiento o de otro modo te lo diría. Yo hice el trabajo y me sentí tan aliviado de haber tenido éxito que no puedes imaginarte” (Wilmshurst, 2005: 12:06).

El episodio nos hace tener muy presente la aguda tensión generada en el *Treno* de Penderecki. El pasaje vagamente se estaciona en el sueño invernal de Santiago, su niebla se mezcla con el viento atómico de Hiroshima. El cierre es sencillamente atroz:

Mi madre me aprieta contra su pecho / desnudo estampado con las flores
blancas de su kimono, / mientras caen enormes gotas de agua y el viento /

huracanado arranca de cuajo los árboles de la calle. Como / un guante, la piel empieza a desprendérselo y con ella las / flores blancas hundiéndose en la aridez infinita de un / desierto nunca antes visto, completamente distinto a los / otros desiertos del mundo, de un desierto infinito de / ruinas y cenizas donde todos los destinos se hacen uno (Zurita, 2012: 474).

Sin duda, uno de los horrores de la tragedia que más conmueven es la imagen de la piel sometida a los terribles procesos del fuego y la radiación. Al final de este séptimo episodio, el río de la vida desemboca en el “nunca antes visto” desierto del calcinamiento, en las “ruinas y las cenizas” bajo la noche repentina. Como dos estigias, los ríos Motoyasu y Ota, que rodean al Centro de Exposiciones y cuya cúpula ha reventado como una ampolla, desembocan ahora en el océano insondable cuyas aguas han sido suplantadas por la árida imagen de un ardiente y descomunal desierto.

FALSO AMANECER

El último fragmento de “Little Boy” tiene lugar de madrugada, en la habitación de Zurita en Santiago de Chile: “En una hora más aclarará. Están anunciadas temperaturas / bajo cero y observo por la ventana el dormitorio la / oscuridad que cubre por completo la calle. La tormenta / de lluvia y granizo duró días pero ahora volvió el silencio / y dentro de poco la blanca nevada de la cordillera de / los Andes copará por completo el horizonte” (Zurita, 2012: 475). Esta última imagen vuelve a poner a tono la idea del relieve chileno cayendo sobre los cielos incendiados de Hiroshima, debido a que el Pacífico está revolviéndose sobre sus entrañas. Asimismo, en la duermela de Santiago, Zurita mira las calles de su barrio iluminarse con la aurora atómica. A su lado duerme P, quien también se revuelve en las frazadas. El sujeto poético se sorprende por “el calor de verano en la mitad del invierno” (Zurita, 2012: 475). Abre la ventana y se encuentra con el horror. Éstas son las líneas finales del poema:

Afuera, un grupo de soldados sale de sus / trincheras con las caras carbonizadas alzadas al cielo, / como si continuaran mirándolo mientras el fluido de sus / ojos derretidos desciende desde sus / cuencas vacías y cae / al suelo donde miles de otros seres deambulan como / fantasmas entre los restos irreconocibles de una calle que / se pierde en el desierto. P acaba de despertar y abre los / ojos. Hay un pequeño niño. Al fondo, el hijo que nunca / tendremos chilla mirándonos en el interminable amanecer (Zurita, 2012: 475).

Volvemos a ingresar en el campo de lo siniestro a través de la mirada, a través de la angustia por la pérdida de los ojos. Lo siniestro invade la alcoba conyugal y la imagen del fluido de los ojos brotando desde las cuencas vacías provoca que P abra sus propios ojos. Lo que ambos ven es algo muy doloroso que viene de muy lejos, que ha viajado muchos años luz y que al mismo tiempo guarda esa mención tan sacramental cuya impresión tienen también los fantasmas, los pequeños niños muertos que se aparecen en sueños. La luz del “interminable amanecer”, que es la luz de “Little Boy” —alumbradora desde arriba como el bulbo en el *Guernica*—, queda brillando para siempre. Esta luz es falsa en dos sentidos: primero porque procede del falso sol creado por los científicos de Los Álamos y porque al final de “Little boy” ha pasado como en esos sueños en donde uno cree tomar conciencia sólo para percatarse de que se sigue soñando.

Aquí no debería extrañarnos la resonancia del eterno retorno. Quizás no ha pasado ni un solo minuto. La historia nuevamente ha quedado suspendida y todos los momentos permanecen resonando en un tiempo onírico del que ya no es posible despertar: Zurita y P en la duermevela en Santiago, Paul Tibbets sobrevolando Hiroshima, Yasuhiko reverenciando al padre, el falso amanecer irradiando sobre Genbaku Domu, la Hiroshima actual. No es posible decir si en Raúl Zurita hay o no forma de despertar de este sueño; al menos no lo deja claro en “Little Boy”. Existe en la mención de la infancia la añoranza por un tiempo dorado, de aquéllo que ya no puede ser recuperado. En este poema, la infancia parece trabajar, a su vez, como la diminuta flor blanca que, en el *Guernica* de Picasso, vemos brotar de la espada trozada

de un combatiente caído (Cogollo, 2009: 96). En “Little Boy” la mancillada flor de la esperanza toma el lugar de la infancia transgredida. La esperanza es diminuta y frágil y la labor del lector, del espectador, pareciera ser hallarla entre las ruinas de las ciudades, entre los muertos y los desaparecidos.

BIBLIOGRAFÍA

- CARGOL WELLS, Pamela (dir.) (2010). “Hiroshima 24 hours later”, en *National Geographic Explorer*, temp. 24, ep. 22, EUA, 46 min.
- COERR, Eleanor (1987). *Sadako and the thousand paper cranes*. Londres: Puffin books.
- COGOLLO OSPINA, Sonia Natalia (2009). “Análisis semiológico del *Guernica* de Picasso”, en *Revista Psicoespacios*, núm. 3, vol. 3, Envigado, diciembre, pp. 91-102.
- HERSEY, John (1946). “Hiroshima”, en *The New Yorker*, Nueva York, 31 de agosto, p. 15.
- HIEMENZ, Jack (1977). “A Composer Praises God as One Who Lives in Darkness”, en *The New York Times*, Nueva York, 27 de febrero, p. 69.
- MCRANEY, W. (1980). *Radiation dose deconstruction. U.S. occupation forces in Hiroshima and Nagasaki, Japan 1945-1946*. Wasington D.C.: Defense Nuclear Energy.
- RICO, Manuel (2016). “Raúl Zurita, el poeta de ‘Cuadernos de guerra’ y del profundo Chile”, en *Vallejo & Co*. Recuperado el 17 de octubre del 2017, de <http://www.vallejoandcompany.com/raul-zurita-el-poeta-de-cuadernos-de-guerra-y-del-profundo-chile-por-manuel-rico/>
- SANTINI, Benoît (2011). “‘En Zurita, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos’. Entrevista a Raúl Zurita”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 80, Santiago, noviembre, pp. 253-262.
- WILMSHURST, Paul (dir.) (2005). *Hiroshima*. BBC, Ing/Can, 190 min.
- ZURITA, Raúl (2012). *Zurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Aldus.

CUERPOS ROTOS EN EL POEMARIO *ZURITA* DE RAÚL ZURITA

Carlos Escobar Guzmán

INTRODUCCIÓN

La poesía de Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) se inaugura simbólicamente con una autoagresión: en 1975, encerrado en la intimidad del baño de su casa en Santiago, se lacera la mejilla con un hierro ardiente. El acto, debido a su carácter solitario, no pasaría de una simple anécdota autobiográfica del autor, de no ser por las referencias a él en *Purgatorio* (1979). Ahí, la lesión en el cuerpo propio se reviste de un carácter inaugural, provocando que la mejilla quemada se convierta en el lugar desde donde se origina la poesía. Así, no sólo una fotografía de un acercamiento de la herida se convierte en la portada del libro, sino también está presente en el poema que abre el poemario: “mis amigos creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla” (Zurita, 1979: 11).

En este gesto pueden intuirse dos características de la poética de Zurita que, como se verá más adelante, estarán presentes a lo largo de sus posteriores obras. Por un lado, la inclusión de hechos autobiográficos del poeta en su poesía, los cuales serán resignificados, confiriéndoles una dimensión trascendental al interior mismo de la obra. Por lo que una herida autoinfligida en la mejilla se transforma, al interior del texto, en el punto de partida de

la poesía; el acto posterior de intentar cegarse arrojándose amoníaco puro en los ojos se transforma, en su poemario *Anteparaíso* (1982), en el primer paso para iniciar una nueva etapa: “Cerrándome con el ácido a la vista del / cielo azul de esta nueva tierra sí cla- / ro: a la gloria de aquel que todo mueve / Así, tirándome cegado por todo el líqui- / do contra mis propios ojos esas vitri- / nadas; así quise comenzar el Paraíso” (Zurita, 1982: 143). Por otro lado, ambos actos implican un atentado contra sí mismo, más específicamente, contra el cuerpo propio. Ello implica que los actos que se resignifican al interior de la poesía provoquen que el cuerpo sea concebido como materia maleable, un espacio que, en su ductilidad, da paso a la escritura. En la obra poética de Zurita, el cuerpo se posiciona en un lugar central, a un mismo tiempo origen de la escritura y espacio de oportunidad para alcanzar, sumado a la palabra, una nueva etapa.

Si estos elementos ya están presentes en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, es Zurita (2011) donde estas ideas alcanzan una mayor concreción. La obra de 2011 recoge los poemas anteriores del autor incluidos tanto en los ya mencionados poemarios, como en *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *INRI* (2003), entre otros. Sin embargo, *Zurita* dista de ser una simple antología, ya que los poemas previos se incluyen sólo después de un proceso de reescritura y de su consiguiente resignificación. Como lo menciona Sonia Betancort (2011), a lo largo de las casi setecientas cincuenta páginas de esta obra, la voz poética se embarca en una epopeya, un viaje que toma como base el modelo de los grandes relatos, tanto bíblicos como orientales, pero que emplea para ello una estructura rizomática.¹

¹ Desde la idea de rizoma (término de la biología que describe a un tallo subterráneo que crece indefinidamente de forma horizontal, del cual nacen diversas raíces y brotes herbáceos), Deleuze y Guattari desarrollan la noción de multiplicidad en todas las cosas, esto es, en todo conviven diversas líneas de articulación o de segmentaridad que territorializan, pero también líneas de desestratificación que desterritorializan y hacen fluir al rizoma. Desde esta perspectiva, en todo hay multiplicidad: el sujeto y el libro están formados por materias diversas, de fechas y velocidades muy diferentes (Cf. Deleuze y Guattari, 2002).

La epopeya en el *Zurita* se construye como el relato épico de un yo que transita a través de momentos trascendentales que atañen tanto a él como a la colectividad de la que forma parte. Sin embargo, tales eventos se trasfunden entre el sueño y la realidad, el pasado y el presente, entre Santiago de Chile e Hiroshima. En palabras de Betancort, “el autor incluye el relato mítico como expansión del sueño y la alegoría que suponen la historia y la realidad. Y con el apasionado objetivo de mostrar la relatividad de los seres y la incompetencia de sus acciones, trasluce la coincidencia onírica de la batalla, los bandos enfrentados, las víctimas y los victimarios” (2011: 72). La epopeya se lleva a cabo a través de una transposición de múltiples niveles, tanto del lenguaje como de temáticas, que se presentan como fragmentarios, pero interconectados entre sí, sin que ninguno de estos sobresalga por encima de los demás. En *Zurita* convive el lenguaje empleado en la música folclórica chilena (véase la sección “¿La pasarai?”, pp. 257-268) con imágenes de encefalogramas o fotografías de las costas chilenas; están presentes algunos *in memoriam* que recuerdan a personajes históricos como Miguel Ángel o Beethoven, junto a figuras contemporáneas como Michael Jackson, Pink Floyd y Bob Dylan, así como nombres de los desaparecidos durante el régimen de la dictadura chilena.

El tiempo y el espacio también se entrecruzan, adquiriendo un carácter de simultaneidad: si *Zurita* se divide en tres grandes apartados que hacen referencia a la tarde y noche del 10 y mañana del 11 de septiembre de 1973 (es decir, la víspera del golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende), dentro de éstos se reescribe también la infancia del propio Raúl Zurita, las consecuencias de la bomba atómica que cayó sobre Hiroshima, las atestadas calles de la Ciudad de México y las prisiones que la dictadura instaló a lo largo del territorio chileno. La voz poética se mueve en este entrecruce. Por momentos habla desde una individualidad y, en otros, asume el discurso de una colectividad; a veces se refiere a sí misma como Zurita, revisando los aspectos autobiográficos del autor, pero también se asume como una niña japonesa víctima de la bomba atómica, como Paul Tibbets (el piloto encargado de bombardear Hiroshima) o como uno de los múltiples desaparecidos de la dictadura chilena.

Así, si el *Zurita* y la voz poética tienden hacia la multiplicidad y heterogeneidad de la organización rizomática, los cuerpos presentes en el poemario se conciben, de igual manera, como materia maleable, característica que les permite ser ese espacio de la escritura y puente para una nueva etapa que el propio autor denomina “el paraíso”.

En una entrevista con Benoît Santini (2013), Raúl Zurita se describe a sí mismo como un no creyente, pero también como alguien consciente de que despojar al español de los términos que guardan una relación histórica con el catolicismo provocaría que ya no se hablara la misma lengua. Como poeta, Zurita dialoga con la historia del que fue el lenguaje de la Contrarreforma y no renuncia al uso de las palabras que poseen una carga religiosa, pero transforma esos términos: en algunos casos, los resignifica; en otros, los disemina, a la manera derridiana,² el sentido que pudieran tener. Si la palabra *paraíso* pareciera indisociable de la tradición cristiana, Zurita delinea su propia idea: en las primeras páginas del *Zurita*, en el texto “¿Qué es el Paraíso?”, el poeta chileno, como si se tratara de una declaración poética, lleva a cabo dicha distinción.

La voz poética comienza resaltando el carácter de repetición que su propia existencia tiene; esto es, ése yo que habla en el texto se perfila como un individuo inserto en el continuo de otros seres y de colectividades (gentes de Hiroshima, trabajadores chilenos, naciones de la tierra). La repetición en la existencia del ser se acentúa en el sufrimiento: “Yo soy un hambriento, esto es, uno repetido en el hambre. Yo sufro, esto es, uno repetido en el sufrimiento. Yo tal vez esté condenado, esto es, uno repetido en la condena” (Zurita, 2012: 14). Esta idea de la existencia en tanto sufrimiento pareciera guardar relación con la concepción cristiana de la vida en la Tierra como sinónimo de dolor

² La idea de diseminación se entiende como aquellos términos que no pueden ser delimitados por una univocidad de sentido, sino que serían palabras o discursos cuya potencialidad de significados provocan que los textos no sean considerados sistemas cerrados, más bien se trataría de discursos que no pueden ceñirse a una sola interpretación ni siquiera a aquella que, hipotéticamente, le adjudicaría el autor (Cf. Derrida, 1997).

perpetuo que sólo verá su fin en la muerte, con la promesa de una existencia plena en el más allá. Sin embargo, el poeta ve este sufrimiento como aquéllo que acerca al ser con esas colectividades, pareciera que nadie está exento de ese dolor. Y más que una promesa de una vida mejor sólo después de la muerte, a lo que se aspira es a una transformación en esta misma vida, mediante las acciones de este ser que forma parte de la colectividad:

Yo trabajo en la obra del Paraíso, pero como uno más en el recorrido de su vida. Y trabajar con la vida es trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será. Es un proyecto de construcción de un nuevo sentido y de una nueva forma social de experiencia.

