

ARTÍCULOS

**ZURITA: UNA POÉTICA
SURAMERICANA DEL PARAÍSO**
ZURITA: A SOUTH AMERICAN POETRY OF
PARADISE

Adela Busquet

Universidad de Buenos Aires, CONICET

Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en la misma Universidad y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Es docente de la Universidad del Cine (FUC) y del Instituto Universitario River Plate (IURP). Dirige el sello independiente de poesía Audisea Editora.

Contacto: lelibusquet@gmail.com

ORCID: [0000-0002-2740-8650](https://orcid.org/0000-0002-2740-8650)

Lucas Brockenshire

Universidad de Buenos Aires

Editor, traductor y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Carrera de Especialización en Traducción Literaria en la Universidad de Buenos Aires. Dirige el sello independiente de poesía Audisea Editora. Tuvo a su cargo la edición literaria de la traducción del Infierno de Dante Alighieri realizada por Alejandro Crotto (2020).

Contacto: lucas.brockenshire@gmail.com

ORCID: [0000-0002-7587-244X](https://orcid.org/0000-0002-7587-244X)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Paraíso
Lo no dicho
Poesía chilena
Nuevo mundo
Utopías

En este artículo nos proponemos pensar las características específicas del paraíso en la obra de Raúl Zurita. Para ello, reconstruimos sus condiciones de surgimiento tomando cuatro ejes: la reducción de la vida tras el golpe de 1973 (1.a); la vinculación entre los movimientos populares chilenos y la tradición utópica de los grandes poetas de Chile (1.b); el auge de la antipoesía (1.c); y la aparición de una nueva poesía articulada según “el régimen de lo no dicho” (1.d). Establecido este marco, analizamos dos vertientes del paraíso zuritiano: el amor y la dimensión colectiva. Para lo primero, exploramos la figura del jardín como espacio privilegiado de la imaginación paradisiaca (2.a); para lo segundo, analizamos cómo esta dimensión colectiva del paraíso zuritiano implica una respuesta totalizadora frente a la reducción de la vida, el truncamiento de los sueños de las mayorías populares y la poesía de tono menor. Esta respuesta zuritiana asume –en estrecha relación con Dante– el nombre de paraíso, pero se alza desde un vértice novedoso: los jardines o tierras prometidas del tercer mundo donde el radical abandono de Dios, levanta, no obstante, una obra que recoge los sueños incancelados del nuevo Nuevo Amanecer Americano.

ABSTRACT

KEYWORDS

Paradise
The unsaid
Chilean poetry
New world
Utopias

In this article, we attempt to establish the specific characteristics that paradise holds in Raul Zurita's oeuvre. With this aim, we reconstruct its conditions of emergence by way of four main themes: the down-scaling of life following the 1973 coup d'état (1.a); the link between the popular movements of Chile and the utopian tradition of the great Chilean poets (1.b); the rise of antipoetry (1.c); and the emergence of a new poetry structured according to “the regime of the unsaid” (1.d). After establishing this framework, we analyze two facets of the Zuritian paradise: love and the collective dimension. Firstly, we explore the garden figure as a privileged space for paradisaical imagination (2.a); secondly, we analyze how the collective dimension of the Zuritian paradise implies an all-encompassing response to the down-scaling of life, the cutting-short of the popular majorities' dreams, and low-scale poetry. This Zuritian response takes—closely following Dante—the name of paradise, but raises itself from a new height: the gardens or promised lands of the Third World, where God's radical abandonment nevertheless gives rise to an oeuvre that brings together the unforfeited dreams of the new New American Dawn.

Fecha de envío: 20/06/21

Fecha de aceptación: 27/07/21

1.a. El golpe: reducción y repliegue de la vida

A partir del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y en coincidencia con la muerte de Pablo Neruda doce días más tarde, se vive en Chile una contracción o estrechamiento de la vida: la experiencia, en su triple dimensión social, económica y política es abruptamente interrumpida.

Se dispusieron consejos de guerra y hubo fusilamientos a discreción. Vivíamos bajo un estado de guerra negado. Existían campos de concentración de prisioneros, lugares clandestinos de detención de izquierdistas, resistentes y de toda una gama de personas que los militares consideraban un peligro. El poder legislativo fue disuelto sin mayores problemas y el judicial se declaró en receso: la acción política quedó proscrita. Comenzaba la cacería [...] Todo parecía estar controlado —calles, universidades, escuelas, poblaciones, industrias, medios de comunicación— pero naturalmente ello fallaba (Hernández, 2005: 93).

El primer objetivo de la dictadura militar es entonces controlar y cancelar los ámbitos de acción y representación públicas. Una vez reducidos e intervenidos estos ámbitos, el poder autoritario busca replegar cada actividad sobre sí misma, cortando los puntos de contacto entre ellas. En *La cultura autoritaria en Chile* (1981), José Joaquín Brunner afirma que el sujeto social del golpe es un ser vuelto sobre sí mismo, despojado de lazo comunitario y recluso al rubro específico que le es propio. En el prólogo del mismo libro, Raúl Zurita señala: “Nunca se ha puesto tanto énfasis en que los universitarios, por ejemplo, sean sólo universitarios, los estudiantes únicamente estudiantes, los científicos solamente científicos, los trabajadores de una tienda sólo trabajadores de una tienda” (1981: 12). Las actividades quedan reducidas a la especialización como modo de atomización y desmembramiento de la organización colectiva.

Ahora bien, según el joven Zurita en *Literatura, lenguaje y sociedad* (1983), texto cuyo recorrido seguiremos de cerca a lo largo del presente artículo, este cambio en el régimen social trae aparejado un giro correlativo en el uso social del lenguaje. De acuerdo a su lectura, durante el período que se inicia con la irrupción del Frente Popular en Chile (1936) y culmina con el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), el lenguaje público alcanza su mayor transparencia. Esto se debe precisamente al carácter explícito de la polarización política, al hecho de que la sociedad “se encontraba dividida en

dos bloques antagónicos” (Zurita, 1988: 5). Dicho de otro modo, el lenguaje se plantea como terreno de disputas definidas, y más allá de que las valoraciones sean opuestas –como sucede, por ejemplo, con el término “revolución”– opera, no obstante, una condición de entendimiento pleno respecto al significado de ese término.

Este estatuto de lenguaje se modifica radicalmente tras el golpe. La estructura interna del régimen de conversación¹ se ve alterada y el ordenador pasa a ser lo que Zurita da en llamar “lo no dicho” (1988: 14). La inauguración de lo no verbalizado como ordenador del lenguaje ensombrece el régimen de conversación –esto es, opaca las intercomunicaciones sociales– y pone en el centro del terreno lingüístico lo reprimido: “El desaparecido es a la vida concreta lo que el infierno de lo no dicho es a la literatura” (Zurita, 1986: 5).² Esto produce tres cambios fundamentales. En primer lugar, lo ocurrido en el plano social –vale decir, la reducción y parcelación de la vida en actividades despolitizadas, aisladas e inconexas–, encuentra un correlato en el ámbito del lenguaje. “Ello implica”, escribe Zurita, “la privatización de la lengua, su recluimiento a la esfera de lo individual (el soliloquio) y de lo estrictamente familiar” (1988: 6).³ El dominio del lenguaje se reduce por ende a lo privado y se afianza así el habla de los reductos, circunscripta a los espacios domésticos o clandestinos: “En el lugar de trabajo no se habla de política, toda disidencia se encubre y el lenguaje mismo pasa a ser elusivo” (1988: 39). La segunda consecuencia del cambio de régimen conversacional consiste en que el lenguaje pierde su mediodiurna “claridad oral”: si la garantía de la transparencia del lenguaje se sustentaba precisamente en el antagonismo político, al eliminarse este antagonismo –son literalmente los mismos cuerpos los que desaparecen–, desaparece a su vez la claridad del lenguaje en la medida en que este pasa a estar regido por una ausencia fundamental.⁴ La

¹ El término “régimen de conversación” aparece recurrentemente a lo largo *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983*. Este designa específicamente el estado del habla surgido de la interrelación entre un determinado momento de la sociedad y su lenguaje.

