

Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético

Fernando Burgos

La producción poética de Raúl Zurita Canessa--iniciada a principios de los años setenta--cuenta hasta la fecha con cuatro libros de original realización. Zurita, nacido en Santiago de Chile en 1951, escribe sus primeros poemas mientras era estudiante de Ingeniería Civil de la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso. Luego en Santiago en el año 1975, la revista **Manuscritos** publica su poema "Áreas verdes", que más tarde formaría parte de **Purgatorio**, su primer libro poético⁽¹⁾. La publicación de "Áreas verdes" señalaba un inicio promisorio para Zurita; su poesía se sostenía bien frente al escrutinio de un medio literario exigente en el caso de la poesía chilena. La originalidad expresiva de este primer poema indicaba el potencial creativo de una escritura que en el curso de diecisiete años aportaría nuevos cauces al arte de la poesía en Hispanoamérica.

En el contexto de la riquísima tradición lírica hispanoamericana la propuesta de cambios verdaderamente renovadores puede resultar tanto intimidante como inspiradora--enormemente desafiante en cualquier caso--frente a la presencia en el siglo veinte de voces que han vertebrado consistentemente y con eximia realización todo un nuevo modo de poetizar. Entre algunos de esos poetas se encuentran Mistral, Huidobro, Gironde, Vallejo, Neruda, Mutis, G. Rojas, Belli, Pizamik, Cardenal, Paz, Lihn, Parra y J. E. Pacheco.

La obra de Zurita pertenece también a esa multifacética tradición del cambio que orienta la producción lírica moderna en Hispanoamérica. Su poesía nos enfrenta al uso y funcionamiento de un discurso poético complejo en el que participan las estructuras de textualidades literarias clásicas, las convergencias provenientes de textos que construyen un sistema universal y colectivo de referencias, y las marcas de la Historia relativas a la productividad del desarrollo individual en el marco de determinados modelos sociales. En el primer caso ejemplificaría la utilización intertextual de la obra de Dante, especialmente en lo que concierne a la estructuración de una visión de mundo. El segundo correspondería a la Biblia a través de las contextualizaciones contemporáneas que Zurita plasma sobre su visión social como signo de amor, sufrimiento y redención. El tercer aspecto apuntaría tanto a su captación artística sobre el abuso del poder político en general como a la experiencia social y personal de Zurita durante los años de la dictadura en Chile⁽²⁾.

En el interior de esa complejidad poética también se encuentran los usos de lenguajes matemáticos, de proposiciones lógicas, de figuraciones geométricas, de reconstrucciones simbo lógicas: formas, modelos y lenguajes que van transformando paulatinamente la aparente zona descriptiva del poema en poderosas imágenes de multívoca significación.

Raúl Zurita ha publicado hasta la fecha las obras poéticas **Purgatorio** (1979), libro que recoge su producción poética entre los años 1970-1977; **Anteparaíso** (1982); **Canto a su amor desaparecido** (1986); **El amor de Chile** (1989). También es autor del ensayo **Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)** publicado por CENECA en 1983 e incluido posteriormente en el libro **Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización**⁽³⁾. La poesía de Zurita ha sido traducida principalmente al inglés, pero también a otros idiomas como alemán, francés, ruso y sueco. Hay que hacer notar además que a la difusión internacional de su poesía se agrega el creciente interés crítico por su obra⁽⁴⁾.

Examino en las obras **Purgatorio** y **Canto a su amor desaparecido** algunos de los componentes y diseños que permiten detectar la singular creatividad de un nuevo logos poético en la obra de Zurita. En el primero de esos textos, su poesía--motivada y sostenida en principios y estructuras matemáticas--desencadena en una intensa imagen poblada con "áreas de desvarío, pasión y muerte" cuya multivalencia y cruces remiten a la crucifixión de Jesucristo, al dolor del hablante, y al sufrimiento de los pueblos sometidos al poder de la violencia⁽⁵⁾.

Purgatorio está conformado poéticamente como un espacio del dolor y de lo incierto; de la marginalidad y del enloquecimiento; allí reaparece la bíblica exposición de la mejilla--quemada en el contexto del holocausto moderno--cuyo dolor extendido por el país reúne "el cielo estrellado y los lupanares"⁽⁶⁾. **Purgatorio** trae, asimismo, la fragmentación del sujeto lírico (santa, prostituta, poeta, lector) y la zona donde comienza el traspaso de visiones: el desierto chileno convertido en verdor y el retrato de un espacio infinito en el que se funden lo azul y lo árido dentro de proposiciones lógico-poéticas:

- I. Los desiertos de atacama son azules
- II. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime lo que quieras
- III. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- IV. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (pág. 34).