Entonces el trabajo en la obra del Paraíso no es sólo un trabajo de arte, sino de corrección del dolor de la experiencia (Zurita, 2012: 14).

Ese paraíso que Zurita concibe, entonces, implicaría un cambio sustancial en la experiencia colectiva, ajena al dolor, pero que se construye a partir de éste. No se localizaría en un plano metafísico, sino en la vida misma, en esa experiencia colectiva: “Entiendo entonces la obra del paraíso como una práctica que desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado” (Zurita, 2012: 14). El paraíso se constituiría como un trabajo individual que atañe a la colectividad: lo uno que deviene muchos. Trabajo que se circunscribe a una transformación de la experiencia cotidiana que pretende partir desde la belleza para llenar ese espacio vacío que ha sido el cielo y en el cual se han depositado las esperanzas de aquéllo de lo que carece en vida.

Si como mencionamos antes, Zurita inicia su trabajo por el paraíso y su obra poética mediante una marca en su cuerpo, este gesto se reviste de la significación que aún no es posible alcanzar en la experiencia: la mejilla quemada se convierte en metáfora del cielo estrellado de la noche. Pero el fin que se busca es la marca en la experiencia misma: “Pero la nueva mar-

ca en el cielo, no en la cara, ese será el Paraíso” (Zurita, 2012: 15). De tal manera, en el *Zurita*, el cuerpo (espacio de la escritura) se empieza a configurar como puente y materia de trabajo que transformará la experiencia. Experiencia que sólo se percibirá a través de la sensualidad, por lo que se hace necesario, a su vez, un cambio en el modo como ese cuerpo entra en contacto con el mundo, lo que, como se verá más adelante, tiene como resultado un trastocamiento tanto del cuerpo como de esa sensualidad. Cambios que se verán condicionados por la peculiar transposición de tiempo y espacio del poemario.

“AHORA QUE ES AYER, YO QUE FUI OTROS”

TRANSPOSICIÓN DE LO INDIVIDUAL EN LO COLECTIVO

Y PÉRDIDA DE LOS LÍMITES DE TIEMPO Y ESPACIO

Como se apuntó arriba, en el *Zurita* el tiempo y el espacio poseen un peculiar tratamiento que apunta a borrar los límites tradicionalmente establecidos. A través del poemario, el lector asiste a momentos y lugares que, por diversos motivos, se encuentran cargados de una enorme significación histórica o personal. En todos los casos, el hilo que los une es el dolor. Volver a estos eventos y reescribirlos se encuentra en relación con la intención de transformar la experiencia.

“Tu rota tarde”, primer apartado del *Zurita*, comienza con una serie de poemas que comparten el título “Cielo abajo” (tratamiento que se repite en varios momentos de todo el poemario) y en los cuales puede apreciarse un primer indicio de los saltos espacio-temporales: “Son los últimos minutos del atardecer del lunes 10 / de septiembre de 1973 y los desfiles comenzaron / hace menos de una hora” (Zurita, 2012: 25); “Tengo 52 años y he llegado hasta aquí porque mi / vida es vacía [...]. / Llevo un / mes en Berlín, desde un 18 de marzo, año 2002 / exactamente, en un departamento de la DAAD de / paredes muy altas, desnudas y blancas” (Zurita, 2012: 26). Más adelante, escribe:

El funeral partió al mediodía en la calle General del
 Canto, pero de eso sólo quedan unas piedras.
 Vamos en fila siguiendo unas tumbas de sal y los
 brazos se nos alargan sin soltarse. Nuestros brazos
 son un río. Un río que igual se ha secado, mamá.
 Te diré otro nombre que le he inventado a papá:
 Finnegans, íbamos al funeral de Finnegans mamá (Zurita, 2012: 28).

Si en un primer momento estos saltos de la voz poética se limitan a un individuo, incluso dando cuenta de ciertos hechos biográficos del propio Zurita, más adelante la voz poética escapa hacia otras identidades. En la serie de poemas “Little Boy”, por ejemplo, la voz poética se funde, entre otros, con Paul Tibbets y con una niña víctima de la bomba atómica que el primero arrojó sobre Hiroshima: “sé que en / el sueño me llamo Paul. Nací en Quincy, Illinois, el 23 de / febrero de 1915, y esta mañana, al ir a buscar el diario que / me dejan todos los días en el antejardín, vi que el número / de mi casa estaba cambiado. Me sorprendió que fuera / invierno en pleno agosto” (Zurita, 2012: 464); “El tren se / detiene y siento la suave presión de su mano en mi / espalda empujándome hacia mi padre que acaba de / descender de uno de los vagones. [...] Niña Yazu-hiko, me dice al verme, y yo me inclino bajando la / cara” (Zurita, 2012: 466).

Así, el yo que se autodenomina Zurita al interior del texto se imbrica con estos otros personajes históricos, pero esto no ocurre de manera total, sino que se sitúa en un punto medio, en la indeterminación que implica dejar atrás ese yo, aunque sin llegar a convertirse en un otro. De esta manera, el Paul/Zurita se sorprende de su inusitada fluidez para hablar español y del aspecto de su casa:

No recuerdo haber / aprendido más que tres o cuatro frases de español en toda / mi vida [...] / pero ahora lo leía con / total fluidez como si esa hubiera sido mi lengua desde / siempre. Miré entonces los sobres, ambos venían dirigidos / a mí, pero el nombre de la calle era otra: Los Españoles, y / el número 1974 era el mismo que vi en el dintel de la / puerta (Zurita, 2012: 464).

De igual modo, los recuerdos de la niña Yazuhiko se mezclan con los de un chileno y una vida anterior:

El / perfil amoratado de los cerros se me viene encima en la / luz creciente del amanecer y en una escena que parece / emerger de miles de años atrás recuerdo un puerto, / Valparaíso, una vida: una carrera frustrada de ingeniería, / cuatro matrimonios, hijos ya adultos, nietos, y los / borrosos fragmentos de la noche que ha llegado (Zurita, 2012: 466).

El punto medio entre ambas personalidades da pie, por un lado, a que el tiempo cronológico devenga cíclico: hechos de la vida de ese Zurita ocurren años antes que los de aquella niña japonesa que ve caer la bomba en 1945; por otro, el lugar donde cae la bomba y el Santiago que se encuentra a mitad del invierno se vuelven un mismo espacio: ciudad apocalíptica repleta de destrozo y cuerpos calcinados por la nieve:³

Recuerdo entonces que la calefacción no funciona y me sorprende el calor de verano en la mitad del invierno. Me inclino para abrir la ventana y al hacerlo la superficie azulada de la tierra se me viene encima vertiginosamente y siento el golpe del viento hirviente aturdiéndome. Afuera, un grupo de soldados sale de sus trincheras con las caras carbonizadas alzadas al cielo, como si continuaran mirándolo, mientras el fluido de sus ojos derretidos desciende desde sus cuencas vacías y cae al suelo donde miles de otros seres deambulan como fantasmas entre los restos irreconocibles de una calle que se pierde en el desierto (Zurita, 2012: 475).

³ El elemento climático de la nieve sirve, de igual manera, como vínculo entre los espacios de Hiroshima y Santiago, ya que metafóricamente se encuentran relacionadas la nieve de la segunda con la “lluvia negra” de la primera, consecuencia directa de la radiación de la bomba.

El desastre nuclear y la nieve se funden para crear una ciudad híbrida entre Santiago y Nagasaki, donde los habitantes, en este caso soldados, sufren las consecuencias de los ataques. A lo largo del poemario, la caída de la bomba atómica se va erigiendo como el ejemplo de una experiencia límite en el dolor a la que la poesía recurre para resignificar, para llevar a cabo ese trabajo constante en el sufrimiento. Así, las consecuencias de este evento y el dolor que deja a su paso se reflejan, irremediamente, en el cuerpo. En otro momento, la niña Yazuhiko describe este evento centrándose en el cuerpo de su madre: “Como / un guante, la piel empieza a desprendérsele y con ella las / flores blancas hundiéndose en la aridez infinita de un / desierto nunca antes visto, completamente distinto a los / otros desiertos del mundo, de un desierto infinito de / ruinas y cenizas donde todos los destinos se hacen uno” (Zurita, 2012: 474). El cuerpo se transforma: esa piel que recubre al ser se desprende violentamente como si una crisálida fuera obligada a salir de su capullo antes de tiempo, lo que precipita un devenir del cuerpo en paisaje, en desierto al que van a parar todos los destinos, todos los cuerpos. El cuerpo de la madre, símbolo tradicional de fertilidad, tras el evento destructivo pasa a ser aridez total, desierto donde nada crece.

Así, la experiencia límite precipita que los cuerpos se configuren en la carencia, como elementos incompletos a los que el dolor ha marcado acentuando esa falta: el cuerpo fértil que deviene tierra árida. Pero la carencia no sólo puede verse en los cambios físicos del cuerpo, también en la manera como éste se relaciona con el mundo; es decir, en los sentidos: los soldados que emergen de esa ciudad bombardeada voltean la cara buscando el cielo, mientras sus ojos derretidos caen al suelo. Recurren al sentido de la vista para encontrar consuelo en el cielo (espacio donde, como afirmábamos con Zurita, se depositan las esperanzas de aquéllo que no se posee en vida). El hallazgo de ese alivio, entonces, se concibe como una doble imposibilidad: no sólo el cielo está vacío, sino que la vista, sentido elegido para acceder a él, es ahora cuencas igual de vacías. Ésta no es la única escena en donde la ceguera ocupa un lugar predominante como imposibilidad de acceder al mundo.

SENSUALIDAD ROTA: SORDERA, TACTO Y CEGUERA

Como puede apreciarse en el ejemplo anterior, el cuerpo que transita por el *Zurita* se constituye como resultado de experiencias en el dolor, lo que los convierte en entes incompletos a los que algo les falta. En suma, no se trata de cuerpos plenos o, incluso, sanos. La recuperación de una figura histórica como Ludwig van Beethoven puede marcar el proceso mediante el cual estos cuerpos se relacionan con el mundo, ya que, a través de antítesis, el sentido que se constituye como falta o ausencia suele ser la manera predilecta elegida para relacionarse con lo que les rodea. Así, el énfasis en el músico alemán se pone en su sordera: “Joder venir a soñar con Beethoven en la mitad del / desierto de Atacama. No escuchaba ni una puta / nota ¿me entiende usted? Ni una puta nota / ¿Cómo lo haría el tipo? Tener toda la música / adentro y no oír ni pío. Yo digo que para eso hay / que tener a Dios ¿o si no cómo?” (Zurita, 2012: 109). Se trataría, entonces, de la música que nace desde la sordera, idea que, más adelante, provoca una identificación entre el cuerpo sordo y el paisaje del desierto, considerando al último como un espacio árido al que se le extraen notas mudas de las composiciones de Beethoven:

¿Y escucharon alguna vez la Quinta del destino tocar
en esas cumbres?

Árida sonando como suenan las inaudibles montañas
que avanzan como suenan las cuencas vacías del mar
como suenan las nubes moviéndose

Y era la Quinta sin notas sin sonidos como nubes
desplazándose explica LVB agitando sus brazos
como se agitan los prisioneros bajo los golpes
eléctricos (Zurita, 2012: 117).

La identificación entre cuerpo y paisaje ocurre, como se puede advertir en los versos finales de la cita anterior, en un contexto de represión militar: Beethoven se convierte en uno más de los prisioneros de un campo de concentración en el desierto de Atacama que la dictadura instaura. De nueva cuenta, el cuerpo sumergido en una experiencia límite del dolor provoca la identificación con el paisaje como un intento de transformar el sufrimiento mediante la música, como un lamento para que alguien lo escuche, buscando formar una colectividad. Ruego que nadie escucha, haciendo imposible la transformación:

Nadie escuchó nada nadie oyó nada nadie sintió nada
 decía LVB arrojado de bruces en la carretera con las
 manos en la nuca creyendo oír el sonido del mar detrás
 de la mudez infinita de esos peladeros... Escucha
 entonces sordo cabrón... Y eran las mismas patrullas
 de soldados gritándole y más allá las destripadas
 butacas las orquestas en derrota perdiéndose cielo
 adentro el país de sed recortándose tras las alambradas (Zurita, 2012: 125).

En estos momentos pareciera que a los cuerpos en el Zurita les está vedado cualquier posibilidad de consuelo, sin embargo, hay momentos en que estos cuerpos pueden entrever la tan buscada redención y la transformación del dolor. Así, por ejemplo, en la sección “¿Pasaré entonces?”, contenida en “Tu rota noche”, hay una serie de poemas en los que puede verse una caída y la posibilidad de una resurrección.

El primero de ellos, titulado “Te palpo”, introduce tanto la ceguera como el sentido del tacto. La primera, en este caso, es resultado de la oscuridad, mientras que el segundo se presenta como única posibilidad de poder entrar en contacto con un otro: “Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos, / habitadas a seguir siempre las tuyas, sienten / en la oscuridad que descendemos” (Zurita, 2012: 297). El descenso en medio de la oscuridad no sólo arrastra a los sujetos, sino que absorbe también a todo el paisaje que les

rodea y se relaciona con la muerte que arrasa con todo a su paso. No obstante, una persona ajena, a la que la voz poética no identifica, les habla de la posibilidad de resurrección, lo que daría paso a la restitución de los sentidos perdidos: “Frente a la muerte alguien nos ha / hablado de la resurrección. ¿Significa eso / que tus ojos vaciados verán? ¿Que mis yemas / continuarán palpando las tuyas?” (Zurita, 2012: 297).

En un primer momento, la salvación no se presenta; todo lo contrario, los cuerpos caen, igual que las cordilleras y el Pacífico. Debajo de las piedras se apilan los cuerpos inertes, aplastados por ese poder invisible que todo lo derrumba. Similar a esa ciudad apocalíptica, ahora el paisaje se ha transformado en una “tierra enemiga” que aprisiona a aquellos que vivían en ella: “En una tierra enemiga / es cosa común oír montañas de cuerpos / hundirse boca abajo. Los Andes se hundan en / el mar de piedras. Bruno aguarda debajo de las / piedras. Susana también aguarda las montañas / y montañas de cuerpos debajo de las piedras” (Zurita, 2012: 298). En la muerte, los cuerpos disímiles, aquellos que son nombrados y los que no lo son, forman, de nueva cuenta, parte del paisaje: “Oímos caer el mar, las cumbres, las llanuras / y eran nuestros cuerpos ciegos los que se / derrumbaban amontonándose debajo de las / piedras” (Zurita, 2012: 304).