² Tomamos como referencia el manuscrito mecanografiado de “Partes del dolor y del sueño” recogido en el portal web de La Biblioteca Nacional Digital de Chile. La versión definitiva salió a la luz al año siguiente en *Chile vive: memoria activa*. Paulina Gutiérrez (ed.). Santiago: CENECA-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987, pp. 16-24.

³ En relación a la parcelación de la vida y el retraimiento a la esfera de lo privado, en el texto-manifiesto “¿Qué es el Paraíso?” (1979) encontramos la misma idea desarrollada unos años después y con otro alcance teórico en *Literatura, lenguaje y sociedad*: “El individualismo es la plusvalía que el terror frente a la muerte le saca al terror frente a la vida. El individualismo solo proyecta ficción, es el horror de la vida produciendo ficción” (ZURITA, 2016: 14).

⁴ “La oralidad adquiere entonces su mayor eficacia y la comunicación se termina de desverticalizar. El malentendido es un ingrediente de cualquier conversación en el cual ese malentendido representa una faceta del entendimiento. Se entiende –podríamos concluir– porque se está en desacuerdo y más

tercera consecuencia se manifiesta en el rompimiento de la correspondencia hasta entonces vigente entre realidad concreta y lenguaje: "El primer acto de la dictadura se da precisamente en ese terreno [el lenguaje], ella no se llama a sí misma 'dictadura' sino 'gobierno autoritario'" (1988: 44). El lenguaje se erige de este modo como un teatro de operaciones y las afirmaciones controladas por la dictadura fraguan por medio de él una realidad irreal, una realidad susceptible a la desmentida, la desconfianza y la sospecha, que, sin embargo, se impone y se sostiene por medio del terror.

Nos es dable imaginar que todo lo que informan los diarios sobre Chile es exactamente lo que no es Chile, que todo lo que muestra la T.V. sobre nuestra realidad no es nuestra realidad, en resumen, que todo lo visible sólo está allí para evidenciar su falsedad, su no visibilidad" (1988: 44).

Bajo dictadura, las representaciones cotidianas se vuelven una fachada donde lo no dicho retorna como repetición del discurso oficial.⁵ El verso de Rimbaud "la verdadera vida está en otra parte" asume en ese contexto de signos falseados o reprimidos una dimensión concreta.

¿De qué modo, entonces, se impone el régimen de lo no dicho en el lenguaje público? Zurita responde: "En un primer momento se descubre la censura (administrada, impuesta";⁶ en segundo lugar, "se la internaliza (autocensura)"; finalmente "pasa a considerarse un hecho natural" (1988: 15). "No se tratará ya de privarse de hablar de algo por temor a un posible castigo (en general los análisis de la censura paran aquí), sino que hablar, ejercer la lengua, es ya un castigo" (1988: 16). Finalmente, "todos son culpables aunque no se sepa de qué" (1988: 16). Como es visible, la censura tiende a su imperceptibilidad, diríamos a la forclusión: se borra que se borra. Se puede afirmar, adelantándonos a lo que veremos en la Sección 1.d, que un sector de los poetas posteriores al golpe, referentes de la así llamada poesía

transparente se hace el lenguaje en la medida que el espacio intermediario de la negociación se angosta" (1988: 6).

⁵ "En la esfera del lenguaje la represión es doble: ella se ejerce sobre un determinado sistema de señales de tal modo que lo reprimido aflora muchas veces repitiendo lo que el discurso oficial indica" (ZURITA, 1988: 16).

⁶ Sobre la censura administrada, José Joaquín Brunner dice lo siguiente: "Emerge un complejo sistema de censuras, prohibiciones y exclusiones [...] Testimonio de ello son los procesos reiterados de depuración de las universidades, los mecanismos de control introducidos en el sistema educacional, la prohibición para fundar y circular diarios y revistas sin previa autorización política, la censura que existe de hecho para acceder a programas y posiciones en la televisión, la censura de libros, etc." (En ZURITA, 1988: 39)

“experimental”, “excéntrica” o “testimonial”, responderán precisamente a este estado del lenguaje en que la censura opera borrando su propio borrar.⁷

1. b. El movimiento popular chileno y la poesía de las grandes voces

En el artículo “Los movimientos sociales populares en el siglo xx. Balances y perspectivas” (2004), Mario Garcés propone un recorrido por la trayectoria de los movimientos populares entre comienzos de siglo y la transición a la democracia en el inicio de los años 90. A los fines de explicar la vinculación entre las conquistas populares y las grandes voces de la poesía chilena, puntualizaremos a continuación algunos hitos destacados.

Tras las represiones de protestas sociales y manifestaciones obreras en la primera década del siglo xx, comienzan a gestarse crecientes instancias de participación popular democrática. En 1912 se consolida el Partido Obrero Socialista; en 1918, un gran frente que nuclea distintas agrupaciones obreras, estudiantiles, partidos políticos de izquierda y sectores de la clase media, confluye en una Asamblea Obrera de Alimentación Nacional, logrando una modificación parcial en las precarias condiciones vitales de vastos sectores de la sociedad. Este es un ejemplo cabal y temprano de la incipiente organización popular (Garcés, 2004: 20). Seis años después, se introducen las primeras leyes laborales y al año siguiente, en 1925, se reforma la Constitución. En marzo del mismo año, se reúne la primera Asamblea Constituyente de Obreros e Intelectuales, donde se afianza “un conjunto de contenidos fundamentales del ‘Proyecto democrático popular chileno’” (19). Así, las agrupaciones socialistas ganan espacio y el movimiento obrero comienza a cohesionarse a pesar de la escasa ingerencia, hasta entonces, de estas expresiones en el tejido institucional democrático. Tras la crisis mundial de los años 30, grupos socialistas de civiles y militares toman el poder y se proclama una República Socialista que dura solo 12 días (22). Habiendo los comunistas previamente dispuesto unir fuerzas con los otros partidos de izquierda (socialistas, radicales, movimiento obrero), en febrero de 1936, tras una gran huelga ferroviaria, se crea el Frente Popular. Dos años después, en 1938, el Frente Popular gana las elecciones y lleva adelante un programa de crecimiento de la producción, unificación sindical y una mayor democratización de la salud, la educación y el acceso a la vivienda. Si bien se disuelve el Frente Popular en 1947 producto de una escisión interna entre radicales y comunistas, a partir de 1953 se crea la Central Única de

⁷ “Hablando exactamente, la literatura vino a ser lo ‘no dicho’ en su sentido más cabal. Probablemente referirse a una literatura que conforma lo no dicho, que es lo no dicho, resulte de buenas a primeras difícil de comprender, es uno de los tantos hechos descolocadores que la nueva situación ha traído consigo [...] Se puede entonces hablar del efecto espectral que la literatura producida en Chile toma de las condiciones en que se desarrolla nuestra sociedad” (1988: 22).

Trabajadores y así el movimiento obrero recupera sus “roles protagónicos” (23). Es en la década del sesenta cuando se logra un “renovado protagonismo del sistema de partidos políticos chilenos” y llega al poder la Democracia Cristiana Chilena en 1964 (24). Sus mayores conquistas son: en 1965 la chilenización del cobre, 1967 se promulga la ley de reforma agraria y en 1969 la nacionalización pactada del cobre. En los años siguientes y con la llegada del gobierno de la Unidad Popular en 1970, “los movimientos populares alcanzaron un protagonismo histórico y logros nunca antes vistos” (26). Los diversos sectores sociales (CUT, pobladores, campesinos, mujeres –que con la lucha sufragista logran el voto femenino en 1949– y partidos de izquierda) confluyen en un espacio heterogéneo que fue alcanzando cada vez mayor representación y participación en la arena política chilena. En suma, el recorrido del movimiento popular previo al golpe es correlativo a la convergencia de los sectores populares en torno a la concreción de un concepto de socialismo.⁸ Esa concreción fue la Unidad Popular.