Desde estas formas silogísticas, la repetida extensión de proposiciones que se niegan y contradicen conducen a la intersección de una figura matemática de verticalidad y horizontalidad trascendida eventualmente por la connotación simbo-lógica de la cruz redentora. La infinita, celestial vastedad del desierto y la terrenal, finita condición del hablante se cruzan en dos líneas matemáticas que convocadas desde su función poética

pueden redimir la soledad del espacio y del hablante. En ese intenso proceso la imagen poética traza un significativa figura: la geografía vertical del país y el dolor horizontal del poeta. La polarización del sufrimiento del país y la redención del poeta intersectan. Desde esa convergencia se erige la imagen convocando la visión de todo un pueblo; acceso colectivo con el cual se inicia el radio de su universalidad:

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 (pág. 38).

Desde el norte desértico esa visión poética, madurada en el acto del dolor, se desplaza hacia la abundancia y verdor del sur chileno, espacio en el que la topografía campestre también se ordena dentro de un lenguaje de geometrías, teoría de conjuntos y formación de áreas verdes animados por sus laberínticos e iterativos diseños:

- I. Esa área verde regida se intersecta con la primera
área blanca no regida
- II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta
con la segunda área blanca no regida
- III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no
regidas se siguen intersectando hasta acabarse las
áreas blancas no regidas (pág. 52).

Esa pasión por el silogismo revela de una parte la actitud ergotista de un hablante lírico arrobado por la infinita capacidad combinatoria del lenguaje. Es, en este caso, el arte de la expresión entendido como un sistema de reconstitución que puede armarse o desmontarse, afirmarse o contradecirse, derivar en un diálogo de significados o en reflejos que rebotan sin dirección. De otra parte--y a través del mismo recurso--se está buscando un nuevo principio de configuración para la red de relaciones que potencialmente puede desarrollar el lenguaje poético. El encuentro de un punto geométrico verbal en el que entren sin distinción todas las marcas inscritas en la página en blanco que conducen a la imagen. Allí hay palabras, símbolos, actores, áreas, hablantes líricos, lectores, paisajes, habitantes, tangentes, círculos, soluciones que interrogan, espacios abandonados de la palabra que serán inventados por las nuevas relaciones de la imagen poética:

Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan
a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud.
ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a
merced del área del más allá de Ud. verde regida por
los mismos vaqueros locos? (pág. 52).

Cuando ese paisaje construido por la sistemática secuencia de sus evoluciones lógicas logra ser habitado por la impresión más peculiar de lo campestre no se rompe tampoco ese intrincado conjunto de razonamientos; por el contrario, ese ser pasa a integrarse también al

orden de las geometrías que ha posibilitado la creativa y nueva red de relaciones del verbo poético. Esa representación bucólica interceptada por la nueva revelación arquitectónica del lenguaje queda atrapada por la capacidad silogística de las palabras, inmersa en el único campo posible: el que la expresión poética puede inventar:

- I. Algunas vacas se perdieron en la lógica
- II. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biología
- III. Esas otras finalmente vienen vagando
desde hace como un millón de años
pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros
pues viven en las geometrías no euclidianas (pág. 50).

Los paisajes del campo sureño son en la visión aritmética exactamente, áreas. En la visión poética, las áreas se llenan de contenidos humanos: áreas de desvarío, áreas de pasión, áreas de muerte y cada una de ellas permite una comprensión renovada y profunda del quehacer artístico. En este sentido es significativo mencionar la afirmación de Zurita sobre la capacidad de las operaciones logarítmicas a través de las cuales el poeta chileno ve la posibilidad de nutrir los modos de enunciación y conotación poéticos ya que "Las matemáticas permiten la combinación de numerosos elementos que son bastante difíciles de pensar desde otra perspectiva"⁽⁷⁾.

El poder de la visión poética junto con el del lenguaje matemático representan el momento último de ese sistema de convergencias. En el sui generis discurso de **Purgatorio** se hace proliferar--a través de una función matemática de iteración--la intersección de infinitas áreas para revelar que en esos cruces se encuentra el poder expansivo e inabordable de lo que tradicionalmente se ha llamado símbolo y que más propiamente debería percibirse como red poética. En esa operación vertiginosa y amplificativa de signos y lenguajes matemáticos, poéticos, lógicos, simbólicos--por la cual la poesía busca otros cauces--no es extraño que ese "animal imaginario" (p. 54) que corretea por el discurso poético sea el propio lector quien confundido y enloquecido en las textualidades de juegos silogísticos o de funciones algebraicas es finalmente laceado en la construcción algorítmica de una poesía hechizada por su propio poder de invención.