Ante este paisaje de caídas y muerte, la posibilidad de resurrección sólo se hace presente en la consideración de un tiempo cíclico, de manera que un renacer sea posible como las plantas florecen cada primavera: “Las / margaritas crecen en la primavera. Tal vez / la primavera crezca. Tal vez las montañas y / el océano abrazados se levanten desde debajo / de las piedras y sean las margaritas de la / nueva primavera. Bruno, Susana, tal vez sus / cuerpos se levanten desde debajo de las / piedras” (Zurita, 2012: 305). Así, el poema que cierra esta serie, “Te toco”, pone de manifiesto la posibilidad de resurrección, pero ahora a través del amor:

Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos
 buscan en la oscuridad las tuyas porque si yo
 te amo y tú me amas tal vez no todo esté

perdido, Las montañas duermen abajo y quizás las margaritas enciendan el campo de flores blancas. Un campo donde los Andes y el Pacífico abrazados en el fondo de la tierra muerta despierten y sean como un horizonte de flores nuestros ojos ciegos emergiendo en la nueva primavera. ¿Será? ¿será así? (Zurita, 2012: 306).

Si bien, la voz poética duda ante la posibilidad de resurrección, el amor se posiciona como única esperanza para transformar la experiencia del dolor y permitir que dichos cuerpos sean capaces de resarcir la falta que éste les ha causado. El sentido del tacto, como manera de entrar en relación con ese otro y con el amor, restituye la vista: vuelve para arriba “las erizadas pestañas” (Zurita, 2012: 306).

Si Zurita cierra el *Anteparaíso* cegándose a sí mismo en un intento de empezar el paraíso, en el Zurita, el sentido de la vista (su pérdida y recuperación) pareciera convertirse en el paso necesario para iniciar el paraíso y la transformación de la experiencia. En este sentido, es muy significativa forma como cierra el monumental poemario:⁴ en fotografías de los acantilados de las costas chilenas, versos en letras blancas van formando un poema donde la voz poética adquiere un tono profético y donde impera el verbo de la visión:

VERÁS UN MAR DE PIEDRAS

VERÁS MARGARITAS EN EL MAR

VERÁS UN DIOS DE HAMBRE

VERÁS EL HAMBRE

⁴ A este respecto, las notas finales con respecto a este poema señalan: “Págs. de 719 a 740: Del proyecto ‘Tu vida rompiéndose’. Son 22 frases frente al mar sobrepuestas en los acantilados de la costa norte de Chile. A la vez que conforman el índice de este libro, son imágenes de lo que un ser humano verá en su paso sobre la tierra: *Verás un país de sed, Verás auroras como sangre...* Sólo podrán ser leídas desde el mar” (Zurita, 2012: 719-739).

VERÁS UN PAÍS DE SED
VERÁS CUMBRES
VERÁS EL MAR EN LAS CUMBRES
VERÁS ESFUMADOS RÍOS
VERÁS AMORES EN FUGA
VERÁS MONTAÑAS EN FUGA
VERÁS IMBORRABLES ERRATAS
VERÁS EL ALBA
VERÁS SOLDADOS EN EL ALBA
VERÁS AURORAS COMO SANGRE
VERÁS BORRADAS FLORES
VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE
VERÁS LAS NIEVES DEL FIN
VERÁS CIUDADES DE AGUA
VERÁS CIELOS EN FUGA
VERÁS QUE SE VA
VERÁS NO VER
Y LLORARÁS

La reiteración del verbo *ver* en “Tu vida rompiéndose” entra en relación con las imágenes de dolor. La voz poética, dirigida a una segunda persona, imprime al emplear el futuro un tono profético de una sentencia, es decir, se trata de escenas que inevitablemente se observarán a lo largo de la vida. En esa épica que construye el *¿urita*, el hecho de que cada uno de estos versos sea parte del índice del poemario marca las etapas por las que atraviesan los hombres en el mundo, las cuales hacen referencia a esas experiencias dolorosas o de carencias, como son la sed, el hambre, las guerras, la ausencia (verás que se va) o la propia ceguera (verás no ver), lo que desemboca en el llanto, única respuesta ante una vida que poco a poco va ‘rompiéndose’ debido a las experiencias dolorosas observadas a lo largo de su recorrido.

CONCLUSIONES

El portentoso poemario *Zurita* presenta, entonces, una existencia incompleta, que se va despedazando. A esto se suman cuerpos que se presentan, igualmente, como objetos rotos, ya que se configuran precisamente en esa carencia convirtiéndose en cuerpos sordos que desean ser escuchados, cuerpos ciegos que desean ver, cuerpos muertos que desean florecer como margaritas. En suma, cuerpos sometidos a experiencias límite del dolor.

La poesía de Raúl Zurita, pero más evidentemente en *Zurita*, se centra en el sufrimiento producto de la vida rota. Es, como él mismo lo expresa, un trabajo desde el dolor que abogue por una transformación de la existencia. Como un sujeto inserto en la colectividad, el poeta se ve a sí mismo como un obrero de la experiencia, por lo que, a través del lenguaje, pero no sólo en él, su tarea consistiría en moldear su materia de trabajo (la experiencia) para resignificarla, dotarla de una épica, entrever las posibilidades de redención o ser denuncia de una batalla perdida por alcanzar la transformación. A este respecto, resultan significativas las palabras que el propio Zurita expresa en una entrevista después de haber recibido el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda:

Todo lo que llamamos arte no son sino escombros, triturados pedazos de carne que como pájaros carroñeros, incontables bandadas de pintores, escritores, músicos, recogen poniéndoles sus nombres sin saber que son los restos de una batalla infinitamente perdida. La tarea no era ser artistas; era hacer del mundo una obra maestra y los millones y millones de novelas, de poemas, de partituras, pinturas, esculturas, murales, dramas, que repletan los anaqueles de las bibliotecas y las librerías, los muros de los museos y de las galerías de arte, las salas de conciertos, los e-books, son la muestra de esa infinita derrota. Yo no hubiese querido escribir poemas, lo que yo hubiese querido es que no existiesen gran parte de las razones que llevan a los seres humanos a escribir poemas (Paredes, 2016: s/p).

El arte, desde esta perspectiva, surge desde y como respuesta a las experiencias humanas de dolor. Por ello, el *Zurita* se encuentra repleto de momentos en los que la violencia de la dictadura, las bombas de la guerra o la muerte se hacen presentes. Por momentos, cuando puede entreverse una mínima posibilidad de encontrar la redención o el renacimiento de los cuerpos muertos que se apilan hasta formar montañas, la voz poética intuye esa batalla perdida, pero ello no impide que persevere en recuperar el dolor para que en y desde él pueda encontrarse, al menos, un hálito de esperanza por la transformación que lleve a la nueva marca en el cielo, señal del paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- BETANCORT, Sonia (2011). “Raúl Zurita: La epopeya que se escribe con sueño y vigilia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 738, diciembre, pp. 71-76.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1997). *La diseminación*. España: Fundamentos.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Gonzalo (2016). “El terror radiactivo de Hiroshima y Nagasaki”, en *ABC*, 16 de agosto. Recuperado el 28 de enero del 2018, de http://www.abc.es/ciencia/abci-terror-radiactivo-hiroshima-y-nagasaki-201608131823_noticia.html
- PAREDES, Demian (2016). “Raúl Zurita: ‘La poesía no tiene absolutamente ninguna otra posibilidad que la de ser extraordinaria’”. Entrevista con el poeta chileno Raúl Zurita, autor entre otras obras de *Purgatorio*, *Anteparáiso*, *INRI* y *Zurita*”, en *La izquierda Diario*, 27 de agosto. Recuperado el 28 de enero del 2018, de <https://www.laizquierdadiario.com/Raul-Zurita-La-poesia-no-tiene-absolutamente-ninguna-otra-posibilidad-que-la-de-ser-extraordinaria>

- SANTINI, Benoît (2013). “La réécriture d’événements de ‘l’Ancien’ et du ‘Nouveau Testament’ dans les poèmes ‘Allá lejos’ (*Anteparáiso*, 1982) du Chilien Raúl Zurita”. Recuperado el 28 de enero del 2018, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m502>
- ZURITA, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1982). *Anteparáiso*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (2012). *Zurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Aldus.

LA CONFRONTACIÓN VIOLENTA EN TRES MOMENTOS
DE ZURITA: DE LA DICTADURA CHILENA A LA BELLEZA
(SUBLIMIDAD) DE LA PALABRA POÉTICA

Nicolás Gómez Rey

*Tardewski dice que la naturaleza ya no existe sino en lo sueños. Sólo se hace notar,
dice, la naturaleza bajo la forma de la catástrofe o se manifiesta en la lírica.*

RICARDO PIGLIA

*Todo se acabó. El mar antropófago golpea
la puerta de las rocas despiadadas.*

VICENTE HUIDOBRO

En el encuentro Memoria y Poesía que tuvo lugar en la redacción de la *Revista Anfibia*, en Buenos Aires, el 19 de agosto de 2016, el poeta Raúl Zurita afirmó en entrevista: “La poesía es un lugar de confrontaciones extremas”. De estas palabras nace, en parte, la idea que se pretende explorar en este texto y que consiste en que la violencia ejercida por la dictadura (presentada con insistencia en la obra de Zurita) sostiene confrontaciones con la violencia de la palabra poética; para pensar más a fondo esta hipótesis, se hace necesario escuchar, de nuevo, otro pensamiento de Zurita expresado en la misma entrevista:

Yo sentí que, primero, mi necesidad fue, más que de testimoniar, de responder, de no resignarse, pero responder frente al daño tan inmenso, frente a esa violencia tan impresionante, con una violencia igual; no puede ser una respuesta blanda, tienes que oponerle a la violencia de la muerte, de la destrucción, del asesinato..., la violencia infinitamente violenta de la belleza, la violencia infinitamente violenta del poema, toda su capacidad de resistencia; la fuerza no se trata de poemas de combate, de denuncia, sino de algo mucho más sordo, violento, luminoso, mucho más criminal, que incluso lo que está sobre uno, pero con el signo contrario. En ese acto de resistencia, creo que está la memoria (Zurita *et al.*, 2016: minuto 28 y ss).

El poeta insiste en la “violencia infinitamente violenta de la belleza”, y esta reside en la palabra; el poema se toma, en este caso, como una fuerza de resistencia que ocupa el movimiento violento de los paisajes poéticos que devoran, derrumban y engullen las imágenes que constituyen y resultan de la dictadura chilena. Teniendo en cuenta la mención de la poesía como lugar de confrontaciones extremas, es imperativo indicar que en este texto se revisarán tres momentos del libro *Zurita* (2012), en los que el movimiento poético de los paisajes¹ se propondrá como violento: primero, en “Tu rota tarde”, los poemas que continúan al título “El mar”, es decir, los que se agrupan en “INRI” (pp. 93-104); en seguida, en “Tu rota noche”, los poemas que forman “El país de tablas” (pp. 277-294), especialmente el titulado “Prisión Isla Quiriquina” (p. 291); finalmente, en “Tu roto amanecer”, los poemas de “El desierto” (pp. 527- 536), ahondando en “Carguero Maipo” (p. 527). De esta manera, con

¹ El movimiento poético se propone desde la personificación de los paisajes: tanto montañas, como las playas, el mar, el desierto, etcétera, que toman cualidades que les permiten ejercer una acción violenta con la que se enfrentan entre ellos mismos o con imágenes que resultan de la dictadura. Además, el movimiento violento de los paisajes confluirá, al final del texto, en una imagen de sublimidad en la que el mar (u océano) será el punto común de todos: los peces del mar devoran las carnadas, los murallones del mar derrumban las prisiones, las piedras-olas del mar hunden el barco atestado de muertos.

los tres movimientos de los paisajes, en tres momentos de *Zurita*, se pretende dar un acercamiento a lo que el poeta nombra como “violencia infinitamente violenta de la belleza”: la fuerza, la confrontación y la resistencia (como formas de cierta violencia) de la palabra contra la violencia de la dictadura política.

HACIA UNA IDEA DE VIOLENCIA

Podría ser conflictiva la aventura teórica de proponer una confrontación entre violencias, pues se ha hablado tanto de la figuración de la violencia que ejerce la dictadura como de la “violencia infinitamente violenta de la belleza” (leída en la palabra poética), pero como el objeto de estudio de este texto es precisamente la poesía, las posibilidades de definición se hacen suficientemente grandes. Antes de entrar en el análisis de los tres momentos del libro *Zurita*, con los que se puede ejemplificar la propuesta de confrontaciones violentas, será necesario pensar en cómo se entendería la violencia para los fines esbozados. Por ejemplo, sería interesante confrontar algunas definiciones, que forman parte de una cuestión compleja en relación con el concepto y las dinámicas de la violencia, para discutir y elegir una idea regular acerca de ésta. En primer lugar, por ejemplo, el diccionario *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales* puntualiza la violencia como “Componente agresivo de la conducta que implica una acción intensa y directa contra un objeto o una persona” (O’Sullivan *et al.*, 1995: 370). Por otra parte, según R. Litke, en el ensayo “Violencia y poder”, aparecido en la *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, *violencia* se entiende como “hacer uso de la fuerza contra algo” (1992: 161). Además, el autor resalta lo siguiente: “Lo deplorable de la violencia es que con ella debilitamos el hilo mismo con el que formamos la trama de lo que somos como individuos, como comunidades y como culturas” (Litke, 1992: 164). En último lugar, Thomas Platt, en el ensayo “La violencia como concepto descriptivo y polémico”, encontrado en la revista anteriormente referida, remite a una acepción de *violencia* (se trata de una

definición de *The Merriam-Webster's Dictionary*) que la define como “energía natural o física o fuerza en acción” (Platt, 1992: 173). Platt también hace un acercamiento etimológico en el que violencia se deriva del latín *vis* (fuerza) y *latus* (llevar o transportar). Así, la *violencia* significa “llevar la fuerza a algo o alguien” (Platt, 1992: 174)

Presentadas estas definiciones, es posible decir que la violencia es claramente un ejercicio, un movimiento ejercido o aplicado a, que involucra la fuerza y que recae sobre otro sujeto u objeto. Aunque la definición podría parecer simple y clara, es imperativo tener en cuenta estos componentes para argumentar que no es incoherente proponer que las confrontaciones que se explicarán, en los tres momentos de *Zurita*, son violentas, pues los paisajes (escenarios y actores en la poética de Zurita) ejercen una fuerza, tal vez destructora, sobre las imágenes resultantes de la dictadura chilena: los cadáveres arrojados al mar, las prisiones enclavadas poéticamente en playas y montañas, los barcos-prisiones que sirvieron como lugares de tortura. También, antes de dar lugar a los tres momentos referidos con insistencia, hay que repasar que, como se lee en la cita a R. Litke, la violencia es un acto debilitador de los principios que sustentan al individuo y a la comunidad. Si en los poemas que se revisarán a continuación se habla (desde la propuesta de Zurita en la entrevista) de una “violencia infinitamente violenta de la belleza”, que en principio puede sonar atrevida (hasta incoherente y nula, por el simple hecho de emparentar violencia y belleza), hay que recordar que se trata de la imaginación o, mejor, de un hecho poético donde las confrontaciones son resultado de una resistencia que deteriora, derrumba y sepulta las imágenes (cadáveres, prisiones, barcos-prisiones) que resultan de la violencia pinochetista.