No obstante esto, según afirma Elvira Hernández, durante el período de la Unidad Popular podía percibirse cierta fragilidad democrática:

La UP iba quedando a merced de la fuerza bruta, sin otra opción que el propiciado enfrentamiento del golpismo. No era suficiente para operar sobre la provocación y el caos (palabra predilecta de la derecha), escribir en los muros EL MERCURIO MIENTE y NO A LA GUERRA CIVIL mientras del lado contrario amenazaban con desatar un YAKARTA (2005: 92).

Finalmente, la puja por la hegemonía se resuelve muy pronto a favor de las clases dominantes, que articuladas junto a ciertos sectores de la clase media y en connivencia con los Estados Unidos,⁹ se unen en un movimiento antisocialista que culmina con la muerte de Allende y la llegada de Pinochet al poder.

Ahora bien, ¿de qué modo este largo proceso histórico se vincula con la producción literaria chilena de aquellos años?

En el ámbito cultural del período previo al golpe, “escribir y hacerse partícipe de la lucha latinoamericana de los pueblos se presentaba de manera

⁸ “Obtener las representaciones cuando nada, absolutamente nada estaba dado para ello (pensemos en Chile por los años 20), digamos, ganar un concepto de socialismo, una comprensión preintelectual de lo que significa en verdad una sociedad sin clases; fue lo que marcó desde su inicio un movimiento de masas que culmina con el acceso al poder del gobierno de la Unidad Popular, ello arrastró en su camino lo mejor que podía producir un pueblo, sus ideas del porvenir, finalmente su identidad. Sobre ese panorama se fue gestando una cultura que aunó los sectores más diversos en torno a una aspiración y a un programa común” (ZURITA en BRUNNER, 1981: 10).

⁹ Para mayor desarrollo sobre el papel de EE.UU. en la consumación del golpe a Salvador Allende, véase: *El libro negro de la intervención norteamericana en Chile* (1974) de Armando Uribe.

indisoluble” (89). Raúl Zurita extiende el alcance de esta afirmación al argüir que el comienzo del movimiento popular chileno coincide con el surgimiento de “una literatura y específicamente una poesía que [...] va asumiendo en forma cada vez más marcada un claro contenido de clase” (1983: 8). Desde esta perspectiva, la paulatina conquista del concepto de socialismo atraviesa no solo la historia de las luchas populares sino también la conformación de la gran poesía chilena.

¿En qué sentido entonces, las poéticas de las grandes voces –Huidobro, Mistral, de Rokha, Neruda– pueden leerse como una parte integral de esta confluencia histórica?¹⁰

Conocida mayormente como vanguardismo o vanguardia, influida por las formas internacionales de pensamiento como el existencialismo, el marxismo, el anarquismo, el socialcristianismo, la literatura superrealista reunió a líderes indiscutidos del mundo literario y sociopolítico como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Manuel Rojas, Pablo de Rokha, y revolucionó profundamente el campo literario y cultural de Chile [...] El comportamiento idealista y luchador de muchos escritores de esta generación sin duda tiene correspondencia con una identidad de clase media intelectual enfrentada a una identidad oligárquica individualista, en cuanto conflicto hegemónico, y en alianza con identidades marginales y revolucionarias de doctrina marxista principalmente, que se mantienen en forma paralela. Estas identidades representan los cambios sociales de comienzos de siglo: grupos medios que alcanzan conciencia de clase, proletarios que inician su organización, aumento del sentimiento antioligárquico (Carrasco, 2008: 153).

Veamos someramente algunas de las principales obras poéticas chilenas del período recién reseñado: 1930-1973.

En primer lugar, las características que definen a Vicente Huidobro lo ubican a cierta distancia de las otras voces canónicas. A diferencia de Mistral, De Rokha y Neruda, Huidobro nace en Santiago y pertenece a una familia de clase alta. También se destaca el hecho de que haya escrito parte de su obra en lengua extranjera y que su proyecto vanguardista llamado “creacionismo” tenga un propósito ante todo estético, es decir, de carácter autónomo y antimimético (Schwartz, 2006: 95). En una palabra, para Huidobro la “revolución” consiste en la invención artística radical –demiúrgica– y la emancipación de la obra frente al mundo dado –la madre natura–, pero carece

¹⁰ En el prólogo a *Pinholes in the Night* (2014), una antología de poesía latinoamericana seleccionada por Zurita, el autor comenta la obra de los cuatro poetas reseñados en estos párrafos. Recuperamos parcialmente sus afirmaciones en nuestro análisis.

de un contenido utópico-social.¹¹ Así y todo, se puede pensar que en *Altaçor* (1931) logra hacer con el español lo que ningún poeta español había logrado –romper el castellano disolviéndolo hasta sus últimas sílabas– y de este modo, poner en tela de juicio los modelos hegemónicos de la poesía hispanoamericana a la vez de establecer un radical punto de partida para una escritura de vanguardia que con el tiempo sí asumiría “un claro contenido de clase”.

En segundo lugar, *Tala* (1946) de Gabriela Mistral consolida una visión de “la raíz de lo indoamericano” y “pretende quitar las máscaras nuevas a América –las de la Conquista– para que surjan límpidas y eternas las antiguas” (Calderón, 2000: 13). Al igual que Huidobro, comparte una intención épica estructurada en ciclos de largo aliento y un proyecto poético que ostenta visos de totalidad. Pero a diferencia de este último, la poética mistraliana es claramente americanista: guarda para la poesía un horizonte explícito de justicia social y se hace solidaria con las conquistas populares, como se ve, por caso, en “Reparto de tierra” de *Poema de Chile* (1967). Por último, esa vocación utópica trae aparejada un *pathos* trágico o de desolación que aúna un pesar personal con la autoconciencia histórica de las vejaciones y precariedades sudamericanas.

Finalmente, serán los dos Pablos –de Rokha y Neruda– quienes intentarán refundar por medio de sus obras poéticas un continente y un país: parirlo a un nuevo decir, a una nueva unidad.¹² Mientras que Neruda propone una refundación mítica de la historia y la naturaleza americanas –en clara sintonía con la sección “América” de *Tala*–,¹³ de Rokha, ofrecerá, especialmente en el *Canto del macho anciano* (1961), la visión de un sublime derrotado que pondrá en anticipo lo que apenas cinco años después de su muerte, en 1968, ocurriría en Chile.¹⁴ Ambos poetas se paran en una

¹¹ Puede pensarse no obstante que la fe de Huidobro en la potencia creadora de la poesía frente al lenguaje y la convención implica un optimismo y un arrojo coincidentes con la sensibilidad utópica.

¹² “Pocos escritores (Mistral, en parte Neruda) acometieron la audaz y riesgosa tarea de hacer cuerpo del silencio latinoamericano, del silencio con que las etnias locales, oprimidas y aplastadas por sucesivas dominaciones, cedieron el paso a través del mestizaje a una cultura elidida y cuyas figuras retienen en la reserva el ser; en lo oculto, los sentidos que las dotan de peso y con ello, visibilizar y hacer de esos grupos postergados, de esas reservas plenas de vida, lugares legibles en nuestro territorio. Por ello quienes lo hicieron forjaron como de Rokha una épica del lenguaje chileno, en el cual los andenes de los pueblos pequeños, sus colores, sabores, la sensualidad y la tragedia de los grupos campesinos recuperan una forma nueva, sensible y generadora de símbolos” (BRITO, 2001: 18).

¹³ Las resonancias mistralianas en la obra de Neruda pueden verse concretamente en el poema “Fuga”, donde la autora arroja la pasión de la desdicha y el abandono contra las cordilleras de Chile en refiguración del *Canto General*.

