



COLECTIVIDAD, AMOR Y LENGUAJE EN LOS DESCAMPADOS SUDAMERICANOS DE RAÚL ZURITA

Francisca Rojas Bahamondes
(Università di Bologna, Phd.)

Resumen. La escritura de Zurita deslinda, desde sus inicios en los años setenta, el confín entre la experiencia del viviente y la muerte, explorando las ruinas del dolor y del trauma de una colectividad en cuanto sujeto de la memoria y de la historia. La poesía de Zurita logra contener en sí la negatividad del lenguaje y la potencialidad de la palabra como *archè*: origen de un estatuto humano irreductible, que elabora tanto un signo de muerte como de amor. Este artículo busca analizar la labor del poeta en torno al vacío y a la escritura de experiencias suprimidas como la violencia y la muerte forzada. En ese sentido su poesía supera la representación del sistema del lenguaje, reelaborando por una parte arquetipos dentro de la realidad y la lengua latinoamericana y, por otra, dando testimonio de una catástrofe colectiva del hombre en una parábola que culmina en la obra *Zurita*.

Abstract. From its beginning during the 1970s, Raúl Zurita writing runs on the line between living experience and death, by examining the painful and traumatic ruins of the community as a subject of remembrance and history. Zurita's poetry is able to hold the negative aspects of the language together with the capability of the word as *archè*: the origin of a human status that cannot be reduced, and that cultivates both a sign of death and of love. This essay aims at exploring the author's poetical works on the themes of the emptiness and of removed experiences, such as violence and forced death. In this perspective, Zurita's poetics goes beyond the system of linguistic representation by reworking some archetypes of Latin-American language by providing testimony of the collective catastrophe of the human being through a parabola ending in the work *Zurita*.

Palabras Clave. Poesía, Violencia, Amor, Lenguaje, Biografía

Keywords. Poetry, Violence, Love, Language, Biography

En este estudio quisieramos abrir un resquicio sobre algunos aspectos que connotan la obra poética de Raúl Zurita. Los rasgos que indagaremos son principalmente: la revuelta desde el lenguaje contra el lenguaje autoritario y el motivo del *amor* como origen y núcleo paradigmático de su poesía, motivo que acompaña la actitud de búsqueda del sujeto enunciante.

El amor es declinado como el amor de sí, el odio-amor, el amor-pasión, la figura del mártir, por una parte y por otra el modo en que se incluye la otredad significativa de los «descampados sudamericanos» (Zurita, R. 1979) y su relación con el supuesto sujeto social en una disposición ética que libera contra un orden que separa y marginaliza. Sin embargo observaremos cómo en su nivel más profundo la *ratio de amor* se devela como lugar del lenguaje, y cómo por lo mismo, la poesía entra en relación con la negatividad del lenguaje.

Asimismo observamos que la mirada crítica del poeta ante lo abierto se convierte en una mirada ante el horror y la muerte, permeada por la tensión de amor. La poesía de Zurita cumple una parábola como movimiento en contra de la separación: de sí mismo, de los sitios marginados, de los desbordes psíquicos, del pasado y del presente, de la Historia y las historias menores, de lo masculino y lo femenino. El dolor y la elaboración del duelo a través del lenguaje se confrontan con la posibilidad de transformar el mal y dar lugar a una activación de la memoria no solo como testimonio sino como práctica escritural que adquiera la forma de práctica de vida, consumándose incluso en la forma (auto) biográfica.

1. El lenguaje contra el lenguaje. El Mein Kampf de Raúl Zurita

En el texto de Raúl Zurita publicado en la revista *Cal* nº 2, en 1979, como una de las primeras afirmaciones de su proyecto poético, el autor define el territorio de su labor en la escena poética de la que surge: «desde ya defino un lugar que es la irrupción de mi propio fenómeno en el exilio de estos pobres lugares sudamericanos, la estructuración del paisaje que conformamos y la aplicación –como trabajo de arte consciente– de un modelo sobre su devenir» (Zurita, R. 1979a: 10). Lo que confluye en ese proyecto de vida que el poeta define el *Mein Kampf* de Raúl Zurita.

Imbuido en los primeros años de dictadura, en este texto dialogan el lenguaje totalitario con el lenguaje poético. El autor refiere del exilio en la tierra, el exilio de los *descampados chilenos*, lo que no es solo una metáfora del destierro de sus connacionales víctimas de la persecución política, sino que

indica un sentimiento de destierro en la propia madre tierra, radicado en el sentido de un desplazamiento temporal-espacial de una utopía, colectiva y personal, hacia un estado que ya no le pertenece, sea interior que exteriormente. Un territorio que ha sido despojado del proyecto colectivo que se perfilaba en el anterior proceso hacia el socialismo.