ENTRE “EL MAR” Y EL PEZ (CHILE): EL ACTO VIOLENTO DE DEVORAR LA CARNADA

La primera serie de poemas que interesa para la hipótesis propuesta abre con el intertítulo “el mar”. En seguida, el primero de los once poemas que com-

ponen la serie está encabezado por la sigla de la frase latina “INRI”,² y con él se inaugura un continuo de imágenes violentas en las que el mar (figuración del Océano Pacífico) deviene un inmenso pez que devora cadáveres caídos: “Sorprendentes carnadas llueven desde el cielo. / Sorprendentes carnadas sobre el mar. [...] Son sombras, carnadas para peces” (Zurita, 2012: 93). De esta manera, los cuerpos de víctimas y desaparecidos por la dictadura que fueron arrojados al Océano Pacífico³ se convierten en carnadas para el gran pez devorador. En el poema “2”, el mar es un cementerio, un lugar que contrapone su magnificencia al hecho de la desaparición, a la insistencia del “ya no”: “El mar azul y brillante. Se oyen cardúmenes de peces / devorando carnadas pegadas de palabras que no, de / noticias y días que no, de viejos amores que ya no” (Zurita, 2012: 94). En las imágenes que generan los versos, los cuerpos (carnadas) aún se aferran a las palabras no dichas, a las noticias que no llegan, a los días vacíos y a los amores que ya no tienen oportunidad, esto es todo lo que el mar-pezu desaparece o engulle con violencia. En medio del terror que puede despertar el paisaje que deviene pez y tumba, también concurre la belleza que evoca: “Oí un cielo y un mar alucinantes, oí soles estallados / de amor cayendo como frutos, oí torbellinos de peces / devorando las carnes rosas de sorprendentes carnadas” (Zurita, 2012: 95). Se ha pensado que las anteriores imágenes podrían ser bellas al referir a la alucinación del cielo y el mar, así como al sol y a los amores que estallan y caen como nuevas carnadas; en este mismo poema es necesario prestar

² Este título refiere, en parte, al libro *INRI* (2003), de Raúl Zurita, sobre el que María Luisa Fischer hace un análisis acerca de la relación entre la palabra poética y la violencia. El artículo de Fischer discurre especialmente sobre la cuestión “¿Qué puede, qué logra, decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?” (2010: 165) y, como una suerte de respuesta, se podría decir que *INRI*, recurriendo al valor poético con el que dota al paisaje, hace que el lector recree y sienta cercana la impiedad del horror y de la violencia que causó la dictadura.

³ María Luisa Fischer también es clara al presentar esta situación: “En *INRI* se recrea obsesiva y repetitivamente el impacto de un hecho que se sabía o sospechaba, pero que se reconoce de manera oficial recién el año 2001. Los cuerpos de los detenidos desaparecidos fueron arrojados al mar” (Fischer, 2010: 169).

atención al movimiento que tiene la figura del mar y el pez al convertirse en el territorio que sufre la violencia: “El pez largo de Chile que se eleva por los aires devorando las carnadas de sol de sus difuntos” (Zurita, 2012: 95). Con esto, Chile es el pez que devora a sus muertos, es el paisaje que violenta y engulle los cuerpos producto de esa otra violencia que es la desaparición de presos políticos. En el poema “4.” persiste la imagen anterior: “Universos, cosmos, inacabados vientos lloviendo en miles de carnadas rosas sobre el mar carnívoro de Chile” (Zurita, 2012: 96). Por otra parte, en el poema “5” se presenta un testigo del ejercicio violento del pez carnívoro y del cementerio que es el mar: “Viviana es ahora Chile” (Zurita, 2012: 97). El poeta Zurita da ese nombre⁴ a la figura poética de una mujer que deviene territorio del dolor y pez que devora los cadáveres: Chile. Así mismo, entre los versos de los poemas “6” y “8”, los cuerpos desmembrados decoran las escenas del atardecer y del cataclismo⁵ con el que el paisaje se derrumba violentamente: “Marejadas / de torsos, de brazos y piernas, retornan como cielos ensangrentados, como cielos del color sangre del atardecer” (Zurita, 2012: 98) e “Infinitos cielos caen, infinitos cielos de piernas rotas, / de brazos contra el cuello, de cabezas torcidas contra / las espaldas. Lloran cielo abajo cayendo en poses / rotas, en nubes de brazos y cielos rotos. Caen, cantan” (Zurita, 2012: 100).

⁴ Se trata, también, de una mujer que fue impulsora, en Chile, de la búsqueda de los desaparecidos.

⁵ Esta palabra, que bien puede ser una interesante imagen violenta, hace parte de la propuesta de lectura que José Carlos Rovira presenta en el artículo “Zurita: memorial de la desolación” (2011). Se considera importante, pues, el cataclismo que refiere precisamente al movimiento final de los paisajes, la destrucción y desaparición que, si bien el autor encuentra en el poemario “El país de tablas”, en este texto se propone reiterado en los tres momentos analizados. El cataclismo hace parte de la confrontación entre violencias, es punto fundamental del dolor que puebla los paisajes de los poemas analizados, en los que se producen fenómenos cercanos a la catástrofe natural: el mar-pezu que devora cadáveres, el océano que derrumba prisiones, el desierto-mar donde se hunden los barcos.

Finalmente, la testigo nombrada por el poeta (Viviana) se posiciona frente al cataclismo: por una parte, el mar arde como la zarza (la llama de eterno fuego en la que el ángel del Señor se le apareció a Moisés), mientras los peces ascienden al cielo: “11. He allí el mar quemándose. Viviana escucha cielos / ardiendo entre las llamas del mar, zarzas que no se / consumen, hijos de impresionantes zarzas que arden / sin quemarse entre las llameantes olas” (Zurita, 2012:103); “Oye el canto de los peces ascendiendo al cielo. Arde, / el mar de Chile arde. Llamas como el incienso tiñen / de rosa y sangre las quemadas praderas del Pacífico” (Zurita, 2012: 103).

A propósito de estos versos se puede decir que la llamada “violencia infinitamente violenta de la belleza” radica notoriamente en la palabra poética que dota al paisaje de una capacidad para violentar (devorar) los cadáveres (carnadas) que son resultado de esa otra violencia que es la dictadura: ésta sería una manera adecuada de pensar la metamorfosis de Chile, el territorio que ejerce y también sufre el dolor, en mar y pez que devora las carnadas y termina ardiendo como la zarza; si la violencia es ejercicio de fuerza sobre otra persona u objeto, en este caso es posible aceptar la acción del mar o pez como respuesta (y tal vez resistencia poética)⁶ que devora el resultado (cadáveres-carnadas) de la otra violencia ya mencionada. El paisaje no es un espacio intacto y pío que sirve de remedio, sino un cuerpo poético que está calado por el movimiento violento y alterado de los cuerpos que caen y son devorados como carnadas.

⁶ Pensar en la acción poética como resistencia corresponde a una discusión mucho más amplia que este texto, pero no está de más insistir en que Zurita, con las imágenes poéticas que parecen responder a la violencia de la dictadura, se acerca a un ejercicio de memoria que se impone sobre un olvido devastador. El poeta Eduardo Milán apunta: “Escribir es no alejarse de la posibilidad de la voz por venir y bienvenida. Escribir es escribir después de Auschwitz, es asumir la suma de las cenizas en el viento del desierto sin temer al humor de las palabras, la ironía del creador” (2004: 15). Las cenizas que nombra el poeta uruguayo serían las imágenes resultado de la dictadura: los cadáveres-presas que se leen; el Auschwitz en la poética del chileno podría ser el terror que vino después del 11 de septiembre de 1973.

LA VIOLENTA MAREJADA DERRUMBA LA PRISIÓN

En la serie de poemas que se agrupan bajo el título “EL PAÍS DE TABLAS” es importante tener en cuenta que en los primeros figura una suerte de proceso de formación de las prisiones,⁷ donde las playas son cimientos y las montañas son estacas y palerías que establecen lugares de terror; de este modo, los poemas figuran alrededor de la prisión y el paisaje se constituye como un espacio que hace parte del cercamiento: “Y las cumbres eran las puntas de las tablas” (Zurita, 2012: 278); “Entonces recortándose igual que un palafito cortando / el paso del mar surgió ante la vista el maderamen de / Chile” (Zurita, 2012: 279); “Entonces comenzaron a verse los feroces campamentos: / clavadas a martillazos las playas de Chile cimbreaban / crujiendo bajo ellos” (Zurita, 2012: 280); “Y así iban emergiendo las cárceles chilenas las nevadas / cumbres de los Andes eran solo unas tablas clavadas en / esas barracas” (Zurita, 2012: 281).

Esta ‘premisa’ es necesaria ya que, como se lee en los versos, primero, las playas son base (el andamiaje) de los campamentos y, segundo, las cumbres de la cordillera son las tablas que forman la cerca. El andamiaje formado por las playas y reafirmado por las cumbres se hundirá en otros poemas de la serie, en los que Chile, que también es prisión, figurará como proa de un barco que se sumerge bajo las olas. Es entonces que el andamiaje se presenta como débil ante la marejada, ante el golpe violento del paisaje (murallones del océano) que producirá un movimiento o cataclismo final: el derrumbamiento-hundimiento de las prisiones. Por otra parte, es necesaria una nueva aclaración: la imagen de los muros o murallones del mar se encuentra bastante reiterada en la serie de poemas que se reúnen en “EL PAÍS DE TABLAS”. Por ejemplo, los que abren y cierran el poemario recuperan la

⁷ Todos los títulos de los poemas, a excepción del último, “No matarás, Ex. 20, 13”, llevan el nombre de algunos de los lugares que sirvieron al gobierno de Pinochet como presiones y espacios de tortura de presos políticos: “Prisión Estadio de Chile”, “Prisión Estadio Playa Ancha”, “Prisión Campamento Pisagua”, “Prisión Villa Grimaldi”, “Prisión Tres Álamos”, “Prisión Colonia Dignidad”, “Prisión Buque Escuela Esmeralda”, “Prisión Carguero Maipo”, etcétera.

imagen: “Entonces vimos el país de tablas cruzado entre los / muros del mar Interminables chilenas las / barracas de sus cárceles se alargaban perdiéndose” (Zurita, 2012: 277), “Y como una sombra muerta / seguíamos bajando / entre los murallones del mar” (Zurita, 2012: 294). Por esto se cree posible pensar en el mar como el abismo en el que finalmente desemboca el movimiento violento de la marejada que ahoga el andamiaje de las prisiones: la proa del barco chileno que se sumerge poco a poco. Ahora bien, para explicar el movimiento violento (el impulso de la marejada que derrumba las prisiones) se revisará un poema en particular: “Prisión Isla Quiriquina”.

Entre 1973 y 1975, la Isla Quiriquina (región del Bio-Bio, Chile) fue lugar de concentración y de tortura de prisioneros políticos.⁸ El poema de la página 291 tiene como título “Prisión Isla Quiriquina” y, en la figuración poética, este lugar de violencia (la tortura y la desaparición que ejercía la dictadura) es acechado por otra violencia que lo golpea: se trata de los murallones del océano y de la inmensa marejada que hace de él un largo tablerío que se hunde. En el primer verso se presenta “El acribillado andamiaje” que, como estructura base que soporta la prisión, está debilitada por las marejadas que advertirá el poema. En seguida, la voz poética anuncia: “Allí bajamos entonces; adelante / todo Chile se inclinaba como / una proa hundándose en las olas”. En el quinto y sexto verso se muestra el trastocamiento que el andamiaje (el cerco de madera que forman las montañas andinas) sufre frente a las embestidas del mar: “Y lentamente como una ola que cae empezaron a darse / vuelta los enmaderados paisajes”. Así continúa el embate contra la madera, la fuerte marejada que va contra el cerco enclavado en las playas; otras imágenes de versos en el poemario se inclinan “como si se rindieran al empuje / de las olas” (Zurita, 2012). Hasta el momento se ha leído en el poema el débil andamiaje, la fuerza que viene del golpe de las olas

⁸ Esta información se puede confrontar con el texto “Isla Quiriquina. VIII Región”. Recuperado el 1 de septiembre del 2017, de http://www.memoriaviva.com/Centros/08Region/isla_quiriquina.htm

y los paisajes que son madera (y cercan); ahora se puede entender el porqué del acribillamiento a la cerca que forma el maderamen de paisajes: “Cargando las culpas que nos dejaron exangües viendo el / país clavado entre los muros del mar y sonaban como / los latidos de un corazón las olas golpeando una y otra / vez la empalizada costa” (Zurita, 2012: 291). En estos versos se erigen los murallones del mar en los que también se enclava el país. La voz poética (tal vez el *nosotros*, Chile)⁹ asume la carga de una culpa que debilita, que desangra. La prisión está cercada por el paisaje, por el maderamen y, a la vez, está rodeada por los murallones del mar, las olas que golpean y siguen debilitando el andamiaje de la prisión. Si bien hay una empalizada que cerca, ésta también se ve rodeada y acechada por los murallones del mar: la cerca se debilita ante la marejada, así se desmorona y se hunde:

⁹ Raúl Zurita, en la entrevista referida al inicio del texto, insiste en la idea de que la voz del poeta no se debe entender como única, personal y grandilocuente, pues está constituida por otras: todas las que anteceden al poeta y confluyen en la voz del poema, que a veces puede erigirse en medio del terror y del dolor. Un ejemplo interesante de lo anterior son los comentarios que Zurita hace al ocuparse de la poesía de Pablo Neruda, en el artículo “Neruda y los estudios literarios”, pues se refiere especialmente a que no hay univocidad, por así decirlo, en la voz que se lee en todo poema: “Neruda, al proponerse para sí el ser un intérprete, nos muestra que cada hombre al hablar no es solo uno. Que todo hombre no puede sino ser un intérprete, y no como una experiencia especial, mística o iluminada, sino como la más básica de las experiencias, y sin la cual todo aquello que insistimos en denominar lo humano se cancelaría en menos de un segundo” (Zurita, 2008: 258). Ahora, si en este análisis se ha dicho que la voz en “EL PAÍS DE TABLAS” (aunque en realidad se trata de los tres momentos revisados) se podría entender como un *nosotros*, el paisaje de Chile que violenta y es violentado es porque el poeta también piensa que el hacer poético es, en parte, “precisamente darles una nueva oportunidad a quienes nos han precedido, a los muertos, para que vuelvan a hablar, para que se vuelvan a tomar la palabra” (Zurita, 2008: 258). En esto consiste, también, la resistencia del ejercicio poético. Si en este punto se retoma, por ejemplo, el pensamiento de Eduardo Milán, ya citado, se hace pertinente apuntar que: “Deteniendo la duración, escribir es resistir. Toda escritura nace de una herida que nunca cicatriza porque su abertura es la posibilidad de la escritura” (2004: 16). En el caso particular de *Zurita*, parece claro que la herida abierta de la que emana la escritura es la dictadura que deja regados los cadáveres y las imágenes que terminan confrontadas.