¹⁴ “Pero la verdadera belleza es que, como la obra de Pablo Neruda, esta nueva escritura no se limitaba a una propuesta estética como ocurre con Huidobro, salvo en la medida en que Pablo de Rokha propone refundar un continente tal como Neruda lo hace en *Canto General*, con la diferencia de que este territorio

definición de poesía más experimental y vanguardista que la de Mistral, pero quizá sea de Rokha quien adelante más por este camino. Suprime no solo el uso de la métrica, omnipresente en la poeta, sino incluso la puntuación tipográfica¹⁵ y la unidad misma del verso, que es suplantada por una estructura versicular de repeticiones y acopios sonoros: “Escucho el regimiento de esqueletos del gran crepúsculo, / del gran crepúsculo cardíaco o demoníaco, maníaco de los enfurecidos ancianos” (de Rokha, 2010: 235). Así, Pablo de Rokha, por sus circunstancias –las muertes prematuras de tres de sus hijos y de su mujer, Winétt de Rokha; su expulsión del partido comunista; su haber sido opacado por Neruda, sus conocidos enfrentamientos con éste último y con Huidobro; y finalmente su tardío reconocimiento al recibir el Premio Nacional de Literatura en 1965– soporta, como él mismo explica, una carga: “Carga histórica de la memoria, carga del imaginario local, carga del patrimonio, ese saber de un mundo que ya no es, de seres que ya no son, y que están condenados a la marginación y al silencio” (Brito, 2001: 20).

Dicho esto, como señala Zurita en más de una ocasión, tal vez sea el Neruda de *Canto General* el caso paradigmático de una obra que desborda el circuito literario para alejarse definitivamente con el curso histórico del movimiento popular chileno.¹⁶ “El año 1950 Pablo Neruda concluyó su *Canto general*. Su destino es profético y 23 años después el mismo pueblo que lo concibió hubo de enfrentarse a la muerte general” (Zurita, 1986: 2). Fue Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, verdadero nombre del poeta, “el portavoz no sólo de un modo particular de escribir poesía, sino de todo un sistema de entendimiento que terminó por tener acceso al gobierno con Salvador Allende el año 70” (Zurita, 1988: 8). Confirmando la vigencia de la poesía como género canónico de la literatura chilena, y sin ser subsumida miméticamente por el marco sociocultural en el cual militó en forma activa, la poesía de Neruda fue apropiada partidísticamente, y ejerció, como señala

para Pablo de Rokha, tan fervientemente antiimperialista como Neruda, está devastado por el presagio de la derrota y la destrucción absoluta. Es una tristeza irreparable la que finalmente inunda los paisajes rokhianos” (ZURITA, 2014: 4).

¹⁵ Véase *Escritura de Raimundo Contreras* (1929).

¹⁶ En el libro de entrevistas titulado *Un mar de piedras* editado por Héctor Hernández Montecinos, se recoge el siguiente testimonio de Zurita en relación a la penetración de la obra de Neruda en las masas: “Yo he asistido a grandes manifestaciones políticas, como homenajes a Neruda o a Víctor Jara, en el Caupolicán, por ejemplo, y uno puede comprobar en carne viva el respeto hacia alguien que es patrimonio cultural de Chile. La poesía nerudiana, si bien no en su forma, en sus formas concretas, ni en su uso de metáforas, ni de lenguaje, tiene una vigencia y eso se ve en estas grandes manifestaciones donde diez o quince mil personas escuchan esta poesía [...] Eso es algo que para mí es muy alentador y es muy emocionante comprobarlo. Cuando diez, quince o veinte mil personas corean “Neruda, Neruda, el pueblo te saluda”, hay allí algo bastante estremecedor” (2018: 151).

Zurita, un influjo sobre las representaciones populares, configurándose así como un elemento más del desarrollo de la confluencia histórica encarnada en la Unidad Popular.

A continuación resumiremos en cuatro los rasgos que el lenguaje nerudiano impronta en el discurso popular: 1) un ideal americanista; 2) una visión triunfalista; 3) una nueva autocomprensión histórica; y 4) una visión totalizadora.

En relación al primer punto, Héctor Hernández Montecinos señala lo siguiente:

El *Canto General* le da a la geografía americana una historia. Sin embargo, no se trata de los hombres y sus acciones sino de sus reacciones ante una naturaleza que los sobrepasa. Una naturaleza también humana que es la del poder. Asimismo, le da a dicha historia un nuevo decir desde la poesía y convierte los monumentos de nuestras luchas por la libertad desde el siglo xvi hasta el xx en documentos para una ciudadanía continental desde Cholula hasta Lota. Su triunfo en la poesía le hace un contrapeso a lo común de la derrota. Después del *Canto General* somos todos más americanos, sin lugar a dudas (Héctor Hernández Montecinos en González Barnert, 2020: 1).

Esta “ciudadanía continental” expresa el ideal americanista de la poesía nerudiana y se une, a su vez, con el segundo punto: la visión triunfalista. Como dice Hernández Montecinos, el triunfo poético “hace de contrapeso” a las derrotas históricas. A pesar del palpable hecho de la devastación de los cimientos exterminados –las alturas de Machu Picchu son también concretamente las ruinas de un pueblo–, el yo nerudiano permanece incólume, íntegro, y convierte la precariedad de su materia –las palabras, la memoria espectral de un mundo o una cosmovivencia aniquilada– en el punto de partida de una nueva plenitud poética.¹⁷ El triunfalismo nerudiano asume así su precariedad sin asumir marginalidad alguna; el mundo que alumbra emerge de la derrota pero no se asume como derrotado. Su poética funda nuestra visión del arrasamiento de esa época al tiempo que funda un nuevo horizonte de justicia, de unidad, de futuro común. En esta misma dirección, leemos las siguientes palabras de Zurita:

‘Las alturas’ es la garantía de que la poesía al sur del río Grande se levanta desde un nuevo mundo. El hecho de que fue escrito constituye en las respectivas historias de independencia de los países de este continente algo mucho más crucial que las guerras de liberación contra el dominio español (Zurita, 2014: 6).

¹⁷ “La mirada nerudiana [...] es de una confianza absoluta en un yo íntegro, que incluso en sus momentos más angustiosos está íntegro” (ZURITA, 2018: 247).

El yo poético nerudiano se planta como matriz receptora y visibilizadora de la vulneración histórica: “Dadme la lucha, el hierro, los volcanes. // Apegadme los cuerpos como imanes. // Acudid a mis venas y a mi boca. // Hablad por mis palabras y mi sangre”, pero transforma el signo de esa caída en ocasión de una nueva altura (Neruda, 2001: 42-43).

Estos aspectos de la poética nerudiana confluyen en la creación de una nueva autocomprensión histórica. Así, en relación al punto tres, podemos afirmar que esta obra propone una nueva versión mytopoyésica de los paisajes, la historia y las lenguas de América toda. Si, como afirma Zurita, la *Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla es el primer registro español de las bondades naturales de Sudamérica; la segunda visión poético-geográfica, 380 años después, “fue la respuesta de *Canto General*, que presenta la primera mirada latinoamericana sobre sí misma, su naturaleza y su historia” (Zurita, 2014: 6). A diferencia del proyecto poético de Ercilla, “lo que Neruda nos dice es que antes de su llegada a América, ya había un lugar, ríos, montañas, bosques”, tal como evidencian los primeros versos de “Amor América 1492”:¹⁸

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias* (2001: 9).

Con Neruda se interrumpe la idea de que la naturaleza americana es “un simple trasfondo para el progreso de la conquista” (Zurita, 2014: 6). Al mismo tiempo, su obra logra una desatomización de la historia y la geografía americanas, levantándose como una *summa* arqueológica o *Metamorfosis* mítico-histórica del continente. Más allá de la escala americanista, del tono de denuncia, más allá incluso de la utopía de la fundación de una nueva América, la apuesta de *Canto General* supone la dignificación de un territorio a partir de la conciencia de su grandeza y de sus naufragios históricos.