En **Canto a su amor desaparecido** una voz poética dolorida por la desaparición de su amado y la destrucción de seres, pueblos y países recorre los campos de muerte y ruina buscando con la fuerza de su propio amor, el encuentro y la restitución.

"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 Sudamérica. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor." ⁽⁸⁾

Las significaciones se amplían rápidamente en el poema: amado es novio, esposo, amada, esposa, amigo, familiar, gente, pueblo, países. Violencia y muerte son dictadura, ambición, guerra, terror, genocidio, locura del poder⁽⁹⁾. En el amor que busca con desesperación vemos la mirada del llanto, del sufrimiento y de la elevación espiritual que canta por la recuperación del vínculo desaparecido. El encuentro en un mundo violento y aniquilado, sin embargo, reclama la internación de esa voz sobreviviente en la zona de destrucción. Ingreso a través del éxtasis de la pasión del amor, de la total inmersión lírica y de la transmigración de aquel que destrozado por la desesperanza y el estrago se levanta para buscar entre los muertos a su amor y encontrar así lo ido, amándolo.

El sujeto lírico que canta a su amor desaparecido es también sacrificado; sobre su cuerpo "descargaron la cal y piedras encima" (pág. 14). Junto a él todos los hombres sobre la tierra están muertos y sus países destruidos. La voz que canta, emerge por tanto desde la intensidad trascendente del amor. La voz deviene el amor ella misma. Por eso junto a la desolación acude el salmo, nacido desde el cuerpo masacrado. Allí queda el sonido de la escritura que recorre las tumbas con su llanto transformado en canto para hablarle a los muertos y a los desaparecidos, sobre la totalización del aniquilamiento y la furia del amor trascendente, esa no vencida por la muerte: "Nuestro amor muerto no pasa" (pág. 14).

¿Qué vemos después de la devastación? ¿Qué nos muestra la aflicción de ese canto poético? Su recorrido entre los escombros dejados por la destrucción universaliza, trasladando las significaciones de la muerte de una persona hacia las de la humanidad entera como también los contenidos y repercusiones de la violencia sobre un pueblo en los de todos los países. Por el dolor de sus ojos vemos los galpones llenos de muertos, los horrores de las torturas, los jirones de las víctimas, los gritos de las violaciones, las cruces que llenan los campos. En sus ojos están los nichos de los países: nicho Argentina, nicho Arauco, nicho Colombia, nicho USA, nicho Bolivia, nicho Venezuela. Queda la soledad de la noche sin tierra, la reverberación de la guerra y del crimen, los vestigios de la ambición por el petróleo, las tecnologías y el dinero. Queda nada; quizás la huella de la sangre reseca. Queda un mapa lleno de tumbas con la revelación de que todos estamos en ese atlas de muerte porque todos los países son una tumba. Los cuerpos ya están derrumbados y la geografía es un trazado de nichos. ¿Quién entonces nos redime? ¿Quién nos canta a nosotros los desaparecidos? ¿Quién nos llora a nosotros los muertos? Allá en el fondo aparece enloquecida de dolor la voz que canta con amor desde la muerte. Al cantar nos ve, y al vernos nos llora y al llorarnos nos inunda de amor, porque es ella la voz, la muerta, la desaparecida.

En **Canto a su amor desaparecido** se encuentran una escritura vanguardista y otra religiosa, el salmo y la destrucción, la muerte y la resurrección. La visión del dolor personal crece hacia lo familiar y de allí hacia la colectividad de los pueblos y así acumulativamente hasta envolvernos a todos en la experiencia del desaparecimiento y de la violencia que arrasa con la creación. Desde la muerte se levanta el salmo de amor a esa humanidad cegada por la ambición y enloquecida por la violencia. Al centro del holocausto nos lleva esta obra de Zurita, pero no nos abandona en la destrucción. Por sobre la mutilación de cuerpos, escrituras, países y del sujeto lírico mismo se escucha el canto de la poesía. Más allá de la desesperación por los desaparecidos el canto renueva el amor y la poesía expande su signo. El asolamiento de la humanidad está denunciado a pesar de esa violencia aniquilante dirigida

al hombre y a su producción porque el poder del amor tiene la forma y la energía de la poesía en la frontera de esa zona en que "todo el universo somos tú y yo menos tú y yo" (pág. 14).