[...] se vio el andamiaje de Chile delinear-se por última vez / mientras sus clavados archipiélagos su entabicado / desierto los tablonos de la cordillera comenzaban a / ceder como si las marejadas empujándolos fueran los / remordimientos y la culpa el largo tablerío muerto que / caía como un cuerpo acribillado frente a las rompientes (Zurita, 2012: 19).

Finalmente, el paisaje cede ante el violento embate del mar, el tablerío cae ante la hostil marejada que la derrumba. El maderamen de la prisión toma la forma e imagen de un cuerpo también violentado que se revienta con el choque de las olas. En “Prisión Isla Quiriquina” figura un lugar de violencia que cerca, pero que se desgaja, también, ante el golpe de la marejada, la fuerza y el impulso violento que acribilla. El poema que lleva por título “NO MATARÁS, EX. 20, 13”, que de por sí ya significa una excepción en medio de los títulos que referían a nombre de prisiones, es sentencia, en los últimos versos, de la caída de la gran prisión: Chile, en las fosas que se abren en medio de los violentos murallones del mar: “vimos el / maderamen de Chile derrumbarse entre los paredones del / mar como una reventada ola condenándonos a morir y / a morir infinitamente hasta el último viaje de esos sueños” (Zurita, 2012: 293).

EL VIOLENTO OLEAJE DE LAS PIEDRAS Y EL HUNDIMIENTO DEL CARGUERO MAIPO

Como en el caso de “EL MAR”, la serie de poemas de “EL DESIERTO” se inaugura con el “Carguero Maipo”, en adelante, todos, a excepción del último, “Todo ha sido consumado”, tienen como título un número. En este apartado se prestará especial atención al primero de la serie, pero antes será necesario revisar algunos versos de los otros poemas para conocer la insistencia de algunos movimientos y figuras de los paisajes, como el cielo, el barco o las piedras. En el poema “2”, por ejemplo, se lee:

Abajo las piedras. Arriba la losa a pique del cielo, del / cielo que cae. El océano invertido del cielo cae sobre / las piedras y estas gritan. Nadie, salvo las piedras son / capaces de gritar así. Mireya se tapa los oídos para no / oír el chillido del desierto. Chile grita, el desierto de / Chile grita (Zurita, 2012: 528).

En estos versos, la tierra está colmada de piedras sobre las que el cielo cae; ante el movimiento del último (podría ser la caída de los cuerpos, como se leyó en el poemario *INRI*), las piedras gritan insistentemente. Con los versos anteriores se tiene, también, una nueva figura femenina testigo: Mireya, que, al igual que la ya nombrada Viviana en “EL MAR”, deviene la madre de la patria, el espacio y el actor de la violencia: “Mireya dice que es la madre de Chile” (Zurita, 2012: 528). Por otra parte, en los poemas “3” y “4” se presenta el espacio de terror que se hundirá bajo las piedras: “Pero es un barco. Debajo de las piedras amontonadas / contra su casco asemejan olas. Pero no son olas, son solo piedras y gritan” (Zurita, 2012: 529) y “La noche se hunde en medio del día. Hay un barco / atestado de muertos hundiéndose en el desierto” (Zurita, 2012: 530)

En este poemario hay una acción violenta particular, se trata de las piedras que gritan, que son el sostén de un barco atestado de muertos (navío en el desierto convertido en mar) y que, de igual manera, son olas empedradas que embisten con fuerza al mismo barco hasta hacerlo naufragar: “Las flores se doblan. Oleadas y oleadas de piedras / chocan contra los bordes de un casco herrumbroso” (Zurita, 2012: 531); “Chile naufraga en el pedrerío reseco de las olas” (Zurita, 2012: 53); “6. El barco naufraga, se hunde. Las áridas rompientes / se amontonan cayendo sobre Chile y chillan, las / olas chillan, el terroso mar chilla” (Zurita, 2012: 532); “Chile naufraga y el mar / reseco se cierra cubriéndolo, se cierran las olas de / piedras y gritan” (Zurita, 2012: 533).

En este punto se considera pertinente comentar con más detalle el poema que inicia la serie de “EL DESIERTO”. El poemario abre con un epígrafe: “Y si ellos callan las piedras hablarán Lc. 19, 40”. Si se amplía la cita de lo dicho por Jesús, en el Evangelio San Lucas, se puede rescatar que es la respuesta a una invitación de los fariseos: “‘Maestro, reprende a tus discípulos’.

Pero él contestó: ‘Yo les aseguro que, si ellos callan, gritarán las piedras’.¹⁰ En los poemas agrupados, como se vio en párrafos anteriores, la personificación de piedras que gritan, el oxímoron del desierto que es mar, figura el grito de una voz colectiva (las piedras) en medio del silencio, en el desierto; las piedras terminarán por hundir el “Carguero Maipo”. Los barcos-prisiones fueron transporte característico de la dictadura chilena: el “Esmeralda”, el “Lebu” y el “Maipo”—el primero propiedad de la nación chilena, el resto propiedad de la Compañía Sudamericana de Vapores— fueron utilizados por la Armada de Chile, en Valparaíso, desde las diez de la mañana del 11 de septiembre de 1973, para torturar y acallar disidentes.¹¹ En el poema “Carguero Maipo”, y éste es un hecho fundamental, la prisión no va sobre el agua, sino que transita en un espacio seco: “Abajo las infinitas piedras del desierto, montañas de / piedras, laderas, infinitas piedras sobre el desierto / como un mar” (Zurita, 2012: 52). Con los primeros versos se puede proponer que el mar es seco y la prisión está sobre las piedras; estas piedras tienen voz y, como grupo, son soporte para el barco, una superficie de agua-seca. En los versos, el cielo descende, se funde con las piedras que serían cuerpos-base para la prisión: “Arriba el cielo, el cielo azul que cae. / Las piedras gritan al estrellarse con el aire, con el cielo que cae” (Zurita, 2012: 527).

Además del grito que produce el golpe de cielo y piedras, “El desierto grita. Hay un muro de cal con nombres. / Hay un muro blanco y pequeñas botellas con flores / de plástico que gritan al doblarse bajo el viento” (Zurita, 2012: 527); ya no se trata solamente de piedras, sino del conjunto que se convierte en desierto, donde se encuentra un muro, hecho de nombres y flores artificiales.¹² La imagen confluyente de piedras, nombres y flores artificiales

¹⁰ Lucas, 19-40. Recuperado el 1 de septiembre del 2017, de <http://www.biblica.com/>

¹¹ La información se puede confrontar con los testimonios rescatados en el texto “Buque Maipo, Valparaíso. V Región”. Recuperado el 1 de septiembre del 2017, de http://www.memoriaviva.com/Centros/05Region/buque_maipo.htm

¹² Con relación a las flores de plástico y otras “naturales” que figuran en algunos poemas de la serie, María Luisa Fisher apunta que éste es un recurso que apela al reconocimiento ex-

hace pensar en la fuerza que puede lograr un grito en el profundo silencio de un desierto, que transgrede la “naturaleza” y se une a la voz. Frente al grupo nombrado, “Un poco más lejos hay un barco. Nadie diría que / puede haber un barco en el desierto. Es un carguero / grande, herrumbroso, recostado sobre las piedras” (Zurita, 2012: 527). Así se presenta la imagen de la prisión que se sostiene en las piedras acumuladas, el único recuerdo que queda del barco en las aguas es la herrumbre, el óxido de la inmovilidad que significa el carguero atascado en el desierto, como un mar. El cielo también ejerce su peso sobre el viejo barco, aunque “Nadie lo diría, pero está allí. El cielo que cae sobre / las piedras cae sobre él. Todas las piedras gritan” (Zurita, 2012: 527). Ahora la herrumbre hace parte del paisaje, la inercia de las piedras, los nombres en el muro de cal, las flores artificiales se juntan para gritar. La voz en “Carguero Maipo” insiste en la fuerza del grito; la personificación de la inercia (el profundo silencio del desierto y las piedras) no se acalla: “Gritan. El desierto de Chile grita. Nadie diría que / el desierto puede gritar, pero grita” (Zurita, 2012: 527). Los anteriores son los versos finales del poema, en ellos se escucha que el desierto, todas la piedras, la herrumbre, las flores de plástico, los nombres en el muro han devenido en Chile; si en el desierto es común el silencio, en esta poética se trata de un grito. “Carguero Maipo” es un caparazón de óxido, una imagen de naufragio sobre olas resacas; sobre el barco (sobre Chile) cae el cielo y se agrupan los nombres, las flores inertes, las piedras sobre las que se inscribe el grito, los hijos muertos.

La inscripción sobre la piedra, el epígrafe que es respuesta de Jesús ante los fariseos, es la sentencia de la voz que transita “Carguero Maipo”, aludiendo a la cualidad de testimonio que se erige con ímpetu y violenta el profundo silencio del desierto. La desolación de Chile, un mar seco, un mar de piedras, la rigidez de los muertos, de cuerpos torturado por la Armada

tra textual de un saber compartido y a la búsqueda de una memoria común, pues si bien hay referencias a nombres propios de activistas desaparecidos y de familiares de éstos, así como de expresiones coloquiales, también se debe tener en cuenta la costumbre de poner flores de plástico en las ofrendas a los muertos en el desierto (Cfr. Fisher, 2010: 173).

de Chile, de la disidencia acallada en vida, acontece en el grito que golpea con violencia (no se puede olvidar que el oleaje está formado por la piedras) hasta hundir un lugar de terror como el “Carguero Maipo”.

ENTRE LA BELLEZA Y LA SUBLIMIDAD

Al inicio de este análisis se apuntó que podría ser problemática una propuesta que se basara en la premisa zuritiana, por llamarla de alguna manera, en la que “la violencia infinitamente violenta de la belleza, la violencia infinitamente violenta del poema” serían la respuesta y la expresión no resignada ante la violencia ejercida por la dictadura, pues se situaría en igualdad de condiciones dos aspectos que serían básicamente contrarios: la violencia y la belleza. También se apuntó que si bien se pensaba en el movimiento violento de los paisajes, en tres momentos particulares de *Zurita*, éstos confluían, finalmente, en una imagen de sublimidad, y que la idea de cataclismo, recuperada por José Carlos Rovira, podría ser el resultado de violencias confrontadas, pues se trata de un fenómeno de destrucción y de desaparición. Por estas razones, en lo que resta del texto, se atenderá un posible discernimiento entre la idea de belleza, la sublimidad y cómo podría entenderse, con ello, una potencial violencia de la palabra poética en los momentos revisados en *Zurita*; todo esto sin olvidar, particularmente, que una de las características del ejercicio poético es el quebrantamiento del lenguaje (la transgresión de normas y estructuras), por lo que no resulta extraño que una poesía que lo haga se pueda tomar como bella.¹³

¹³ Para el ya mencionado Eduardo Milán, la belleza es una forma transitoria, se trata de una noción que, en poesía, por ejemplo, es cuestionable: “El ideal de lo “bello” es iluminista, pero desde el siglo xx ha entrado en cuestionamiento permanente, si se nos permite saltar por encima de la asonada baudelairiana y rimbaudiana para caer en nuestros días. Es difícil, aunque no imposible, que todavía quede algún lector que espere de algún poema algo que se parezca a la belleza. Digo belleza en un sentido clásico y neoclásico: un ideal de armonía. La

La belleza, desde los griegos, fue tomado como primer objetivo del arte; por este motivo, la concepción de *belleza*, por decir tradicional, se expresó en términos de armonía, proporción y perfección. Pero este ideal estético se desdijo con la intromisión o valoración de la subjetividad en las posturas estéticas modernas; como resultado, hubo lugar para la liberación del imperativo de las reglas y modelos clásicos. De manera tal que si se toma la inclusión del aspecto subjetivo en el arte, para la ampliación del orden y la noción de *belleza*, la poesía ocupa, claramente, un espacio importante en la propuesta de nuevos sentidos sobre ésta. Ahora bien, es necesario decir, con Arthur C. Danto (2005), que en el arte¹⁴ existe una polaridad entre belleza y sublimidad. No es posible deliberar que el único fin o principio del arte debe ser la belleza, sino que hay necesidad de pensar en otros valores que se puedan encontrar en las obras, y uno de ellos, que atañe particularmente a la creación poética, sería la sublimidad: el fundamento artístico que excede toda medida de los sentidos. La idea de sublimidad entra en disputa con la de perfección (*belleza*), pues la primera se acerca más a una idea de fuerza perturbadora: si la belleza es una fuente de placer, la sublimidad tiene que ver con el terror (Cfr. Danto, 2005: 207-208, donde se basa en las ideas de E. Burke, *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*,

historia de la poesía del siglo xx parece haber buscado el satisfactorio poético por otras vías: la sorpresa, la imprevisibilidad, la carga intelectual, la idea, el juego verbal como artificio válido en sí mismo” (Milán, 2004: 112).

¹⁴ En el libro *El abuso de la belleza*, Danto se encarga de dar una revisión detallada de las condiciones del arte moderno (especialmente pintura y escultura, con expresiones como el Pop Art, los expresionistas abstractos, el comic y hasta la publicidad) por las que se podría pensar que el impulso de éste es problematizar el concepto de *belleza* que se tiene desde el ideal griego. No se trata de pensar que la belleza sea nula en el arte, sino de que hay que atender o abrir las puertas a otros *moduladores*, como los llama Danto, que también son inherentes y tienen valor en las obras de arte: así, la repugnancia (un modo de fealdad resistente), la abyección, el horror, el asco y, para el interés de este artículo, la sublimidad serían “nuevas” categorías estéticas que destronarían a la belleza como fin último del arte (Cfr. Danto, 2005: 94).

1757). Entre la perturbación y el terror¹⁵ se puede encontrar la recreación violenta que refieren los movimientos de los paisajes evocados en *Zurita*. Para pensar más a fondo la pertinencia que tiene la idea de sublimidad con los movimientos violentos de los paisajes de la obra, se hace imperativo atender a dos referencias que A. Danto hace del pensamiento filosófico: en primer lugar, Longino, autor *De lo sublime*; en segundo lugar, I. Kant, pues en los dos hay una confluencia respecto a la sublimidad, se trata de la Naturaleza:

Longino: De un modo u otro nuestra naturaleza nos induce (bien lo saben los cielos) a no admirarnos por los riachuelos, por cristalinos y útiles que estos sean, sino por el Nilo y el Danubio y el Rin, y más aún por el océano; ni, por supuesto, nos produce más asombro esa llamita que prendemos [...] que el resplandor de los cuerpos celestes, aunque a veces estos queden ensombrecidos, ni tampoco solemos considerarla [la llamita] más digna de admiración que los cráteres del Etna, cuyas erupciones arrastran consigo rocas y montículos enteros desde los abismo y hasta arrojan ríos.