Asimismo ese exilio en tierra evoca también un estado de proscripción, del *estar fuera de la Ley*, del bandido (Agamben, G. 2005a: 116-123), que concierne sea a los opositores del régimen que a los rezagados del sistema. Y en esta dirección de no-lugar están los discriminados del sistema socio-económico tanto como aquellos que no se conforman y padecen psíquica y físicamente la represión del sistema. La zona de diálogo y de construcción de un cuerpo común había quedado oficialmente y violentamente clausurada.

De la lectura del proyecto de Zurita publicado en la revista *Cal* emergen al menos dos paradigmas semióticos: uno es el que puede ser identificado con una yuxtaposición entre el sentir personal de la herida que provocó en el autor el golpe de estado y la percepción de una crisis histórico-política que se transforma en un desequilibrio y desajuste psíquico con respecto a los márgenes de lo real y a su autorrepresentación (Zurita, R. 1983), en medio de un paisaje social que cambia bruscamente. Por otra parte se puede leer una interiorización de los efectos del autoritarismo en vigor y de su discurso. El discurso de Zurita releva una significativa dirección ontológica. En el sentido que está orientado hacia el ser y su destino como entidad viviente dentro de la sociedad. Es fundacional porque intenta reconstruir un orden en el que se pueda recomenzar una experiencia de vida que supere la fractura del golpe de Estado, delineando una progresión hacia un bienestar común en un nuevo espacio social. El título de su proyecto poético, *Mein Kampf*, evoca el volumen de propaganda nacionalsocialista, cuyo autor fue Adolf Hitler. De ese *Mein Kampf* se distingue el concepto de *Lebensraum*, como tópico de una ideología que prevé el expansionismo y el exterminio de una parte de la ciudadanía o, más bien, de una parte de las formas de vida que existen en un espacio vital que debe ser ocupado por una genealogía superior.

En oposición a esta ideología, en el texto de Zurita la vida es concebida como *obra de arte mayor*. El autor en su texto impugna ciertas posiciones teóricas existentes en el sistema literario. En esta dirección el autor afirma la necesidad, en la práctica de arte y en la obra misma, de un modelo capaz «de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto *como un modo de producción de la obra*, como un momento de su estructura, para poder establecer las coordenadas que referirían la posibilidad de construcción de arte a la capacidad que tengamos, en el arte, de estructurar un cuerpo que integre el

devenir» (1979a: 11). De este modo emerge su estrecha relación con el acaecer histórico y la idea de un cuerpo colectivo en devenir. Por otra parte, esta reflexión asume un agenciamiento dentro de la perspectiva biopolítica en la que se contextualiza históricamente.

El poeta prosigue en la presentación de su proyecto abordando la cuestión crucial de la necesidad de «estructurar la vida, no un libro» (1979a: 11). De lo que surge un concepto de arte totalizante en el que la vida no sólo es parte de la obra de arte sino que, más bien, se convierte en la obra de arte.

Sucesivamente el autor traza una parábola desde lo personal de su experiencia inscrita en el proyecto *del Mein Kampf de Raúl Zurita*, que tuvo inicio en la soledad individual de la quema de su mejilla en mayo de 1975 y que aspira a colectivizarse y a asumir la vida en un espacio habitable para todos. El autor parte de sí mismo y de la producción concreta de su vida como «soporte y producto de arte» (1979a: 11), este proceso implicará asumir su realidad y la del proyecto que se va conformando, como «cuerpo de denominación de una ideología, como borrador a corregir de una experiencia» (1979a: 11). Esta imagen del borrador y de la posibilidad de corregir la vida, es un tema que se repropondrá luego en su texto más extenso *Mein Kampf, ¿Qué es el Paraíso?*, publicado en el número siguiente de *Cal 3* (1979b). La parábola o recorrido de vida que delinea Zurita tiene un momento saliente, y éste coincide con la «proyección de una nueva experiencia de vida humana y de cuya realización colectiva, un espacio social concreto, dependerá la consumación final y el término de este trabajo» (Zurita, R. 1979a: 11).

El planteamiento utópico del autor busca asumir un cuerpo concreto en la realidad a través de la identificación de un lugar, un *topos*, en donde poder concretizar su proyecto que incluye una concepción ideal de sociedad «como propuesta a colectivizar» (1979a: 11).