Por último y en relación al punto cuatro, si existe una intención totalizadora en la obra de Neruda, esta radica en el hecho de que su tono busca ocupar el espectro total de las representaciones de la época. La omnipresencia y la absolutez del lenguaje nerudiano, su radical verticalismo,

¹⁸ Alonso de Ercilla brinda noticias desde la periferia para provecho de la metrópoli: “Chile, fértil provincia, y señalada / En la región Antártica famosa, / De remotas naciones respetada / Por fuerte, principal y poderosa”; Neruda, en cambio, ofrece una mirada de redignificación del territorio americano, entendiéndolo como espacio diverso y por lo tanto no periférico.

su disposición a los conflictos de alta intensidad y su transitividad extraliteraria, informan, de alguna manera, la jerarquización del poder que llevará adelante la Unidad Popular –cuya máxima expresión se cristaliza en el último discurso de Allende– y, a su vez, anticipa –pero con signo inverso– el modelo totalitario de Pinochet. Es decir, si existe una contraposición simbólica entre el país de Neruda y el país de la dictadura –entre los poetas y los militares–, será porque ambas realidades se presentan como totales, hegemónicas, incontestables.

La impronta nerudiana se transforma en un discurso que se infiltra en las sucesivas capas de la vida colectiva y halla su apoteósica constatación en la ya referida alocución final de Allende:

Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad al pueblo [...] Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz no llegará a ustedes [...] Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las nuevas Alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.¹⁹

A propósito de este discurso, Elvira Hernández apunta: “Debo recordar lo significativo de escuchar las últimas palabras de Allende [...] en esos momentos de sangre y fuego [...] aprendimos que toda entrega, la que fuere, tenía que ser total” (2005: 92). Las notas nerudianas son inconfundibles: una totalidad fundada en una parcialidad absoluta y antagónica, autoconsciencia, denuncia y un desesperado triunfalismo aun en la derrota.

1. c. La antipoesía: auge y decaimiento

En 1954, en plena hegemonía del discurso poético nerudiano, Nicanor Parra (1914-2018) publica sus *Poemas y antipoemas*. El libro inaugura un corte radical con la poesía anterior y lo transforma en un poeta de gran relevancia. La influencia de la obra parriana se percibe casi de inmediato en el tejido intelectual chileno y se consolida como alternativa concreta a las alturas nerudianas. Su obra representa un momento de repliegue o toma de conciencia de la poesía:

Supone evocar en forma automática una posición de hostilidad y provocación frente a la poesía lírica, frente a los poemas de asunto personal o subjetivo, frente a la poesía culta o elitista en cualquiera de sus formas (clásica o vanguardista), frente a lo grandilocuente y frente a toda propuesta que pueda considerarse elevada, idealista, religiosa o trascendental (Jorge, 2018: 176).

¹⁹ Para mayor información sobre el vínculo entre Allende y los grandes poetas, véase: “Allende, la poesía y los poetas (2008) de Alejandro Lavquén, disponible en: <http://www.letras.mysite.com/al250608.html>.

El uso parriano del lenguaje impone un abrupto descenso: una desescalada del Olimpo, como dice el propio Parra en el poema “Manifiesto” (1963). Su poética lanza un corte, y más aún, una sospecha sobre el lenguaje ejemplarizante de los grandes poetas: “Necesito reírme del prójimo // Si no me río de alguien / ando de malas pulgas todo el día” (*Artefactos*, 1972), o embistiendo contra el ideal americanista de la poesía nerudiana, escribe: “Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje” (2017: 249). Otro ejemplo de este corte con el lenguaje elevado se encuentra en *Hojas de Parra* (1985) –cuyo título ironiza a Whitman–, donde el antipoeta arremete contra la lírica calificando sus evocaciones como “imaginarias” en el poema “El hombre imaginario”:

Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario (2017: 379-380)

Este corte se produce, además, en relación al origen, a la memoria mítica de un continente. En el “Soliloquio del individuo”, Parra aborda el tema de la caída épica –la pérdida del paraíso– y el nacimiento y devenir del individualismo, pero lo hace de una forma paródica, cuasi-caricaturesca y autoimpugnante, borrarando así el viso de realidad que sustenta todo relato histórico verosímil:

Entonces empecé a vagar por unos bosques.
Llegué a un árbol y a otro árbol;
Llegué a una fuente,
A una fosa en que se veían algunas ratas:
Aquí vengo yo, dije entonces,
¿Habéis visto por aquí una tribu,
Un pueblo salvaje que hace fuego?
De este modo me desplazé hacia el oeste
Acompañado por otros seres,
O más bien solo.
Para ver hay que creer, me decían,
Yo soy el Individuo.
Formas veía en la obscuridad,
Nubes tal vez,
Tal vez veía nubes, veía relámpagos [...] (2017: 72)

La obra de Parra busca revelar el paternalismo, la verticalidad, la gestualidad heroica, la pretensión de totalidad y de resistencia implícitas en los grandes poetas chilenos, a la vez que busca otros caminos –menos nubosos, menos nimbados– para reconducir la poesía a su verdadera patria: “la plaza pública”, “la tierra firme” (Parra, 1963: 1). El recorrido paródico del “Soliloquio del individuo” reescribe la caída celeste de *Altazor* y la subida de los difuntos a las alturas de Macchu Picchu,²⁰ pero sin la magnificencia metafísica del primero ni el esplendor mitopoyésico del segundo. En el poema, tras alcanzar el individuo la vida moderna, vuelve este, como en el comienzo, a su hogar originario, “la roca”, esto es: la caverna. Las connotaciones antiplatónicas y escépticas son patentes.²¹

Como señala Zurita, el auge de la poética coloquialista parriana coincide con los últimos 20 años de democracia (1954-1973), período en el que el lenguaje, a su vez, alcanza su mayor transparencia, y con esto, el punto de mayor valorización de la oralidad.²² Sin embargo: “La poesía coloquial, conversacional, que pretendía ser la poesía ‘como habla la gente’, tenía influencia solo en los sectores intelectuales” explica Zurita, siendo “aquella otra poesía que es la que recoge la historia del movimiento popular chileno, la memoria continental, como es la poesía nerudiana” la que “gana efectivamente toda su vigencia a nivel masivo, a nivel popular” (2018a: 61). Luego del golpe del 73, “esa poesía [la de Parra] no da cuenta en realidad del quiebre espiritual que sufre la sociedad chilena” (2018a: 61).

No por esto menos radical que sus antecesores, la antipoesía integra elementos de lo cotidiano, lo fragmentario y lo desacralizado tanto temáticamente como en la hechura misma del poema, y ese vértice puede pensarse como el punto de partida de una nueva corriente contracanónica chilena: la de la poesía de tono menor.

1.d. La aparición de una poesía que dialoga con “lo no dicho”

A comienzos de los setenta, el panorama dominante de la poesía chilena se encuentra dividido en cuatro corrientes: la antipoesía, la poesía epigramática (Armando Uribe), la poesía lárca (Jorge Teillier) y la de influjo nerudiano.²³

²⁰ Gesto irónico que se ve también en el poema “Economía del Tahuantisuyo” de Ernesto Cardenal: “Neruda: no hubo libertad / sino seguridad social / y no todo fue perfecto en el ‘Paraíso Incaico’”.

²¹ El prefijo opositivo parriano puede acoplarse a distintos términos que conducen todos a una aminoración del medio poético: su obra tiene características decididamente anti-épicas, anti-idealizantes y anti-ejemplarizantes, y muestra una fuerte antipatía por la solemnidad y los asertos de gran intensidad.

²² “Es finalmente –hacia fines de la década del sesenta– cuando la oralidad alcanza su punto de apogeo que no comenzará a decaer sino después de septiembre (por poner una fecha precisa) de 1973” (1988: 8).

²³ En los párrafos que continúan seguimos el recorrido teórico que hace Zurita en el Capítulo 3 de *Literatura, lenguaje y sociedad*.

La antipoesía halla su referencia en el coloquialismo; la poesía lárca en el lirismo, la poesía epigramática en la economía verbal y el efectismo, y el influjo nerudiano en la interpelación y la denuncia (Zurita, 1988: 26). Estas visiones poéticas de tono menor preceden al golpe y se extienden más allá de él; su desfasaje relativo a la nueva realidad consiste en que no asumen en forma plena el diálogo con lo reprimido instaurado por el régimen de lo no dicho.