Kant: Elevados peñascos suspendidos en el aire y como amenazando, nubes tempestuosas reuniéndose en la atmósfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso océano agitado por la tormenta, la catarata de un gran río, etc. (Danto, 2005: 210).

¹⁵ Cuando se piensa en perturbación y terror, también hay que rescatar (Cfr. Danto, 2005: 87) que estas características de la sublimidad sirven como desmitificación del peso moral con el que tradicionalmente se había cargado a la belleza: sinónimo de bondad, salud, felicidad. La “violencia infinitamente violenta de la belleza”, como se expresa en el poema de Zurita, puede ser problemática por esto mismo. Es decir, si se piensa la belleza en un sentido clásico, y no en el que puede particularizar el mismo poeta, no se entenderá que hay un quebranto del ideal de ésta, ni que su valor reside en la figuración de las violencias confrontadas: el ejercicio de resistencia de la palabra.

Como se dijo, estas dos referencias, que presentan lo que en la naturaleza podría haber de sublime, son vitales para entender que en *Zurita* el valor poético con que está dotado el paisaje hace que el lector recree y sienta la impiedad del horror y de las violencias confrontadas; de esta manera, lo sublime estaría cerca de una *ethos* terrorífico a una sensación estética en la que los objetos de la naturaleza, para el caso del análisis, afectarían, como si se tratara de un golpe, la sensibilidad del lector. Si bien, el ideal de lo bello es cercano a un sentimiento de placer sustentado en la armonía y la tranquilidad, lo sublime se posicionaría casi en la antípoda. No está de más recordar que el objeto de estudio de este análisis es un corpus poético y, por esta razón, se da la oportunidad de entender al mundo (al paisaje reiterado) sin la necesidad de un conocimiento previo y restrictivo; la propuesta de Raúl Zurita hace que se vea, precisamente, la poesía como ese lugar de confrontaciones extremas en el que las medidas concebidas como normales están más cercanas a la inmensidad de la naturaleza que sería irrepresentable fuera del lenguaje poético. No parece absurdo decir que el movimiento violento de los paisajes se agrupa en una imagen sublime del mar (Océano Pacífico) que devora carnadas (cadáveres llovidos, el inmenso océano agitado por la tormenta), levanta murallones e impulsa marejadas que debilitan y derrumban prisiones, así como hunde barcos-cárceles; al tener en cuenta las últimas imágenes se puede pensar en la condición extra de la sublimidad, el sentimiento de terror ya mencionado (Cfr. Danto, 2005: 216, Kant y Longino) al que se llega por una cualidad violenta de la palabra poética de Raúl Zurita que da lugar a la imagen confrontada de los paisajes.¹⁶

¹⁶ Ya desde *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982), los paisajes ocupan un lugar fundamental en la poética de Raúl Zurita. En el primero, por ejemplo, en los poemas de “El desierto de Atacama”, el paisaje figura como un lugar de escritura y de plegaria en medio de la desolación que acaece por la violencia de la dictadura. En el segundo, en el conjunto de poemas que comparten el título “Las cordilleras del Duce”, se da un movimiento del paisaje, pues la cordillera de los Andes figura como un espacio puro que termina invadido por el terror del *Duce*, el término italiano de clara referencia al fascismo. Por otra parte, en el artículo “Neruda

Si hay dudas con relación al discernimiento entre belleza y sublimidad, y a la implicación que puede haber con la violencia del cataclismo, será necesario decir, una vez más, que la palabra *poética* con toda su capacidad de resistencia se vale del misterio y del hecho metafísico en el que se representa la escala y el asombro de lo sublime: en los tres momentos revisados en *Zurita*, el mar es un gran pez que devora cadáveres, las playas son cimientos, las montañas, estacas, y el mar, abismo donde se hunde una larga tablería de prisiones; el desierto está colmado de piedras que gritan y embisten, hasta el hundimiento, un barco atestado de muertos. De esta forma, la palabra *poética* se revela y violenta (devora, destruye, hunde: recae con fuerza) las imágenes resultado del ejercicio violento de la dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

- DANTO, Arthur (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Madrid: Paidós Ibérica.
- FISCHER, María Luisa (2010). “¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: *INRI* de Raúl Zurita”, en *Anales de Literatura Chilena*, núm. 13, año 11, Santiago de Chile, junio, pp. 163-178.
- LITKE, Robert (1992). “Violencia y poder”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 1, vol. XLIV, Catalunya, junio, pp. 161- 172.
- MILÁN, Eduardo (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: FCE.
- O’SULLIVAN, Tim *et al.* (2002). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

y los estudios literarios”, también referido, el mismo poeta comenta la experiencia sublime que puede evocar una lectura poética: “La sensación no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar o las cumbres de los Andes” (Zurita, 2008: 256). Con esto, la poesía se acerca más a la magnificencia (sublimidad) de la naturaleza.

- PLATT, Thomas (1992). “La violencia como concepto descriptivo y polémico”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 1, vol. XLIV, Catalunya, junio, pp. 173- 180.
- ROVIRA, José Carlos (2011). “Zurita: memorial de la desolación”, en *América sin nombre*, núm. 16, Universidad de Alicante, pp. 104-112.
- ZURITA, Raúl (2008). “Neruda y los estudios literarios”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 72, Universidad de Chile, abril, pp. 255-259.
- (2012). *Zurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Aldus.
- ZURITA, Raúl *et al.* (19 de agosto de 2016). “Dilemas de la memoria. Conversación con Raúl Zurita” [Archivo de video], en *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín (LecturaMundi): Buenos Aires. Recuperado el 1 de septiembre del 2017, de [_https://www.youtube.com/watch?v=Ms1bcPobbtE](https://www.youtube.com/watch?v=Ms1bcPobbtE)

APROXIMACIÓN A LA POÉTICA
DEL RECUERDO EN *ZURITA*, DE RAÚL ZURITA

Asunción Rangel

Para el asiduo o recurrente lector de la poesía del chileno Raúl Zurita, no es noticia que éste haya dedicado parte de su labor a corregir o reescribir algunos textos de su producción literaria. La idea o noción poética de Zurita con respecto a esta labor interminable de la corrección o la reescritura atañe no únicamente a, por ejemplo, incluir en el volumen titulado *Zurita*, publicado en 2011 en Santiago y en 2012 en México, algunos momentos de sus poemarios publicados en la década de los años ochenta. Su concepción de la corrección es muchísimo más amplia y significativa si tomamos en consideración dos textos breves que sirven de pórtico para el lector de *Tu vida rompiéndose (antología personal)*, de 2016, y el ya aludido poemario *Zurita*; me refiero a “Del Mein Kampf de Raúl Zurita” y “¿Qué es el Paraíso?”, respectivamente.

Para esta aproximación a la poética del recuerdo en Raúl Zurita voy a referirme, en primer momento, a estos dos pórticos (en relación con su corrección y reescritura) en cuanto a su pura textualidad, pero también en cuanto a su contenido y potencial sentido (para usar dos palabras, contenido y sentido, que el propio Raúl Zurita emplea y corrige en ambos textos). En la brevedad de esas páginas descuellan ciertas reflexiones acerca del hacer poé-

tico zuritiano, particularmente sobre la “Teoría del sueño del Paraíso” (2015)¹ que, en opinión del poeta, ha sido axial desde 1975, momento cuando inició su “propio trabajo entendido como una práctica para el paraíso, no para el cielo” (Zurita, 2016: 28). En este primer momento, entonces, será fundamental demorarse en la reflexión de Zurita sobre lo que entiende por trabajar “como una práctica para el Paraíso”, y la relación que dicha praxis guarda con la idea de “trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será” (2015). Tenemos, así, en esta punta del pensamiento poético zuritiano una estrecha relación entre corrección de la experiencia y teoría del paraíso.

El segundo momento de este artículo versa sobre una poética del recuerdo que se articula en los versos de Zurita y, en particular, en la obra titulada *Zurita*. Como avanzada de lectura, apunto aquí que dicha poética es de naturaleza fragmentaria; es decir, a Zurita le interesan los acontecimientos (en el curso de las horas, los días, los meses y los años) que se mezclan y condensan en imágenes que emergen como relámpagos y luego desaparecen. En ese tenor, las “instantáneas” que nos presentan esos recuerdos se refieren no a cómo sucedió el golpe militar en Chile, sino que describen cómo las recuerda quien las experimentó. No se trata, sin embargo, de un trabajo de la individualidad, sino todo lo contrario. Los recuerdos de los vivos y los muertos, de todos, apunta Zurita en los pórticos donde se articula una suerte de teoría del paraíso, pueden ser corregidos, reescritos y, en ese tenor, “podremos por fin [*dice el poeta*] revertir nuestras carencias y por ende corregir el cielo” (Zurita, 2012: 15).

Cabe apuntar que los recuerdos que ahí resuenan tienen en alta estima lo pequeño, lo pequeñísimo, lo ínfimo, de tal manera que apuntan no a qué motiva la imagen del recuerdo, sino a su constitución, a su microcos-

¹ La “Teoría del sueño” aparece en “*Del Mein Kampf* de Raúl Zurita”, un texto que sirve de prólogo a la edición de *Tu vida rompiéndose (antología personal)*, de la editorial Lumen.

mos.² Al leer en esta clave el libro de poemas titulado *Zurita* se tiene acceso a las imágenes relampagueantes del recuerdo de centenares (o de miles) de las voces de quienes experimentaron, en hondura, el golpe militar chileno.

LA VIDA QUE ALGUNA VEZ SERÁ

Uno de los primeros momentos en que *Zurita* se ocupa en discernir sobre la obra del paraíso está contenido en el texto titulado “*Del Mein Kampf* de Raúl Zurita”, publicado en la revista *CAL*, número 3, de 1979.³ El año es significativo: aparece el libro de poemas *Purgatorio* en la Editorial Universitaria de Santiago y se había conformado, junto a Diamela Eltit, Lotty Rossenfeld, Fernando

² Por *poética* se entiende, sin más, una serie de principios imbricados en el pensar y en el hacer de los escritores, lo cual no agota sus posibilidades en la mera textualidad, sino que busca relaciones interpretativas entre el texto y otros discursos. La noción de *recuerdo* que aquí intento seguir surge del pensamiento de Walter Benjamin en diferentes partes de su obra, y particularmente de los escritos dedicados a Marcel Proust. En la traducción de Jesús Aguirre de “Una imagen de Proust” de Benjamin, se apunta: “Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido”. Me parece que la traducción de María Castel del mismo pasaje en la entrada correspondiente a “recordar”, autoría de Detley Schöttker, es muchísimo más afortunada: “Es sabido que Proust no ha descrito en su obra una vida tal como realmente es, sino una vida tal como la recuerda quien la ha experimentado” (Benjamin en Schöttker, 2014: 960).

³ De acuerdo con el portal memoriachilena.cl de la Biblioteca Nacional de Chile, de la revista *CAL* (Coordinación Artística Latinoamericana), se publicaron cuatro números durante 1979: “La revista fue uno de los proyectos editoriales más atractivos de fines de la década de los setenta, en buena medida por su cuidada presentación y calidad artística. Estas características, sin embargo, determinaron que la revista fuera un producto de difícil financiamiento. La revista se planteó en un comienzo como el órgano de difusión de la galería de arte CAL, que funcionó en el centro de Santiago y fue un espacio pionero en la difusión y comercialización de arte en Chile. En el curso de los meses, la publicación fue adquiriendo autonomía, para convertirse en un espacio de debate y reflexión cultural” (Recuperado el 25 de junio del 2017). Entre sus colaboradores, se encuentran Enrique Lihn, Carlos Altamirano, Cristian Huneeus, Nena Ossa, Pontus Hultén, Nelly Richard, Sergio Vodanovic, entre otros.

Balcells y Juan Castillo, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). En 1975, a la par de la publicación de ese germinal texto de la revista *CAL*, Zurita contaba, apenas, con la publicación de la serie “Hojas verdes” en la revista *Manuscritos*.

La segunda noticia editorial que tenemos del texto que discurre sobre la obra del paraíso está contenida en *Zurita*, de 2011,⁴ y la tercera, en las páginas que abren la antología personal de la editorial Lumen, de 2015. Se trata de un largo trecho temporal donde el poeta ha echado mano de las reflexiones contenidas en el texto de 1979 y que aparecen en el 2011 y 2015 con algunas variantes y correcciones que, considero, tienen implicaciones de primer orden dentro de su pensamiento poético.

Apunta Zurita, trabajar “en la obra del paraíso, pero como uno más en el recorrido de su propia vida, [...] es trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será. Es un proyecto de construcción de un nuevo contenido y de una nueva forma social de la experiencia” (1979). Esta idea se sostendrá en el texto de 2011, con algunas variantes: ahí donde habla de “nuevo contenido”, en 2011 se lee: “nuevo sentido”. Asimismo, los corchetes que indican la omisión de algunas líneas del texto zuritiano, en el texto de 2011, efectivamente, han sido suprimidos. Las líneas omitidas del texto de 1979 tienen qué ver con una suerte de deslinde; esto es, decir que no es el trabajo por el paraíso:

[...] no es trabajar con el cuerpo o con el cerebro únicamente. Trabajar con la vida que uno es significa la proposición de un recorrido de experiencia para el arte, porque nada en el arte o de esa forma de arte que es la religión ha estado por la elaboración concreta de vida, sino siempre han sido operaciones proyectadas sobre la muerte.

Y trabajar con la vida de uno tampoco significa su clausura en imágenes y conceptos como en Platón, escucha; es trabajar con la corrección sistemática

⁴ En adelante, citaré la edición de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México, de 2012.

de la propia experiencia asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será. Es un proyecto de construcción de un nuevo contenido y de una nueva forma social de la experiencia (Zurita, 1979: 28).

En estos párrafos, incluso considerando las variantes del mismo en su versión de 1979 y de 2011, se conserva una idea cara al pensamiento poético de Zurita que me permitiré parafrasear en estos términos: el trabajo por el paraíso significa trabajar con la vida propia en aras de corregir sistemáticamente dicha experiencia para que ésta deje de pertenecer al orden de lo individual y pueda, mediante ese trabajo de corrección, convertirse en la experiencia de la “vida que alguna vez será”; esto es, ir de lo propio o lo íntimo a lo proyectado hacia el porvenir en donde no necesariamente se pone de realce la vida propia, sino la del otro, la de los otros.