Un segundo núcleo es definido en el siguiente modo por el poeta: por la construcción de un nuevo modelo social en un lugar identificable para el cumplimiento de la obra, incorporada a la producción del Área Mundial en que cada uno «erigirá su propia experiencia y la de otros como el único producto de arte que merece ser colectivizado» (1979a: 11).

De este modo el gesto que da origen a la práctica y proyecto de vida-obra de Zurita, iniciado en la soledad de su mutilación voluntariamente infligida, tiende hacia una máxima aspiración de la experiencia social. La terrible apertura que el poeta formula es a su vez localizada en la «precariedad de nuestra situación compartida de latinoamericanos y que es ese paisaje finalmente el trasfondo real de su lectura» (1979a: 11). El exilio de los «descampados chilenos», como lugar heterotópico y, a la vez, como no-lugar, son el punto de

partida para concretizar ese nuevo espacio colectivizado que es «la patria chilena» (1979a: 11), un camino abierto hacia el cual el poeta invita a dirigir la mirada como posible vía de regeneración comunitaria.

Pero lo que emerge de ese dolor personal y colectivo se refleja en varios niveles del lenguaje del *Mein Kampf*. Hay conceptos ahí como: «la consumación final»; «nueva experiencia de vida humana»; «modelo de corrección de la propia experiencia»; «cuerpo de nominación de una ideología como borrador de una experiencia» (1979a: 11), que se presentan como un paralelo metafórico que se apropia del discurso ideológico totalitario, subvirtiéndolo. Esto emerge como lo *no dicho* de una ideología de signo negativo, que bajo su orden oculta una ideología más profunda que ataca el mismo ser, como biopolítica de control y exterminio. En ese sentido el lenguaje utópico y fundacional del discurso del autor se presenta como fuerza opositora que propone una enunciación y un proyecto antagónico a los dispositivos totalitarios, que se cumplen en el lenguaje mismo. «La vida como producto a colectivizar» es una expresión que invierte el desvalor de la vida dentro de la lógica de mercado, utilizando el mismo denominador. Se invierte el potencial de muerte con uno de vida.

La vida es un coeficiente subtraído por el poder de la muerte. En el *Mein Kampf ¿Qué es el Paraíso?*, el poeta introduce el concepto de «plusvalía del individualismo», que el «terror frente a la muerte le saca al terror frente a la vida». Una muerte tal como *La Pietà*, especifica el poeta, evocando además otra imagen de crítica social y política, con la citación dantesca: «Per me si va tra la perduta gente» (1979b:20). El término *plusvalía*, tomado del lenguaje económico, indica una consecuencia: el *deficit* que se provoca en la vida es el individualismo como *status* frente a la muerte. El individualismo, las obras de arte individuales, «en estos pobres poblados», son el modo de exterminar la producción de experiencia.

2. El lugar de la negatividad

Estas son las premisas que dan lugar a una reflexión ulterior en torno al fundamento del amor en el lenguaje, es decir, a una búsqueda poética a través del acto de palabra, de una condición inherente a lo humano, lo humano connotado por el tener lugar el lenguaje.

En su estudio *Il linguaggio e la morte* (2008), Giorgio Agamben, profundiza lo que en la retórica antigua se conocía con el nombre de *tópica*, «una técnica del originario tener lugar de la palabra, es decir, de los *topoi*, desde donde surge e inicia el discurso humano». La *ratio* o *ars inveniendi* es el hacer

experiencia del tener lugar del discurso y de la posibilidad de *trovare* la palabra, de acceder a su lugar. En un momento de la historia la tónica antigua decae en pura mnemónica como técnica de los lugares (*loci*) de la memoria, afirma Agamben (2008: 83), cesando de hacer experiencia de los eventos del lenguaje, limitándose a construir un memorial artificial, en el que los eventos se fijaban como ya dados. Según Agamben los poetas provenzales, en torno al siglo XII, interpretaron en modo radicalmente distinto la tónica antigua y de esta nueva interpretación, procede la poesía moderna (2008: 84). Lo que llega a ser para los provenzales la *razo de trobar*, –de ahí su nombre trobador y *trobairitz*–, los poetas provenzales, entonces, como prosigue Agamben desean hacer experiencia del *topos*, de todos los *topoi*, es decir, del tener-lugar mismo del lenguaje como argumento originario. El *topos* no puede ser, entonces, un lugar de la memoria, en el sentido mnemotécnico, sino que se articula bajo el signo del amor agostiniano y del *appetitus* como deseo amoroso (84-85), del que uniéndose al conocimiento puede nacer la palabra. El *topos* se presenta, entonces, para los provenzales, como un lugar de amor. *Amors* es el nombre que los *trovadores* dan a la experiencia del advenir de la palabra poética y *amor* es, por lo tanto para ellos, *la razo de trobar*. No se trata, dilucida el filósofo, de un dato biográfico o de un evento psicológico, «sino de vivir el *topos* mismo, el evento del lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética» (Agamben, G. 2008: 84-85). Asimismo, profundiza el filósofo, el tener-lugar del lenguaje como amor, no puede prescindir de su componente de negatividad, que queda contenida en el tener que ver con la *nada*, como experiencia *del* lenguaje y *en* el lenguaje de la nada (*nien*, en el texto provenzal) (Agamben, G. 2008: 87-93). En el sentido que cantar, *trobar*, se convierte en un hacer experiencia de *la razo*, del evento del lenguaje, como un *inencontrable*.