La obra de Zurita es una poderosa fuente de nuevos modos poéticos⁽¹⁰⁾. En su poesía vibran un fuerte sentimiento de lo religioso y una decisiva vertiente humanista; se funde el vanguardismo artístico con una búsqueda apasionada de lo espiritual; se siente lo telúrico y lo aéreo, la geografía de Chile con sus extensiones poéticas, matemáticas y metafísicas, el peso macizo de la cordillera, el campo geométrico del sur, el desierto espacial del norte; se hace explícita la contradicción del sujeto lírico, señalando así el comienzo de su disolución; se practica un nuevo sistema de relaciones lingüísticas en el centro del cuerpo poético; se asume el paso hacia lo trascendente sin retóricas; se intensifica la complejidad de lo existencial; se activa la palabra conmocionada por la condición trágica del hombre; se hace surgir--desde formas conceptualizadas por la lógica--un lenguaje poético que rompe amarras con símbolos y traducciones; y cuando el sujeto lírico es desmoronado por la extensión de la violencia se levanta un cuerpo escritural nuevo armado del amor que no se puede censurar, de la combinación silogística que puede iluminar o confundir, y de la imagen excedida por su propia operación descifradora.

NOTAS

(1) El título del poema en la revista es "Un matrimonio en el campo", **Manuscritos** n°1, 1975, págs. 70-88. Editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile; no se publicaron otros números.

(2) Zurita participó en los movimientos estudiantiles universitarios de los años setenta en Chile y vivió la experiencia del militarismo. Así relata el poeta su detención y posterior encarcelamiento el día del golpe: "sigo caminando, sigo subiendo, mirando cómo iban colocando las tanquetas. Y de repente me dicen: '¡Alto! . . . Me tiré al suelo. Entonces ahí nos subieron . . . me pusieron en una fila donde había montones de tipos enfilados en una pared. Y ahí, bueno, ahí de frentón caí preso con muchos gallos y nos sacaron la correspondiente cresta y nos llevaron. Estuve cerca de veinticinco días en las bodegas del Maipo con miles de fulanos, en unas bodegas de barco donde había seiscientos tipos apelonados. Allá, en la noche, se caía uno encima del otro". "El paraíso en la tierra" Entrevista a Raúl Zurita de Sergio Marras, **Apsi**, n° 157, Santiago de Chile, 1985, pág. 40.

(3) Hernán Vidal, ed., Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, págs. 299-331. Zurita pasa un año en la ciudad de Temuco gracias a una beca de la Fundación Andes que le permite ser escritor residente en la Universidad de la Frontera. Su activa participación con la cultura de la comunidad mapuche le acerca al conocimiento de la poesía del joven escritor Leonel Lienlaf. El resultado es la publicación de la extraordinaria poesía de Lienlaf prologada por Raúl Zurita. Véase **Se ha despertado el ave de mi corazón** de Leonel Lienlaf, edición bilingüe, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1989.

(4) Sobre la obra de Zurita pueden consultarse los siguientes artículos: Carmen Foxley, "La propuesta autorreflexiva de **Anteparaiso**", **Revista Chilena de Literatura** n° 24, 1984, págs. 83-101; José Miguel Oviedo, "Zurita, un 'raro' en la poesía chilena", **Hispanamérica, Revista de Literatura** n°13.39, 1984, págs. 103-108; Edgar O'Hara, "Poesía chilena joven: cuerpos, signos, difuminaciones" en **La palabra y la eficacia: acercamiento a la poesía joven**, Latinoamericana Editores, Lima, 1984, págs. 107-130; Mario Rodríguez Fernández, "Raúl Zurita o la crucifixión del texto" **Revista Chilena de Literatura** n°25, 1985, págs. 115-123; Scott Jackson, "The Union of Mathematics and Poetry in the **Purgatorio** of Raúl Zurita", ensayo introductorio de la traducción al inglés de **Purgatorio** realizada por Jeremy Jacobson, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh, Pennsylvania, 1985, págs. 6-15; Rodrigo Cánovas Emhart "Zurita chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza", capítulo incluido en su libro **Lihn, Zurita, Ictus, Radrigan: literatura chilena y experiencia autoritaria**, FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, 1986, págs. 57-92; Osmar Sánchez Aguilera, "Proyecto, censura y poesía en el **Purgatorio** de Raúl Zurita", **Casa de las Américas** n°164, 1987, págs. 25-40; Iván Carrasco, "El proyecto poético de Raúl Zurita", **Estudios Filológicos** n° 24, 1989, págs. 67-74; Ricardo Yamal, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita", **Inti. Revista de Literatura Hispánica** n°31, 1990, págs. 97-105. En cuanto a referencias a la poesía de Zurita dentro del panorama de la poesía joven chilena, véase el capítulo de Jaime Giordano "Poesía chilena actual: ficción e historia" en **Dioses, antidioses . . . Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana**, Ediciones LAR, Concepción, Chile, 1987, págs. 325-342; también dos publicaciones de CENECA, **Un mapa por completar: la joven poesía chilena** de Soledad Bianchi (Santiago, Chile, 1983, pág. 39) y **Tendencias literarias emergentes** de Carlos Cociña (Santiago, Chile, 1983, págs. 19-21, 27-28, 31-32). Una entrevista extensa a Zurita es la realizada por Hugo Rivera "Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita", **Casa de las Américas** n° 160, 1987, págs. 91-104.