Como se vio en la Sección 1.a, el 73 significó una reordenación del lenguaje y un truncamiento de la utopía o ideal americanista. Inmediatamente después de ese año se vive lo que el propio régimen —a través de *El Mercurio*— denominó “apagón cultural” (Hernández, 2015: 94). “Es a partir, en definitiva, del año 1977 cuando la publicación de poesía y novela alcanza los niveles habituales de publicación existentes hasta antes del año 1973” (Zurita, 1988: 18-19). Frente a estas cuatro tendencias emerge, a partir del 77, una nueva poesía llamada alternativamente experimental, excéntrica o testimonial,²⁴ y cuyos referentes —señala Zurita— son Juan Luis Martínez, Paulo de Jolly, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, Carlos Cociñas y el propio autor. Las obras que dan cuenta de esta nueva corriente poética son: *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978) de J. L. Martínez; *Louis xiv* (1981-1982) de P. de Jolly, *Éxit* de G. Muñoz; *La Tirana* (1983) de Diego Maquieira; *Aguas servidas* (1981) de C. Cociñas; *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982) de R. Zurita. A diferencia de las demás producciones poéticas, estas obras no explicitan la censura sino que la encarnan: el sujeto hablante padece su texto y por ello se desnaturaliza la represión naturalizada. Su lenguaje no es denunciativo, es, en todo caso, contra-forclusivo, dado que no responden directamente a la censura, sino que dialogan con otra cosa: la borradura de la borradura.

En lo siguiente, nos centraremos en la producción poética de Raúl Zurita teniendo en cuenta el contexto de surgimiento antes detallado. En 1979 aparece el artículo “Nel mezzo del cammin” y en él, Zurita esboza por vez primera una crítica que comprende igualmente a Huidobro, Mistral, de Rokha, Neruda, Parra y Lihn. Son dos las características señaladas: “La confianza absoluta (ingenua o consciente) en la autosuficiencia de sus propios medios, es decir [...] la absoluta falta de interrelación entre los distintos subsistemas de arte”, y en segundo lugar, “la creencia [...] de que el producto de arte es capaz de suplantar en sí mismo lo que entendemos por realidad” (2017a: 49).

Los puntos impugnados son que estas obras se definen como “autosoportantes en la escritura” —es decir, no incluyen otros soportes artísticos (lo corporal, lo visual, paisajes concretos, etc.)—; y en segundo lugar,

²⁴ La crítica también ha utilizado los términos “neovanguardia”, “generación del 80” y “generación NN”.

que las poéticas tradicionales suponen que la literatura agota la realidad que nombra y por ello son capaces de reemplazarla, de suplantarla. Partiendo desde la óptica del arte como acción, actividad o quehacer —y no estrictamente como composición verbal—, Zurita plantea, al contrario, que “de lo que se trata es de ser capaces de estructurar la vida, no un libro” (51). Consideradas estas dos críticas conjuntamente, puede afirmarse que el poeta no solo aboga por introducir elementos exógenos a la poesía (lo visual, lo matemático, lo archivístico), sino que rebasa los límites mismos de la página, ensanchándola con otros soportes de escritura (la carne propia, los cielos, la tierra) bajo la convicción de que la verdadera obra consiste en la creación artística de “una nueva experiencia de vida humana” (51). La crítica a la “autonomía artística” de las poéticas tradicionales debe leerse desde este vértice específico, o sea: desde la impugnación de todo enmascaramiento, distancia irónica o desidentificación entre autor y hablante poético, por un lado, y por el otro, el rechazo de toda configuración estética que no esté vinculada con una voluntad transformadora de la vida colectiva. Como veremos más adelante, la producción de la vida entendida como “soporte y producto de arte” —es decir, el dar “el arte por la vida” y no la “la vida por el arte”— será una premisa básica del quehacer poético zuritiano.²⁵

En lo que refiere al primer punto de “Nel mezzo del cammin”, el tema de la interrelación de las artes alcanza en Zurita y en algunas obras de las mencionadas arriba (*La nueva novela*, en particular) una radicalidad inaudita.²⁶ A esto se añade la multiplicación de los planos de escritura (la quemadura de la mejilla, las acciones de arte del CADA, las frases trazadas en el cielo de Nueva York, el geoglifo del desierto de Atacama), y la incorporación de registros extraliterarios (encefalogramas, el diagnóstico médico, los manuscritos con tachaduras, dibujos y notas) y por último, la novedad del lenguaje matemático (*Áreas verdes*, *Purgatorio*, *Anteparaiso*). Si Zurita intenta desalambrazar las áreas del lenguaje o tender intersecciones inéditas entre ellas, es precisamente porque la vida misma en el período posgolpe se encuentra perimetrada y parcelada en conjuntos cada vez más reducidos e inconexos:

Cada individuo, cada grupo, es comprometido por la totalidad y está comprometido con ella; así, afirmar por ejemplo un arte resuelto sólo en las

²⁵ Más allá de si el esquema zuritiano puede aplicarse o no para todos los poetas mencionados, lo importante es la instalación de una diferencia en la concepción de la relación vida-obra y la interrelación de las artes. La obra de Zurita marca una diferencia fundamental respecto a sus antecesores en lo que refiere a esta relación. De ahí emergerá una nueva visión del paraíso que será desarrollada más adelante.

²⁶ En la primera sección de *Purgatorio*, titulada “En el medio del camino”, se percibe la influencia plástica de Eugenio Dittborn mientras que el poema “Mi amor de Dios” de la sección homónima lleva la impronta visual de “Canción nocturna de los peces” de Christian Morgenstern (2010a: 12-13 y 63). Sobre este punto puede consultarse “‘Purgatorio’ el lugar natural de las artes” (2014) de Alejandro Tarrab.

imágenes, una literatura involucrada sólo en sus palabras, una ciencia inmersa únicamente en su objeto, resulta hoy tan estéril como peligroso (Zurita en Brunner, 1981: 12)

Desarrollados los dos puntos anteriores, se pueden precisar algunas distinciones adicionales entre la “poesía tradicional” y las poéticas nucleadas bajo la etiqueta de “poesía experimental o excéntrica”.

Las obras de los poetas mayores se presentan como terreno de manifestación y disputa de ideales y reivindicaciones colectivas —ya sea en su expresión propositiva (de Rokha, Neruda) o en el gesto de tomar distancia de ellas (Parra, Lihn).²⁷ A la inversa, en la medida en que la poesía excéntrica acusa recibido del cambio de régimen de conversación, esta responderá al siguiente subentendido: el lenguaje público es una fachada y es en la esfera de lo implícito, lo omitido y lo forcluido —en suma, lo no dicho— donde se disputa la verdadera puja por el orden simbólico y las coordenadas de la realidad. Esta poesía excéntrica o testimonial —y en particular la de Zurita— dará cuenta además de un hablante despojado de garantías. Así lo asegura el propio autor: se trata de la necesidad de dejar atrás al “sujeto infragmentado, opulento en su completud, un hombre (masculino) que ha eximido a esa autovisión de cualquier atisbo de duda” (1988: 27), para dar cauce a la experiencia de rotura y fragmentación subjetiva producida por el golpe. La crisis del sujeto que atraviesa esta vertiente de la poesía chilena se lleva puesta las subjetividades dominantes, abriendo la página a nuevas modulaciones: el no sujeto o sujeto desaparecido (Martínez); el des-sujeto (Cociñas) o sujeto quebrado (Zurita), el sujeto alucinatorio (de Jolly, Maquieira) y el sujeto múltiple, portador de identidades varias (Zurita).²⁸ Por último, el yo poético de esta crisis se encuentra además en un estado de soledad absoluta —casi psiquiátrica— respecto al cuerpo social colectivo.