Surge la analogía con la tensión del deseo y con la potencialidad del lenguaje que se genera y revela en su enunciación su negatividad intrínseca. El lugar en el que tiene lugar la palabra poética puede ser indicado sólo negativamente. No como lo negativo, sino como lo que falta, lo que está alrededor, la afección, de ahí también la relación con un rostro, con una tensión utópica o con un ideal inalcanzable, pero experimentable en su repetición.

Y si el amor, y este es el malentendido de la crítica afirma el filósofo, se presenta en la lírica provenzal como una aventura desesperada, cuyo objeto es lejano e inaferrable y, sin embargo, es accesible sólo en esta dimensión de «lejanía, esto es porque en eso está en juego una experiencia del tener-lugar del lenguaje que, como tal, aparece necesariamente marcado por una negatividad», (Agamben, G. 2008: 87).

Hemos incluido estas consideraciones sobre la lírica provenzal en relación con la poesía de Zurita que desata un decir el lenguaje que va más allá, en su conjunto, de una alegoría o de una sola representación posible. La búsqueda incesante de la palabra zuritiana parece dirigirse a un lugar que no se limita a la autorreflexividad, a la exhibición del gesto ilocutorio, sino que más bien parece confrontarse con un decir originario que pone en movimiento su condición de poeta y su labor sobre la palabra. Una palabra que se confronta también con la nada. En una tensión que la pone el lugar del *archè* (Agamben) como tensión bipolar entre vida y muerte.

3. *La experiencia del amor y el dolor*

El sujeto roto de *Purgatorio* –cuya primera edición es de 1979–, hablará desde su alienación. La experiencia de vida está marcada por el dolor: Mis amigos creen que/ estoy muy mala/porque quemé mi mejilla (2007: 1), dice Raquel. Este sujeto que se traviste y que oscila de lo masculino a lo femenino lleva en sí y expone el conflicto de la separación, la desubjetivización no es solo polifonía sino que habla de una supervivencia psíquica.

El *antinarciso*, como lo denomina el estudioso Mario Rodríguez (1985), se ama a sí mismo y a su vez se destruye.

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Súper Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas
Me he aborrecido tanto estos años (Zurita, R. 2007: 16)

La escena volverá en el libro *Zurita* del 2011, bajo la pregunta «¿Por qué me desgarras?» Este sujeto poético porta el signo de la dialéctica entre amor y odio que marcará otros hitos en la estructura profunda del poema. El odio engendra amor. El odio y la pulsión destructiva que ocupa el sujeto, es la epidemia de odio interiorizada que provoca la ruptura orgánica, el desajuste psíquico, la herida que se encarna en el cuerpo oprimido. Pero esta fuerza negativa generará desde sí mismo –para sí ante el espejo, para todos sumidos en el proyecto utópico de comunidad reconstruida y sanada– el más grande amor, en el sentido de la piedad y la misericordia que produce la herida de su propio rostro.

Este sujeto *obsceno*, fuera de marco, es el sanatorio, es la prostituta, es el marginado. Y una de esas afecciones incide en el lenguaje. El lenguaje es un *castigo*, afirma el poeta (Zurita, R. 1983). En el flujo del texto, como afirma la estudiosa Magda Sepúlveda (2013), se distinguen heteroglosas que muestran desvaríos y contradicciones en el discurso. Además, la escucha de voces y la ecolalia aparecen como síntomas de algo fosilizado que se ha interiorizado como ritual necesario para ordenar la realidad, como modo de sustentar la identidad y también como forma de contrastar la pérdida de la memoria. Son elementos que por una parte hablan de la enfermedad y por otra rompen con el orden de un discurso dominante.