Si tenemos a la vista que la experiencia es un punto de partida y un fundamento del conocimiento, una de las discusiones que se convocan en el texto de Zurita tiene que ver con considerar a la poesía como “una forma de conocimiento y aun el camino de un conocimiento especialmente eficaz y vital” (Xirau, 1993: 8). Se trata de concebir que el poema genera cierto tipo de saber y no sólo en el contrapunto de lo íntimo y lo externo, sino, y sobre todo, como un conocimiento de y para la vida como un saber no teórico, sino vital, en donde la carne, el cuerpo, son primordiales. De ahí que Zurita busque, mediante el trabajo por el paraíso, la “elaboración concreta de vida” en lugar de “operaciones proyectadas sobre la muerte”. Sin embargo, la presencia y consideración de la muerte (de los muertos) no es un asunto excluido en el proyecto poético del chileno, todo lo contrario, son los muertos para quienes se trabaja en la proyección de la “vida que alguna vez será”. El recorrido de la experiencia en donde se apuesta por trabajar en proyecciones por la afirmación de la vida sucede a través de la experiencia de los muertos. Jorge Luis Borges lo diría así en el poema “Al hijo”: “No soy yo quien te engendra. Son los muertos” (Borges, 2011: 262).

En el “aquí y el ahora”, como descuella en los versos de Borges, es fundamental el pasado, la memoria, los muertos. “Sin memoria no habría

conocimiento”, apunta Ramón Xirau, y ésta suele ponerse de manifiesto mediante imágenes, las cuales son, sin duda, uno de los vehículos que emplea la poesía para la generación de “un posible conocimiento” (Xirau, 1993: 9).

En este tenor, la noción acerca de la memoria que se urde desde este “pórtico” poético es de carices muy particulares. La memoria, los recuerdos, si bien surgen de la esfera de lo privado, desde la particular experiencia de una individualidad, forman parte de una cosmovisión o visión de mundo mucho más amplias; es decir, son fragmentos de un conocimiento más vasto. Los retazos, las voces, los recuerdos de los vivos y de los muertos se suman, paulatina y progresivamente, en un asidero memorístico o del recuerdo en que hay una afirmación vital, honda y matizada de la humanidad (de los vivos y de los muertos).

Las imágenes que emergen de la colección de poemas titulada *Zurita* surgen, como ha quedado señalado, como relámpagos que, apenas brotan, desaparecen. En ese surgimiento violento e instantáneo le participan al lector (que está dispuesto a escuchar) cómo recuerdan (en términos de experiencia) el golpe militar en Chile. Las imágenes relampagueantes, a las cuales me referiré a continuación, tienen en alta estima lo pequeño, lo ínfimo, ya que éstas son, por naturaleza, de índole microcósmico, pero, además, enarbolan y honran lo menor, lo imperfecto.

LA MEMORIA Y EL PANORAMA

Si pudiera (pese al riesgo) referirme con una palabra al libro de poemas titulado *Zurita*, ésta sería, *panorama*.⁵ Resulta complicadísimo enumerar, aunque sea grosso modo, los temas que el chileno poetiza en este libro. Sin embargo, el gran tema, donde se agrupan todos sus tópicos, está relacionado con

⁵ Nuevamente, acudo a una de las ideas provenientes del pensamiento de Benjamin, para quien el *panorama* formaría parte de las reflexiones contenidas en el *Libro de los pasajes*.

el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Una lectura así orientada tendría como base lo sucedido en Chile entre el 10 y el 11 de septiembre, y posteriormente. No obstante, si se considera que ese pilar es, en realidad, un panorama (como los empleados en el teatro),⁶ podríamos considerar otra serie de tópicos que, en efecto, se ensortijan en el gran tema del golpe militar pero que, vistos desde este ángulo, son el caudal por el que discurre el libro casi en su totalidad. Me refiero al paisaje y a la naturaleza⁷ (como dos de las obsesiones poéticas de Zurita), pero también al tiempo y a las diversas maneras en que aparece poetizado en el libro (la tarde, la noche, el amanecer, por mencionar algunos); a la ciudad o las ciudades (Santiago, Berlín, Hiroshima, Nagasaki, la Ciudad de México, entre otras); a las series o los discursos culturales o artísticos (la música, la literatura, el cine o la pintura).

Pensar la composición del libro desde el *panorama*, además, permite describir y problematizar los temas de la memoria y del recuerdo ahí contenidos. El *panorama* sería, como ha quedado señalado, lo referente al golpe militar.⁸ Ahora bien, si consideramos las imágenes que emergen en los poemas para referirse a cómo se experimentó el golpe militar chileno, en aras de ir de lo íntimo o privado hacia la proyección de una vida que está por venir, como

⁶ De acuerdo con el *Diccionario Akal de teatro*, el *panorama* es un “fondo consistente en un telón que se recoge subiendo hacia la parrilla, y cuyos extremos derecho e izquierdo se curvan, formando un semicírculo que abraza la escena”; el *panorama móvil*, por sus partes, es “de gran anchura, muy usado antiguamente, en el que aparecía pintado un paisaje y que era enrollado en un lateral durante la representación, dando así la impresión del movimiento de los actores” (Gómez, 2007: 626).

⁷ Habría que apuntar que la diferencia de grado entre el paisaje y la naturaleza radica, para decirlo con Lezama Lima, en la intervención de la mirada que, al hacer hablar al paisaje, apunta Lezama en *La expresión americana*, genera cultura.

⁸ Conforme se van leyendo los poemas, el golpe militar (que aquí llamo *panorama*) aparece como un tópico de primer orden, y el caudal de imágenes relampagueantes pasa, por así decir, a segundo plano. Este rasgo que podría ser un paralelismo se asemeja al diorama, esto es, un tipo particular de panorama “en que lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Al iluminar la luz unas veces sólo por delante y otras por detrás, se consigue ver en el mismo sitio dos cosas distintas” (Gómez, 2007: 258).

un tópico no derivativo, sino como una proteica experiencia que no se anida o surge por la muerte, por la tortura o por la desaparición del sujeto que las enuncia, podríamos advertir esa corrección de la experiencia de la que habla Zurita en los “pórticos” de sus libros.

Esta manera de explicar la composición del libro, me parece, permite tomar en consideración ese tema axial que, en efecto, constituye el libro, pero no como el más significativo o primordial. En la mayoría de los poemas (quizá en todos ellos) descuella, con fuerza propia, el interés por lo nimio, por lo ínfimo; a saber, la referencia a esas experiencias proteicas que no obvian u olvidan el panorama detrás de ellas, pero que sí ponen de realce una serie de temas o sucesos que afirman la vida (honda y matizada) de la humanidad.

Zurita está compuesto por tres momentos: “Tu rota tarde”, “Tu rota noche” y “Tu roto amanecer”. Se distingue, entre otros aspectos, por la inserción de fotografías⁹ de los acantilados de la costa chilena, autoría de Nicolás Piwonka, fotógrafo santiaguino. Estas imágenes aparecen, sobre todo, en las primeras y en las últimas páginas. En el apartado “Tu roto amanecer” se reproducen algunas de las fotografías que forman parte del libro *Anteparaiso*.¹⁰ La inserción, reelaboración o reescritura (manifiesta de diversas for-

⁹ Éste es uno de los rasgos de la poesía llamada de neovanguardia. De acuerdo con Iván Carrasco Muñoz, “es una postura antritradicionalista, polémica, crítica, experimental, característica de los movimientos de vanguardia, asumiendo creativamente sus rasgos textuales y extratextuales, es decir, incorporándolos críticamente y vivenciándolos desde una concepción muy particular del mundo y del arte. Destacan, entre los primeros, la expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetual, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido y la autorreflexividad” (1989: 35). Muchas de estas características están presentes en la escritura zuritiana.

¹⁰ Publicado en 1982 en Chile, *Anteparaiso* contiene fotografías del poema “La vida nueva”, las cuales fueron tomadas en Nueva York. El 2 de junio de 1982, sobre esa ciudad, se escribió el poema en el cielo mediante aviones que lo trazaron con letras de humo blanco recortándose contra el azul del cielo. El poema midió cerca de nueve kilómetros, por lo que pudo ser visto desde varios lugares.

mas en el poemario) de discursos provenientes del cine, de la pintura, de la música o de la propia literatura (incluyendo los poemarios autoría de Raúl Zurita), hacen de *Zurita* un complejísimo poemario. En atención a esa complejidad y a la imposibilidad de describirla de un plumazo, intentaré señalar, en un primer momento y al menos para estas páginas, algunos de los elementos compositivos de “Tu rota tarde” en aras de describir una posibilidad de lectura desde el *panorama*.

El primer momento del poemario está precedido por una dedicatoria a Paulina Wendt (esposa del poeta), seguido de una suerte de epígrafe tomado de *La montaña mágica* (1924)¹¹ de Thomas Mann: “Hondo es el pozo del tiempo” (Zurita, 2012: 9). En los segmentos “Tu rota noche” y “Tu roto amanecer”, el epígrafe es modificado de la siguiente manera: “Profunda es la fosa del tiempo” y “Sin fondo es la poza el tiempo”, respectivamente. Previo a los poemas que componen, en estricto sentido, el segmento “Tu rota tarde”, aparecen dos poemas, la leyenda “Bajo la dictadura chilena, finales de los 70” (Zurita, 2012:13), el texto “¿Qué es el Paraíso?” (uno de los “pórticos” a los que me he referido páginas arriba) y tres fotografías de los acantilados del sur de Chile. El orden en que se presentan estas informaciones resulta de vital importancia si tomamos en cuenta que dichas textualidades e imágenes funcionan como los primeros indicios de la construcción del *panorama*. Estos elementos, como se verá, contienen y concentran todos los temas sobre los que discurrirá el caudal del libro: la dictadura, el paisaje y la naturaleza, las reflexiones en torno al trabajo por el paraíso y el asunto del que me ocuparé con mayor detenimiento a continuación y que está contenido en los dos poemas anteriores al apartado “Tu rota tarde”. Citaré completo el primero de ellos:

¹¹ La novela narra el viaje en tren de Hans Castorp de Hamburgo a los Alpes suizos. Al final de su viaje estalla la Gran Guerra, la Primera Guerra Mundial. Esta sugerente ruta de lectura, entre el tema del viaje de *La montaña mágica* y algunos de los poemas de *Zurita* es sin duda un trabajo que queda por hacerse.

CIELO ABAJO

Mañana me marchó, papá. Díselo tú a mamá. Voy a limpiarle el óxido a la bicicleta y tomaré por el viejo camino que dejó el río al secarse. No más libros papá. Después se lo cuentas tú papá. No me despediré de nadie. Me habría gustado dejarle algunas flores a Veli, pero ya hace mucho que aquí las únicas flores que se dan son las piedras. Hondo es el pozo del tiempo, ¿ves allá al fondo esas montañas? Sus cumbres están tapadas y quizás llueva. ¿Te imaginas el mar cubriendo otra vez este pedrerío papá? No me hablas papá (Zurita, 2012: 11).

“Cielo abajo” no es, como habría de esperarse, el título del poema. Bajo esa denominación, se agrupa una serie de textos que aparecen en los tres momentos del poemario. Este grupo de poemas, reunidos con este tratamiento, está presente tanto en las textualidades que anteceden a todo el libro, como en el apartado “Tu rota tarde” y “Tu rota noche”, y como transición entre este último y “Tu roto amanecer”; además, comparten una serie de rasgos con respecto al tratamiento de temas que les da cierta unidad.

Al poner atención en el empleo de los deícticos de lugar o tiempo en el poema alcanza a descubrirse una característica que aparece casi de manera sistemática en todo el grupo llamado “Cielo abajo”. El título es, de por sí, elocuente al respecto. Se trata de un cielo que es, más bien, telúrico, terrenal; esto es, lo concerniente a los asuntos de los humanos.¹² En el poema

¹² En “Zurita y el testimonio: una tradición en la poesía chilena”, Magda Sepúlveda, en su análisis sobre *La vida nueva*, señala cómo Zurita convoca “la idea mapuche acerca de los ríos del cielo como lugar donde se espeja lo que pasa en la tierra. [...] La imagen especular del cielo como espejo de la tierra genera además la analogía con la escritura. De la misma manera que los ríos del cielo crean un doble simétrico de los acontecimientos de la tierra,

son abundantes las referencias a elementos de esta índole: “el viejo camino”, “esas montañas”, “sus cumbres”, “el mar”, “este pedrerío”. Hay que notar, asimismo, la especificidad del léxico; es decir, la sustantivación está relacionada con la pura materialidad de la tierra. Esta especificidad, además, atañe al empleo de “esas” y “este”, que generan en el poema una idea de cercanía entre el sujeto que habla y las montañas o el pedrerío. Los “aquí” y “allí” de los versos octavo y noveno refuerzan esta proximidad, y también producen el simulacro de un espacio desde donde el sujeto poemático habla. El espacio, como ha quedado apuntado, es de un orden terreno que revierte, por así decir, esa condición terrenal. En otras palabras, el camino, las montañas, las cumbres, el mar o el pedrerío no pertenecen únicamente a la tierra, al “aquí” y “allí”, sino que conciernen también a la indeterminación e infinitud del cielo. Mediante estos procedimientos poéticos Zurita desestabiliza, en mi opinión, no sólo lo referente a las categorías que atañen a la espacialidad, como lo son “cielo” y “tierra” y que suelen ser extrapoladas como lo meramente divino y humano, respectivamente. El trabajo de desestabilización compete las nociones de temporalidad y de persona, de las que me ocuparé a continuación y, sobre todo, a la idea de memoria y el “natural” contrapunto de la misma: el olvido.

En cuanto a los personajes poemáticos, sólo uno tiene nombre en este poema en particular. Se trata de Veli, mencionada en el verso séptimo, y que es identificada, en poemas posteriores de “Cielo abajo”, como la abuela del yo poemático, cuya voz descubre en la enunciación de varias textualidades: “me marchó”, “voy a limpiarle”, “tomaré por el viejo camino”, “partiré muy temprano”, “no me despediré”, “me habría gustado”. Los otros personajes poemáticos son mamá y papá, a quien está interpelando

la escritura espejea los sucesos históricos. El registro de la escritura imita el río del cielo, proporcionando otro tiempo para la historia, donde el movimiento fluye efímero y perpetuo, creando un mundo sin afuera” (Sepúlveda, 2014: 88). El parangón entre el correr de los ríos en el cielo y el correr de la escritura en la tierra, como se verá más adelante, será de vital importancia para esta propuesta de lectura de algunos momentos de la poesía de Zurita.

constantemente el yo lírico, pero del que no obtiene ni una palabra: “No me hablas papá”, dice en el último verso. Tenemos así que ese “aquí” y “allí” del poema, donde está situado el yo lírico, es de cercanía con las montañas y el pedrerío, y es al padre a quien está dirigiéndose.¹³

El tiempo y las categorías empleadas para referirse a éste (los instantes, las horas, los días, los años) permean la totalidad del libro *Zurita*. Tan sólo por el hecho de que versa sobre el 11 de septiembre de 1973 en Santiago de Chile, el tiempo histórico es, sin duda, fundamental en su lectura atenta y detenida. Sin embargo, como he señalado, lo referido al golpe, inserto en la temporalidad que lo ubica algunas veces en el presente de la enunciación, otras en el pasado de la misma, es ese *panorama* al que he aludido antes. En el poema que vengo comentando, por ejemplo, no hay ningún elemento textual que aluda al golpe militar chileno. Esa información será proporcionada al lector en la siguiente página.