En resumen, la poesía experimental quiebra tres estatutos o marcos de escritura: 1) la garantía de la integridad o plenitud del sujeto hablante; 2) la garantía de la relación entre el sujeto y lo colectivo, donde las palabras funcionaban como “intermediarios transparentes de una comunicación

²⁷ Véanse los siguientes versos de Enrique Lihn: “Ocio increíble del que somos capaces, perdónennos / los trabajadores de este mundo y del otro / pero es tan necesario vegetar. [...] Trabajadores del mundo, uníos en otra parte / ya os alcanzo”, de *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) (LIHN, 2019: 81).

²⁸ La sección “Arcosanto” de *Purgatorio* reproduce un informe psicológico donde a Zurita se lo diagnostica con una “psicosis de tipo epiléptico” (2010a: 43). En el margen superior aparece superpuesto el título “LA GRUTA DE LOURDES” y el nombre de Raúl Zurita se tacha y se reemplaza con una serie de nombres: “Violeta”, “Dulce Beatriz”, “Rosamunda” y “Manuela”.

feliz”;²⁹ 3) la garantía de que las palabras representan la intencionalidad del yo poético.

Sin embargo, y aunque esto parezca contradictorio en una primera instancia, estas obras expresan una vocación “totalizadora temáticamente frente al fragmentarismo” vigente desde el auge de Parra (1988: 32). Esta voluntad totalizadora se debe, entre otras cosas, a la urgencia de recomponer lo inarticulado, puesto que el sujeto poético y el lenguaje carecen de transparencia y unidad, o, dicho de otra manera, se trata de la necesidad de consolidar por medio de la obra un domicilio existencial en la medida en que esa “ciudadanía continental” que décadas atrás sobrevolaba los proyectos poéticos chilenos fue repentinamente cancelada y junto a ella, la posibilidad de la ironía que relativizaba ese sueño.

2. a. Figuraciones poéticas del paraíso

La propuesta de este apartado es realizar un breve recorrido por algunas figuraciones destacadas del paraíso. Partiremos desde las distintas imágenes del jardín –tanto sagrado como desacralizado– hasta la pérdida del recinto paradisíaco y la sustitución del mismo por el encuentro amoroso en sí. Intentaremos mostrar de qué modo la obra zuritiana retoma ciertos elementos de esta tradición y compone una imagen del amor como experiencia de un frágil paraíso que se consume efectivamente en la tierra. Por último, vale aclarar que la figuración de los espacios paradisíacos será retomada en el apartado 2.b, en el marco de la visión del paraíso colectivo zuritiano.

En la tradición clásica, el paraíso se asoció con representaciones idílicas. Las visiones de espacios bucólicos reservados para las almas virtuosas (Campos Elíseos), a menudo se presentaban asimismo como *locus amoenus* situados en islas doradas, prados floridos (*leimón*) o jardines de amor (*képos*) cerrados (Calame, 1999: 308). Así sucede en el Jardín de las Hespérides (*Ilíada*), recóndito lugar de unión entre Zeus y Hera, en los jardines de Alcinoo y de Calipso (*Odisea*), y más tarde, en los jardines venusinos de los poetas romanos (Winston-Allen, 1998: 83).

Esta conjunción entre la figura idílica del jardín (étimo del que deriva la palabra “paraíso”) y el asiento amatorio cobra un relieve distintivo en el Antiguo Testamento, particularmente en el Cantar de los Cantares, donde se lee: “Mi novia y mi amada es como huerto privado, como manantial vedado a los demás” (4:12). “Así, tempranamente, el huerto privado (‘hortus conclusus’) y el manantial vedado (‘fons signatus’) se convirtieron en

²⁹ La antipoesía –a pesar de haber puesto en duda al hablante y colocado la falibilidad en el centro de la escena poemática– mantiene intacta su confianza en la accesibilidad del lenguaje y por ende en el régimen “de conversación transparente y unitario” (ZURITA, 1988: 6).

símbolos iconográficos de la castidad de la Virgen María” (Winston-Allen, 1998: 84).³⁰ Desde esta clave cristiana, el caudal de imágenes de connotación amorosa presente en el Cantar de los Cantares puede leerse como una alegoría del Jardín de la Encarnación,³¹ y en particular, como imagen de la castidad de la Madre de Dios. Las delicias paisajísticas, las múltiples representaciones de bonanza natural (“cedros, palmeras, olivares, manzanas, granadas [...] el florido tálamo nupcial”) son elementos que serán posteriormente desacralizados y, por algunos autores, tratados en términos explícitamente sexuales (85).

Una vertiente de la tradición de romances medievales explora esta dirección: en ella, los elementos bucólicos de deleite sensual (las flores, los prados, los manantiales, etc.) se levantan como el teatro en el que se despliega la pasión de los enamorados. Las notas distintivas de lo que podemos llamar una regresión desacralizada al Edén son la soledad y el desamparo de los amantes, la brevedad del encuentro, el carácter ilícito del mismo y la inevitable caída o rompimiento de esas “falsas nupcias” producto de la intromisión de la ley exterior: piénsese, por caso, en la aparición de Marco en el *Tristán* de Bérroul.³²

Sin la mediación del amor cortés y con carácter exacerbadamente carnal, encontramos un ejemplo de esta desacralización del jardín sagrado en un relato del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio. Masetto, un joven que se hace pasar por hortelano mudo, llega al jardín de un convento y mantiene relaciones sexuales con las hermanas. Su historia invierte la imagen del vergel cerrado como figuración de la castidad y lo transforma en la sede de los placeres corporales mutuamente deseados. El escritor florentino hace musitar a Masetto las siguientes palabras: “Si me metéis ahí dentro, os labraré el huerto tan bien como nunca os fue labrado” (Boccaccio, 2005: 490). Podemos pensar que este relato concreta así una lectura carnal del Cantar de los Cantares: “Que venga él a su huerto y coma su fruto más exquisito” (4:16).³³

³⁰ Las traducciones del artículo de Winston-Allen son nuestras.

³¹ La Virgen María revierte el pecado original de Eva. Nuestra caída y expulsión del Jardín del Edén se redime así con la entrada de Dios-Jesucristo en el jardín-María (WINSTON-ALLEN, 1998: 84).

³² En contraste con la versión de consumación sexual de *Tristán*, *El libro de la rosa* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun del siglo XIII sigue la interpretación casta del Cantar de los Cantares y presenta el jardín deseado como imagen sacra de la amada. El recorrido del protagonista del *roman* lo lleva “por la orilla de un río, por el muro que rodea el jardín, por el jardín mismo y por la rosaleda que queda protegida con el seto”, siendo cada uno de estos elementos, a su vez, una manifestación alegórica de la amada bajo el signo de la sociedad cortés y de las gradaciones del *fin amour* (DE LORRIS, 1985: 8).

³³ Otro ejemplo que sigue la línea boccacciana es el “Cuento del mercader” de William Chaucer. Parodiando y desacralizando el concepto de *hortus conclusus* veterotestamentario, en este relato el protagonista convierte su jardín amurallado e inaccesible en un espacio exclusivo para la consumación del acto sexual. “Ris up, my wif, my love, my lady free; / the turtles vois is herd, my douve sweete; / The

Si bien persiste en el imaginario literario la idea de que existen lugares bucólicos cerrados donde los amantes pueden gozar con libertad de sus cuerpos a distancia de las miradas ajenas,³⁴ comienza a consolidarse con el decaimiento de las prohibiciones religiosas y morales una visión donde el encuentro sexual cobra –a diferencia de Boccaccio o Chaucer– una altura trascendente. Haciendo un salto hacia el siglo xix, podemos leer “To the Garden the World”,³⁵ poema de Walt Whitman donde se aúna la visión del paraíso terrenal con la consumación sexual insuflada de trascendencia:

Al jardín, al mundo, ascendiendo de nuevo,
Anunciando potentes compañeros, hijas, hijos,
Significando y siendo el amor, la vida de sus cuerpos,
Contemplo con curiosidad mi resurrección después del largo sueño,
Los ciclos que giran en vastas órbitas me han traído de nuevo,
Amorosos, maduros, todos hermosos para mí, todos maravillosos,
Mis miembros y el vibrante fuego que siempre los anima, asombrosos,
Existiendo, penetro y sigo penetrando todas las cosas,
Satisfecho con el presente, satisfecho con el pasado,
A mi lado o detrás Eva me sigue,
O me precede y yo la sigo (Whitman, 1969: 136-137).