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño
cuando vi algo como un ángel
«Cómo estás perro» le oí decirme
bueno –eso sería todo
pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan ni dormir por las noches (Zurita, R. 2007: 17)

Aquí el individuo se muestra en su desvalidez: jurídica, psíquica y física, está a la merced de sus vigilantes, del control, del juicio o violencia que pueden ejercer sobre él. Está en el lugar opuesto del lugar del parresiastés o de un predicador, sujetos y agenciamientos que sí aparecen en otras secciones del poemario o en *Anteparaíso* (1982). Trascendiendo el efecto disciplinario, y el miedo que también produce la práctica psiquiátrica, en el borde inferior del diagnóstico leemos: «TE AMO INFINITAMENTE T» (2007: 17), como en un *continuum* que se opone a la palabra del saber médico y a la medicalización, como también a la oscuridad del aislamiento.

Más adelante el sujeto disociado de la primera parte no desaparece del todo, pero se verifica una lenta y paulatina variación hacia la estabilidad y la adquisición de autoridad del sujeto hablante que exhorta a su interlocutor a despertarse y que se va convirtiendo en un vocero de la desolación y un mediador de una catarsis que podría tener lugar en el desierto.

El Desierto de Atacama VII

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga
una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha

vea entonces el redimirse de las otras fachas: mi propia
Redención en el Desierto

iii. Quién diría entonces del redimirse de mi facha

iv. Quién hablaría de la soledad del desierto

Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha
a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino
una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha
coronada de espinas [...] (2007: 38)

Zurita no puede concebir la redención como un momento reparador sin dolor, debe pasar a través de la muerte para poder cumplir parte de su proyecto. La alegoría cristiana se sirve de la imagen del martir incoronado, como cuerpo sacrificial y también como emblema de una parábola que conduce a la redención, a la resurrección, a la esperanza de ello. La marca que el hablante lleva en su mismo cuerpo se repite y se multiplica en las *fachas* de los otros, que con la suya compondrán «una larga facha coronada de espinas». Una posible interpretación del significado de *facha*, que tiene un lugar central en este poema, es su término homófono en italiano. En esta lengua de gran valor afectivo y simbólico para el poeta, como ha declarado en repetidas ocasiones, *faccia* es «cara» o «rostro». En el texto la *facha* es su rostro, el rostro marcado, que lleva la huella del dolor. Es el rostro manchado que necesita ser escuchado en su silencio y su desnudez, el rostro como reconocimiento del otro en su incapturabilidad y como nuestro signo de responsabilización (Levinás, E. 1986, 1996). La mancha de los rostros de Chile, que el sujeto desea unir, superando el discurso higienista y ordenador. La ética del rostro repropone uno status de ciudadanía que se cumple en la alteridad y que no puede denegar el dolor.

Volviendo a las afecciones del lenguaje, a la escucha de voces y al estribillo como salida del campo, observamos que además de los arquetipos cristianos destaca la tensión mística. En la última sección de *Purgatorio, La Vida nueva*, se lee encima de la primera reproducción de un encefalograma: «*Inferno*», y en medio de la lámina «mi mejilla es el cielo estrellado» (2007: 65). En el borde inferior, un nombre como supuesta autora del escrito: *Bernardita*. En la siguiente: «*Purgatorio*» firmado por *Santa Juana* (2007: 67), con un texto que dice «mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile». Santa Juana de Arco y Bernardita son visionarias, de un misticismo que se convirtió sobre todo en la primera, en un relato nacional. Su signo es el de amor de Dios y el de la trascendencia, la locura y la visionariedad que desordena el orden político.

Y la cifra más alta de este amor es «el amor que mueve el sol y las otras estrellas» (2007: 69), verso dantesco que Zurita hace propio. Este amor es un movimiento propulsor, no un amor estático o contemplativo, es un *archè*, un origen, del movimiento vida-muerte-vida.

4. *Un canto a lo desaparecido: elegía y canto fúnebre*

Leemos en *Canto a su amor desaparecido* (1985):

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y sudacas. Yo les canté de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. (11)

[...]

Todo mi amor está aquí y se ha quedado:

-Pegado a las rocas al mar y a las montañas

-Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas (12)

El canto fúnebre actúa como rito catártico tanto para el sujeto que lo pronuncia como letanía y que a través de su enunciación prolonga su relación con el objeto amado, expresando su tristeza y actuando la separación. Es una forma de lidiar con el duelo. Por otra parte, en la tradición griega, el elogio fúnebre era cantado por un representante de la comunidad, que personificaba el dolor colectivo. Por otra parte la naturaleza (la cordillera, el mar, las montañas), además de ser representada por lugares de muerte, que el poeta localiza y nombra, se funde en una *mímesis* recuperando el paisaje como espacio abierto de una comunidad, que en su naturaleza se puede reconocer y descubrir sus propios confines, substrayéndola al desconfinamiento del dominio temporal y espacial de la dictadura en su mandato de muerte.