El poema está articulado en dos tiempos: el del futuro y el del presente, con breves alusiones al pasado. Del primer al séptimo verso toda la enunciación se articula en lo que está por venir: “mañana”, “tomaré”, “partiré”, “no me despediré”; en el octavo al doceavo verso, se enuncia en presente: “las únicas flores que se dan son”, “hondo es el pozo”, “¿Ves allá al fondo esas montañas?”, “sus cumbres están” y “no me hablas”. Las observaciones al pasado están presentes en el tercer verso: “que dejó el río al secarse”; en el séptimo: “pero ya hace mucho”; y en los versos onceavo y doceavo, pero a través de una interrogación: “¿Te imaginas el mar cubriendo / otra vez este pedrerío?”.

¹³ La ausencia de mamá, el silencio de papá y la presencia de Veli (junto con otros miembros del árbol genealógico del sujeto lírico) es una constante en los poemas agrupados en “Cielo abajo”. En uno de los poemas de “Tu rota tarde”, por ejemplo: “Veli me lleva de la mano y yo llevo de la mano / a mi hermana” (28); en el poema siguiente: “Y yo no podía / dibujar sólo montones de piedras, ¿verdad papá?” (29). En la sección “Tu rota noche”: “Madre nos dice que no miremos atrás, [...]” (250); “Veli tiene puesto un chal azul y su / mirada sonriente la hace aparentar menos edad / de la que podría recordar” (252); y de la transición de “Tu rota noche” a “Tu roto amanecer”: “Pienso que papá / llegará muy pronto. Pero él está muerto, lo sé” (479).

Es importante reparar en estos pliegues de la construcción temporal porque en esas “nimiedades” se articula una manera de pensar poéticamente la memoria y el recuerdo en Zurita. Las evocaciones al pasado apuntan a elementos de la naturaleza: el río (seco, en el presente de la enunciación) y el mar (que es un pedrerío). En ninguno de los dos momentos se alcanza a advertir en el sujeto lírico ningún tono de inflexión nostálgica. El río se ha secado y es ahí por donde partirá montado en su bicicleta. El segundo momento, enmarcado en una interrogación, y leído al unísono con los versos siete y ocho, permite advertir que el sujeto lírico no se duele de que el mar ahora sea un pedrerío. Esas piedras son “las únicas flores que se dan”.¹⁴

Ahora bien, me permitiré volver a citar el momento del poema en que, en mi opinión, los temas del tiempo histórico van al fondo del poema (funcionan como un *panorama*) para permitir que los asuntos relacionados con la naturaleza afirmen la posibilidad de la vida que vendrá:

Hondo es el pozo del tiempo, ¿Ves allá al fondo
 esas montañas? Sus cumbres están tapadas y
 quizás llueva. ¿Te imaginas el mar cubriendo
 otra vez este pedrerío papá? No me hablas papá (Zurita, 2012: 11).

El primer momento del primer verso encuentra una correspondencia con el epígrafe tomado de *La montaña mágica*. En una línea de lectura que recupera las variantes que anteceden los apartados “Tu rota noche” y “Tu roto amanecer”: “Profunda es la fosa del tiempo” y “Sin fondo es la poza el

¹⁴ Las piedras y las flores son otros de los elementos que aparecen poetizados de manera recurrente en todo el poemario. En la sección “Cielo abajo”, por ejemplo, “El funeral partió al mediodía en la calle General del / Canto, pero de eso sólo quedan unas piedras” (28); en “Tu roto amanecer”: “El lecho de piedras se había tragado por completo / al río [...]” (492). Sobre el tópico de las flores conviene señalar el apartado “Verás borradas flores”, incluido en “Tu roto amanecer”, y en donde abundan las referencias a las hortensias, crisantemos, margaritas y lirios.

tiempo”, respectivamente, “el tiempo” se convierte en una figura de repetición, cuyo efecto versa sobre la reiteración del tópico que no puede obviarse en todo el poemario. Zurita, a través de mecanismos como éste, se encarga de que el lector no olvide, ni por un segundo, el tópico fundamentalísimo en el libro. Ahora bien, la paronomasia que surge de las variaciones del sujeto en los tres momentos del epígrafe y sus versiones, además de generar un efecto retórico bellissimo, permite observar ese otro gran tema presente en *Zurita*, esto es, aquéllo que tiene que ver con los temas que no pertenecen, en estricto sentido, a la dictadura militar. O si se relacionan con éste, lo hacen de una manera muy sutil. “El pozo”, “la fosa”, “la poza” (aquí la paronomasia), y sus correspondientes adjetivaciones, “hondo”, “profunda” y “sin fondo”, se inscriben en un campo significativo que refiere (si atendemos a la primera serie) a hoyos o concavidades hechas ni más ni menos que en la tierra (el cielo abajo al que me he referido antes). Las adjetivaciones tienen qué ver con la hondura, la dimensión y la penetración del, en este caso, pensamiento poético.¹⁵ Se trata de ir hacia el fondo, un fondo cada vez más profundo que es la manera de aproximación que pondera la palabra poética.

Ahora bien, volviendo al poema y a la interrogación que le sigue al epígrafe de *La montaña mágica*, encontramos nuevamente elementos que atañen a la profundidad; en este caso, el sujeto poemático se refiere a las cumbres de las montañas, “al fondo”, y enuncia la posibilidad de la lluvia y que el pedrerío se convierta en mar, como antaño. Como echa de verse, estos asuntos no tienen injerencia directa en el tema del tiempo histórico o del golpe militar chileno, tienen que ver, más bien, con una manera del recuerdo circunscrita a ciertas experiencias en donde se pone de realce la relación del sujeto lírico con la familia y, sobre todo, con la naturaleza. El recuerdo, entonces, pondera no el *panorama*, sino ese conocimiento derivado de su cerca-

¹⁵ En esta línea, me es inevitable recordar, con una referencia a un texto de Ramón Xirau, que “conocer es *penetrar* [...]. Es también intuir, palabra que en sus orígenes también significaba, precisamente penetración. El conocimiento poético es tanto conocimiento corporal como espiritual” (Xirau, 1993: 21).

nía y contacto con lo familiar, pero también con los temas de la tierra, de lo telúrico. Es ahí, parece decirnos Zurita, a donde acude el recuerdo, donde se constituye: en unas montañas, en el río seco, en el pedrerío, en la posibilidad de la lluvia. Se trata, me parece, de un poema que pone de realce lo nimio, lo ínfimo, pero no para obviar el otro gran tema, el *panorama*.

A través de la reconstrucción de ese microcosmos (la montaña, el río, el pedrerío, la lluvia), el pasado se hace presente, pero se trata de un pasado que tiene que ver con la experiencia particular e íntima de ese niño que no tiene respuesta del padre, porque éste ha muerto, y la madre y la abuela Veli están ocupándose del funeral, como lo descubriremos páginas más adelante del poemario. De estas historias que no son monumentales,¹⁶ sino proteicas y microcósmicas está lleno el *Zurita* de Raúl Zurita. Y éste, el recuerdo del río seco por donde ese niño (como muchos otros) se irá montado en su bicicleta es, me parece, una de las maneras mediante la cual la escritura zuritiana corrige el cielo, y al revertirlo, parece conquistar el paraíso para la vida que está por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2010). “Una imagen de Proust”, en *Revista Observaciones Filosóficas* (trad. de Jesús Aguirre), núm. 11.
- BORGES, Jorge Luis (2011). *Poesía completa*. México: Lumen.
- CARRASCO MUÑOZ, Iván (1989). “Poesía chilena de la última década (1977-1997)”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 33, pp. 31-46.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007). *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal.
- SARLO, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI.

¹⁶ En esta línea, sigo el ensayo de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*: “La historia monumental ahogaba el impulso ‘ahistórico’ de producción de la vida, la fuerte por la cual el presenta arma una relación con el futuro y no con el pasado” (2012: 11).

- SCHÖTTKER, Detlev (2014). “Recordar”, en *Conceptos de Walter Benjamin* (eds. Michael Opitz, Ermut Wizisla, Castellana María Belforte y Miguel Vedda; trad. María Castel). Buenos Aires: Las cuarenta.
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda (2014). “Zurita y el testimonio: una tradición en la poesía chilena”, en *Heterogénea*, vol. III, pp. 83-92.
- XIRAU, Ramón (1993). *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional.
- ZURITA, Raúl (1979). “¿Qué es el Paraíso?”, en *CAL*, núm. 3, Santiago, agosto, p. 28.
- (1991). *Anteparaíso*. Madrid: Visor.
- (2012). *Žurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / Aldus.
- (2016). *Tu vida rompiéndose: antología personal (para de las lenguas)*. Barcelona: Lumen.

SOBRE LOS AUTORES

JACQUELINE GUZMÁN MAGAÑA

Es licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato. Actualmente estudia la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la misma universidad. Cuenta con un artículo publicado: “Una larva en su crisálida: el huésped de Guadalupe Nettel”, en *Mujeres mexicanas en la escritura* (Universidad de Guanajuato, 2017). Ha participado como ponente en diversos eventos académicos, entre ellos el Foro Internacional de Lengua y Literatura de la Universidad de Sonora (2015), el Congreso Nacional de Humanidades (2017), organizado por la Universidad de Zacatecas. Fue becaria del departamento editorial de la Cátedra José Revueltas de Filosofía y Literatura de la Universidad de Guanajuato. Sus áreas de interés son la relación entre estética y literatura, el pensamiento literario y la literatura contemporánea latinoamericana.

RUBÉN GIL HERNÁNDEZ SILVA

Es licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Actualmente estudia la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato. Cuenta con un artículo publicado: “Literatura como elección de vida”, en *Luvina* 91 (Universidad de Guadalajara, 2018). Ha participado como ponente en diversos eventos académicos, entre ellos el II Congreso internacional de Escritura Autobiográfica en México “Miradas colectivas, caminos personales” (2017), en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y el III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana “Crítica, poética y teoría literaria” (2018), en la Universidad de Guanajuato. Actualmente ejerce como docente en la Licenciatura en Artes de la Secretaría de Cultura de Jalisco. Sus áreas de interés son la escritura autobiográfica, las figuraciones del yo y la literatura hispanoamericana contemporánea.

ANTONIO TAMEZ

Es licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Querétaro. Estudió el Diplomado en Creación Literaria en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Fue becario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) Querétaro en 2005, 2011 y 2014. Ha publicado los libros de cuento *Bengala* (Herring Publishers, 2011) y *El templo de los animales disecados* (Montea, 2017). Está incluido en las antologías *Por qué Escribo* (Gris Tormenta, 2017), *Página 1* (Revarena, 2016) y *Largo sueño de las cifras* (Instituto de Cultura del Municipio de Querétaro, 2014). Ha publicado relatos, crónicas y ensayos en las revistas *Punto de Partida*, *Liberoamérica*, *Tres Pies al Gato*, *Traven*, *Crótalo*, entre otras. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato.

CARLOS ESCOBAR GUZMÁN

Es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente estudia la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato. Publicó el artículo “El ojo cámara: mirada, belleza y corporalidad en la narrativa de Guadalupe Nettel”, en *Actas de las I Jornadas Internacionales. Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas* (Universidad de Buenos Aires, 2017). Ha participado como ponente en diversos eventos, como el “III Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana. Crítica, poética y teoría literaria” (Guanajuato, 2018), “I Jornadas Internacionales. Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas” (Buenos Aires, 2017) y el “Congreso Nacional de Humanidades” (Zacatecas, 2017), entre otros. Sus líneas de interés son el estudio de la corporalidad en la literatura, la narrativa latinoamericana de los siglos XX y XXI, y la teoría literaria posestructuralista.

NICOLÁS GÓMEZ REY

Es licenciado en Español y Literatura por Universidad Industrial de Santander, Colombia. Ha publicado dos capítulos de libro: “La diáspora boricua en la cuentística de Emilio Díaz Valcárcel” (2012), en *América diversa: Literatura y Memoria* (Lima, Perú), y “Palabra y muerte en el poemario *Si mañana despierto*, de Jorge Gaitán Durán” (2017), en *Literatura e historia: reflexiones sobre la cultura* (Zacatecas, México). Ha participado como ponente en congresos de literatura, lingüística y educación, en México, Perú, Argentina y Colombia. Actualmente es candidato a maestro en Literatura Hispanoamericana por Universidad de Guanajuato. Investiga temas relacionados con la literatura hispanoamericana y del Caribe.

ASUNCIÓN RANGEL

Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana contemporánea. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero del 2013. Integrante del Cuerpo Académico *Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana* (Universidad de Guanajuato). Es autora de los libros *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo* (Universidad de Guanajuato, 2013) y *Pacheco* (Universidad de Guanajuato / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013). Cuenta con publicaciones en las revistas *Semiosis* (Universidad Veracruzana), *Escritos* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), *Acta Hispánica* (Universidad de Szeged) y *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (University of Northern Colorado), entre otras.

Zurita, *una cartografía poética* se terminó de digitalizar en septiembre del 2018, en el Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Nicolás Gómez Rey, Rubén Gil Hernández Silva, Asunción Rangel y Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN

*Generación de Medio Siglo
y poética del erotismo
en Juan García Ponce*
Eugenio Mancera Rodríguez

*El expresionismo poético
de Alejandra Pizarnik*
Jorge Alberto Ramírez

Mujeres mexicanas en la escritura
Claudia L. Gutiérrez Piña
Carmen Álvarez Lobato
(coords.)

*Inés Arredondo y Guadalupe
Dueñas: perversión divina
y otras aproximaciones
bajo la sombra*
Inés Ferrero Cándenas
Gabriela Trejo Valencia
(coords.)

El valor de la obra del poeta chileno Raúl Zurita, Premio Nacional de Literatura en el 2000, es comunicado, en este libro, mediante tres puertas que se abren: la herida dictatorial, la escritura de la memoria y el pozo del tiempo.

Los estudiosos interpretan la herida que el poeta hace sobre su rostro como una inscripción mística que permite volver sagrado el cuerpo torturado y luego disciplinado por la medicina, consiguiendo valorizar los cuerpos oprimidos por las dictaduras y por la ciencia.

La búsqueda de expresar el dolor causado por el humano fecunda la escritura zuritiana a partir de un encuentro entre la memoria personal y social, mixtura que lucha por salvar los recuerdos de la ruina y que está animada por la realización de una poética de la afectividad capaz de otorgar nuevos sentidos de lo visible y de lo audible.

Los críticos proponen una lúcida interpretación de la visión del tiempo en la poesía de Zurita, destacando el montaje entre distintas épocas históricas que comparten haber sufrido o estar padeciendo una catástrofe humanitaria. Hiroshima, Santiago de Chile, Ciudad de México, isla Quiriquina, se parecen porque allí han sido devastados una niña y un niño, que ahora, gracias a la poesía, dialogan entre sí. En el pozo del tiempo los torturados, los quemados y todos los vulnerados no tienen ni pena ni miedo.

Magda Sepúlveda Eriz
Pontificia Universidad Católica de Chile



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato

División de Ciencias
Sociales y Humanidades



e-BOOK