(5) El propio Zurita ha señalado la persistencia de modelos matemáticos en la construcción de su obra poética: "La escritura de todos mis libros, incluido el que estoy haciendo, son diseños absolutamente matemáticos", **Apsi**, pág. 41. Afirmación hecha luego de publicarse sus dos primeras obras **Purgatorio** en 1979 y **Anteparaiso** en 1982. La traducción al inglés de **Paradiso** incluye una nota introductoria de Zurita en la cual el autor también reitera esa idea, refiriéndose esta vez a su segunda obra: "En **Anteparaiso** he empleado nuevas formas poéticas desde el uso de sistemas lógicos y matemáticos hasta la distorsión, rupturas de la dicción poética convencional y escritura aérea", **Anteparadise: A Bilingual Edition**, Traducción de Jack Schmitt, University of California Press, Los Angeles, California, 1986, s. p.; la traducción de la cita es mía. En la edición en inglés de **Purgatorio** se incluye el artículo de Scott Jackson, "The Union of Mathematics and Poetry in the **Purgatorio** of Raúl Zurita" (véase la nota tres), en el cual se examina el uso de conceptos matemáticos avanzados--teoría de conjuntos, teoremas, axiomas--en el original diseño poético de Zurita como también la especial construcción de su visión artística medida por la tridimensionalidad del conocimiento sobre las leyes (regularidades e irregularidades) de la poesía, la matemática y el universo.

(6) Raúl Zurita, **Purgatorio**, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979, s. p.. Esta cita proviene del apartado "La vida nueva" al final del libro donde se muestran las ilustraciones de un diagrama eléctrico (no definimos, pues el supuesto encefalograma clínico puede ser otra forma de vertebración o ritmo poéticos). Estas secciones se titulan "Inferno", "Purgatorio", "Paradiso" y no hay paginación. Las citas siguientes de este libro corresponden a la misma edición y se incluyen en el texto indicando en paréntesis la página. En varios artículos se ha comentado sobre algunas acciones personales de Zurita en las que queda a la vista la comunidad de la relación entre arte y vida. La imagen de la mejilla quemada es una de esas acciones: el mismo poeta se quema la mejilla. La foto de esa cicatriz sirve de portada al libro **Purgatorio**.

(7) **Apsi**, pág. 41.

(8) Raúl Zurita, **Canto a su amor desaparecido**, 4a ed., Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1987, pág. 11. Las citas que siguen se incorporan al texto y remiten a esta cuarta edición.

(9) Una de las secciones del ensayo de Rodrigo Cánovas sobre Zurita se dedica a la descripción de las relaciones textuales y sociales (ideológicas) de **Anteparaiso** para demostrar su "carácter testimonial, su denuncia de la dictadura" (págs. 60-79). La poesía de Zurita se enfrentaría así al problema de discursos comunitarios censurados por modelos sociales autoritarios. Este es uno de los tantos niveles como sugiero en este trabajo. La irradiación hacia una diversidad de referentes culturales es evidente. La referencia bibliográfica del análisis de Cánovas se encuentra en la nota tres.

(10) Algunas de las ideas que sitúan las direcciones de la original estética de Zurita se encuentran en su ensayo sobre literatura y sociedad. Refiriéndose a la obra de Carlos Cociña, Paulo Jolly, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz y a la suya propia, señala Zurita: "Estas obras representan un quiebre respecto a los siguientes elementos comunes del resto de los libros aparecidos: Distanciamiento respecto a las formas propiamente antipoéticas. Distanciamiento respecto a la poesía de los lares (Jorge Teiller es su arquetipo y a la vez más completo exponente). Distanciamiento respecto a la poesía epigramática (Armando Uribe es el autor que más se ha seguido en esa línea). Distanciamiento respecto a la retórica nerudiana". Véase, Raúl Zurita, **Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)**, CENECA, Santiago de Chile, 1983, pág. 26.