En este poema destaca la identificación en los nichos fúnebres, como intento de trazar una cartografía de la memoria viva. Los países del mundo están situados en un plano horizontal. No hay lugares, no hay historias que prevalezcan sobre otras, los desaparecidos hablan como una multitud de rostros, desde diferentes hemisferios, actualizando el tiempo histórico y la geografía política.

Todos van subiendo unos sobre
otros. Nichos del galpón Sudamerica-
no, y muertos se llaman. Nos murie-
ron –digo– de la pena y se llaman.
[...]
Del amor desaparecido también se
llaman los países (1985: 17)

Los nichos tienen número y nombre de países sudamericanos, centroamericanos, africanos y se refieren concretamente a los distintos genocidios o violencias ejercidos en ellos. Tanto en *Anteparaíso* como en *Canto a su amor* aparecen «escenas sudamericanas». El lenguaje está permeado de locuciones idiomáticas, que enfatizan el tono enunciativo, la exhortación, ñla fórmula ritual recuperando el valor dramático del canto fúnebre, en el sentido de la *actio*.

En *Anteparaíso* los lugares que se nombran son Argentina, Perú, Bolivia, Chile y allí las pampas, las aldeas de Tiguanay, sus cholerías, el Chaco, San Pedro, el Iguazú. En la vida de estos *descampados*, en el poemario *Anteparaíso*, se distingue la *muchedumbre* –«las cabezas negras» (2009b: 148)– que se nombra como si nombrándola emergiese de su invisibilidad histórica:

Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos de
amor desde esas malditas como si ahora sí pudieran
ser ellos los más queridos estos cabezas negras
mucho más vivos sonriéndonos entre sus lágrimas [...]

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI TÚ MISMO ME LA
ANUNCIASTE/ LOS POBRES UNA PURA DE AMOR VOLANDO LAS
BARRIDAS (Zurita, R. 2009b: 148) [...]

El amor que mancha de tiña
por todos los intersticios penetra y se ilumina
por las barridas pobres y las cholerías (Zurita, R. 2009b: 148)

La pobreza aquí está como el *otro* de la felicidad. El supuesto sujeto social, no es visto como objeto a identificar, como sucedió en algunas obras de la escena de avanzada, como por ejemplo en el trabajo *Viudas* (1985, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit), en el que sin poner en duda el valor moral, político y

solidario que motivó la intervención, hay un intento por identificar y clasificar un rostro, su clase, su proveniencia, deteniéndolo en la imagen. En el agenciamiento del sujeto hablante de *Anteparaíso* no se celebra sin conciencia la pobreza en su sufrimiento, y tampoco tiene lugar una mimesis como fusión, pero se rompe la relación de subalternidad y se convierte en un apertura a la escucha, se hace hablar la experiencia de marginación no desde un perspectiva superior, que reifica.

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE
SANTIAGO / ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA
DE LA VIDA QUE LLEVAMOS / MIRA ES SIN ALIENTO ES LA
DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS POR APENAS UN MINUTO DE
FELICIDAD (Zurita, R. 2009b: 157)

5. *Hiroshima, lo abierto y la biografía*

Para concluir retomaremos la perspectiva que indica el lenguaje poético de Zurita como *archè* que reúne tanto la muerte como el amor, su relación con la negatividad y por ello también con la nada que afecta y penetra la condición humana. Esto, bajo el signo de la historia y las historias de vida y muerte que la poesía de Zurita ilumina e indaga entregándonoslas no como documentos sino como actos de memoria.

En algunos fragmentos de *Áreas verdes*, poema publicado ya en 1971, el poeta nos pone frente a una alegoría que llamaremos *vacía*, en el sentido de un sistema lingüístico que tiene la forma de una alegoría que ofrece un código nuevo, cuyo referente no es fácilmente identificable y que, sin embargo, nos lleva a un lugar abierto que interroga una zona oscura que transita entre la muerte, el lenguaje y la vida.

No hay domingos para la vaca:
mugiendo despierta en un espacio vacío
babeante gorda sobre estos pastos imaginarios (Zurita, R. 2007: 48)

La tríada vaca-vaquero-áreas restringidas y no restringidas forman parte de un universo referencial: los vaqueros quieren lacear la vaca, es un espacio baldío y suspendido, las áreas restringidas y las no restringidas son un escenario imaginario que se construye como una alegoría en tensión hacia la captura de su mismo sentido.

I. Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos (Zurita, R. 2007: 49) [...]

II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
“Eli Eli / lamma sabacthani” para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?
(Zurita, R. 2007: 51)

El trabajo del duelo en el intento de dar lugar a una «tumba exterior» (Avelar, I. 2000: 20), en modo tal de descryptar el trauma y la relación con el objeto perdido, emerge aquí como alegoría bíblica que se conforma a un modelo arquetípico. La disolución del hilo lógico se disemina de alegoría en alegoría, en ese modo lo no dicho, lo que queda de las ruinas de un discurso se reconstruye determinando una nueva constelación. En esta sección hay elementos que, aunque crípticos, van desilvanando significados reconocibles y se organizan como analogías y contrapuntos de los paradigmas vacío/significado, manchas/significantes. Pero lo que interesa aquí es ese gesto en el vacío de lacear el hoyo maldito, lacear la nada. Esa nada en torno a la muerte, se propone tanto como disposición de la mirada y el cuerpo ante su imposibilidad de lacear, capturar lo inencontrable, lo indecible como de abismarse ante la nada, en una imagen que recuerda la elegía VIII de Rilke en que la mirada del animal es pura fusión con lo abierto. Lo abierto como silencio del lenguaje, como contemplación de su ausencia.

En *Áreas verdes*, hay una tensión de muerte que penetra la metalengua poética. Lo que dejan tras de sí las vacas, es una apertura. El animal sobrevive en lo imaginario, en cambio el hombre sucumbe ante el anulamiento de las zonas y de los símbolos. El animal, su mirada es irreductible e incapturable, como la escritura, que se regenera como en una alegoría.

Pero la mirada ante lo abierto en *Zurita* (2011) se dirige hacia otras dimensiones de la condición humana:

[...] Es apenas un blanco que lo vela todo. Contra él se recorta un trecho de cielo que empieza a arder, rajándose de lado a lado hasta reflectarse en el interior de una pupila que mira directamente hacia el frente, inmutable. Dentro de ella se refleja otra pupila que le devuelve la mirada y ese
reflejo

a su vez espeja a otra y esa otra a otra y a otra y a otra: el último reflejo es el de una calavera. [...]
Es un estampida de mugientes animales arrojándose en tropel por un abismo. El abismo son las cuencas de la misma calavera reflejas en el interior de dos ojos muy abiertos que miran fijamente. Los ojos comienzan a incendiarse; un grito desgarrar el auditorio, es una pregunta, no, es un grito, no, es un gemido apenas audible: está vacío, no hay nada nada. Una multitud de seres famélicos agitan tarros vacíos gritando: «Está muerta, está muerta». Es sólo la figura de un niño encogido. No está muerta, está muerto. [...]
Dice Mutter, no, dice Muerte. Un intenso fulgor quema la imagen y todo se va al negro. La multitud sigue gritando, pero no se ve. Sobre ellos se alza el hongo de una gigantesca explosión atómica, no, es la cara de una bella mujer proyectada en la pared. Se va. Las manos del niño se acercan y palpan a tientas el muro:
madre, madre (Zurita, R. 2011: 697-698)

En esta escena el punto de horizonte común ya no es el abismo blanco, vacío de las áreas restringidas de *Áreas verdes*, es sí una nada pero con una muerte física, la muerte madre, la calavera. Esta *muerte madre*, la madre que se va, es lo único que ven las pupilas y lo único que comparten las singularidades que forman la multitud. Ese mirar en frente de sí que ponía en relación *Áreas verdes* con la Elegía VIII de Rilke, la mirada del animal con el atardecer y lo abierto, ha perdido la posibilidad de contemplar la nada, la nada es solamente un «irse al negro», a la mancha que consume toda forma de vida. Es la presencia destructiva de la muerte, el efecto totalizante del poder por medio de la bomba sobre la vida humana. Por otra parte es el no-lugar del lenguaje, la imposibilidad de coincidencia de la experiencia con el sujeto que la enuncia.

La escritura, sin embargo, opone una tensión a la mancha negra, así, en versos anteriores Zurita escribe: «El lienzo, el papel, una vida, todo está

completo, pleno, / total; a través de la media luz la bendita mancha de la vida llena por completo la pantalla.» [...] «Construir el cielo en la tierra, cómo salvar gentes: en eso consiste todo; el cielo, la tierra, las palabras / sí, es el concreto» (Zurita, R. 2011: 696).

La destrucción de Hiroshima se halla en la escritura de Zurita ya en el citado *Mein Kampf*. El genocidio de Hiroshima fluctúa en la poesía de Zurita como un espectro significativo para toda una era humana. El relato de la destrucción no es una alegoría, la destrucción no afecta solamente el espíritu de la comunidad o la psique, afecta directamente las formas de vida: se habla de las quemaduras sobre los cuerpos, los jirones de piel después de la bomba, la afección genética, el miedo y el abandono como epidemia. Zurita nos acerca a la historia de la niña Yazuhiko y de su amiga en el día más amargo y fatal mientras sufren el dolor de las quemaduras y de la impotencia ante la muerte (Zurita, R. 2011: 706). En este escenario de destrucción, la madre es un anhelo y el padre, como leemos al final del volumen, no pronuncia palabras: «Nunca me dices nada papá» (Zurita, R. 2011: 737).

El *eterno transitorio* (Benjamin, W. 1971), el tiempo mesiánico que nos propone la poesía nos recuerda constantemente el vínculo entre pasado y presente. Giorgio Agamben refiere la reflexión de Primo Levi sobre la imposibilidad de pensar que Auschwitz pueda retornar, así: «Auschwitz nunca ha cesado de ocurrir. No se puede desear que Auschwitz no suceda nunca más ni que regrese eternamente, porque nunca ha cesado de ocurrir, se está repitiendo siempre» (Agamben, G. 2005b: 93). La conciencia de la continuidad del Lager, emerge de un sueño que Primo Levi escribe en forma de poema (Levi, P. 1988): aquí relata de la voz de mando que lo levanta –«Wstawać»– (1988) y de cómo este suplicio lo desvele por la noche, como si estuviese aun en el campo. Es decir, su efecto se prolonga como una maldición sin término.

Entrecruzamos la mirada de Levi con la de Zurita hacia un lugar de reconocible sufrimiento. Primo Levi escribió el poema *Nulla rimane sulla scolaria di Hiroshima* (1988), recuperando una presencia en ese abandono de la historia. Zurita recompone el cuerpo quemado de la escolar, nos pone frente a ese eterno retorno, lo rememora aquí entre los muertos-vivos.

No es posible formular justicia archivando, espectacularizando o monumentalizando la memoria. La utopía de una felicidad colectiva es una re-escritura sin final, un *continuum* que en la poesía de Raúl Zurita se regenera como un motivo inagotable. Su último libro recorre un *bios*, una (auto) biografía de la vida que pasa a través del sujeto hablante, en una parábola espacial y temporal, como una *biografía* de lo humano, un acto que pasa de la enunciación

a la escritura y viceversa, de la que no se puede escapar por más dolor que ello provoque.

La escritura y las autobiografías se van afirmando como formas de resistir al olvido colectivizándose. En esa dirección concluimos que la palabra del poeta no rehuye la gran *desmentida* de las utopías históricas y colectivas, pero que consciente de eso ahonda en aquello que persiste como tensión entre la vida y la muerte, en lo que sobrevive a la destrucción, en el amor *-rompiéndose-* así como en su negatividad que confina con el odio, moviéndose en los territorios de lo indecible de la experiencia de su época y de su país así como de tiempos y alteridades que en su poesía penetran.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005°.

Agamben Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005b

Agamben Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 2008.

Brito Eugenia; Eltit Diamela; Muñoz Gonzalo; Richard Nelly; Zurita Raúl, *Desacato*, Santiago de Chile, Francisco Zegers editor, 1986.

Levi Primo, *Ad ora incerta*, Opere, Vol. II, Torino, Einaudi, 1988.

Levinás Emmanuel, *Totalità e infinito: saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1986.

Levinás Emmanuel, *Dio, la morte e il tempo*, Milano, Jaca Book, 1996.

Rodríguez, F. Mario, "Raúl Zurita o la crucifixión del texto", *Revista chilena de Literatura*, nº 25 Santiago de Chile, abril 1985, pp. 115-123.

Sepúlveda Magda, *Ciudad Quiltra*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013.

Zurita Raúl, *Revista Cal 2*, Santiago de Chile, 1979°.

Zurita Raúl, *Revista Cal*, Santiago de Chile, 1979b.

Zurita Raúl, *Literatura, Lenguaje y sociedad (1973-1983)*, Santiago de Chile, Ceneca, 1983.

Zurita Raúl, *Canto a su amor desaparecido*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1985.

Zurita Raúl, *Purgatorio*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

Zurita Raúl, *Anteparaíso*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.

Zurita Raúl, *Zurita*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.