La versión de Whitman, que canta a la erótica de la procreación e iguala el crecimiento del mundo natural con el de las generaciones humanas, puede contrastarse, a su vez, con la visión desencantada y anti-épica de Philip Larkin (1922-1985), perteneciente ya al siglo xx y cuyo temple poético –coloquial e irónico– puede apreciarse en el célebre poema “Ventanas altas”:

Cuando veo una parejita e imagino
que él se la folla y ella toma
píldoras o usa un diafragma,
sé que ése es el paraíso

que todo viejo soñó la vida entera:
ataduras y prejuicios desechados
como una cosechadora obsoleta, y los jóvenes
deslizándose sin límites, ladera abajo,

winter is goon with alle his raines wete. / Com forth now with thine yen columbin. / How fairer been thy brestes than is win! / The garden is enclosed al aboute: / Com forth, my white spouse! out of doute, / Thou hast me wounded in myn herte” (En WINSTON-ALLEN, 1998: 86).

³⁴ Véase los poemas “If That High World” (1815) de Lord Byron y “The Blessed Damozel” (1850) de Dante Rossetti.

³⁵ Pertenece a la sección “Los hijos de Adán” del libro *Hojas de hierba* (1867).

hacia la felicidad. Me pregunto si
cuarenta años atrás, mirándome, alguien
habrá pensado: *Eso es vida;*
nada de dios, ni de sudar de noche

pensando en el infierno, ni de ocultar
lo que opinas del pastor. Ese y sus
amigos se deslizarán, maldita sea,
libres como pájaros. Y de inmediato,

más que en palabras, pienso en ventanas altas:
el cristal en donde cabe el sol y, más allá,
el hondo aire azul, que nada muestra,
y no está en ninguna parte, y es interminable (Larkin, 2014: 254-255).

El jardín sagrado se reemplaza por el *locus* ilocalizable del pensamiento del yo lírico. Esta visión secularizada encuentra un antecedente en el milenarista inglés Gerrard Winstanley, quien considerando que “el cielo y el infierno están en nosotros mismos”, escribió en 1649: “El paraíso no es un lugar situado, resplandeciente, ni a distancia” (Delumeau, 2014: 135). En el imaginario de Larkin, el paraíso deja de estar en ese afuera –sea el jardín de las delicias o el empíreo– y pasa a ser una experiencia personal o momento fugaz de la vida humana. La imagen inicial de la pareja se muestra, por medio de la imaginación del yo poético, definitivamente despojada del confinamiento propio del *hortus conclusus*. Enseguida se afirma que el acto sexual, en plena adolescencia, libre de “ataduras y prejuicios”, es el paraíso; y la procreación, la culpa religiosa, el infierno. En contraposición a la voluntad fecundadora y pobladora de Whitman –vinculada con el proyecto épico-fundacional del autor–, el paraíso larkiano consiste en el goce de los cuerpos (reducido al coito) y la libertad de los individuos (desligados de todo imperativo procreacional, moral, etc.). La distancia entre ambos poetas queda sucintamente ilustrada en estos versos de Whitman: “Yo soy aquel que se duele de ardiente amor; / ¿acaso no atrae doliéndose toda la materia a toda la materia? / Así mi cuerpo a todos los que veo o conozco” (Whitman, 1986: 143).³⁶ Esta tensión entre el amor múltiple whitmaniano y la unión sexual de dos personas como imagen del paraíso es tratado explícitamente por Gonzalo Rojas en el poema “¿Qué se ama cuando se ama?”:

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué
es eso: amor? ¿Quién es? [...]

³⁶ La traducción es nuestra.

Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra
de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar
trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,
a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso (Rojas, 2012: 199).

Para Rojas, el retorno a la unidad primordial, la unión edénica, es vivida simultáneamente como condena y como comunión con un mundo inmemorial. La desacralización del cielo no nos acerca a lo deseado, porque el deseo instauro siempre una nueva distancia, un nuevo fruto prohibido: “no poder amar / trescientas a la vez”. Tras la caída de los mitos nace una imposibilidad –una limitación fáctica– que reproduce, en otra escala y con otro objeto, un estado de caída que es el eco de la caída originaria. Lejos del Edén, en medio de las calles –imagen del mundo burgués– el poema evidencia el duelo por no poder cumplir en lo fáctico las promesas que ese mundo desteologizado y liberal ofreció.

Hecho entonces este breve recorrido sobre el paraíso, analizaremos ahora y con más detalle el caso puntual de la obra de Raúl Zurita y su continuidad y discontinuidad con las figuraciones mencionadas. En *Un mar de piedras*, leemos:

Por ahí viene Francisco, por ahí viene María, o María y José, o José y José,
Pedro y Patricio, las combinaciones que quieras. De repente pasa algo que
no lo encuentro habitual, por un instante, José dejó de ser José y se
transforma en otra cosa. Ese es el instante en que de nuevo se juntó el cielo
y la tierra, que se habían separado y no es necesario el lenguaje porque no
hay distancia, se elimina la distancia porque no necesitas hablar. Si alguien
tiene esa experiencia, se ganó su paraíso. No hay otro paraíso que ese
(Zurita, 2018a: 279).

La visión de Zurita reserva para el amor la misma potencia transformadora presente en los versos citados de Whitman, pero negando la cualidad panerótica de este y acercándose en cambio a una visión de unión amorosa como máxima intimidad o estrechez entre dos personas, en la que por al menos un instante es posible franquear la primigenia distancia. Esta visión marca a su vez una diferencia con el poema de Larkin, en el que el yo poético imagina a los amantes libres de “ataduras”, y con el poema de Rojas, donde la caída de las prohibiciones torna dolorosa “la limitación” del hombre a una sola mujer, siéndole lícito acceder –en lo imaginario al menos– al parque total de lo femenino. En Zurita, en cambio, la felicidad radica precisamente en la forjadura del lazo amoroso de los cuerpos, por un lado; por el otro, es lo consumado –y no lo inconsumable– lo que en todo caso puede convertirse en ocasión de duelo. El lazo amoroso es lo que hace posible conocer el

paraíso y por eso mismo deja siempre latente la posibilidad del infierno, la separación.

Ahora bien, como queda claro en el último verso de “Qué se ama cuando se ama”, Rojas toma su imagen de la pérdida del paraíso del Génesis bíblico. Podemos pensar que Zurita, en cambio, elabora su visión de la distancia como caída a partir del mito de Urano y Gaia de la *Teogonía* de Hesíodo:

Urano, el cielo, yacía pegado sobre la tierra, Gaia, copulándola sin descanso por lo que los hijos no tenían por dónde nacer. Uno de ellos, Cronos, desde el interior obturado de la vulva de la madre le cercena el miembro a Urano, el que, gritando, se separa para siempre de la tierra dando así origen a la distancia (Zurita, 2017b: 163).

La pérdida de “la unidad primordial” nos lega la distancia y la necesidad de pegarnos, de adherirnos y de incrustarnos las unas en las otras. También nos lega, como dice Zurita, “el purgatorio de las palabras”, palabras que serán “el puente que cruce la maldición de la distancia, pero a costa de recordar permanentemente esa condena y cercenamiento” (2017b: 163). Vinculando el lenguaje con la infelicidad, y el paraíso con el fin del lenguaje, en “Partes del dolor y del sueño” (1986) Zurita escribe: “Uno sabe que cualquier ‘te quiero’ o ‘te adoro’ [...] sobra como las excrescencias de un estado de comunicación lamentable en el cual nos estaba vedada la posibilidad de ser felices” (7). Desde este punto de vista, salir del purgatorio de las palabras y entrar en el silencio del amor –donde toda palabra es redundante y más aún, inútil– supone ganar el paraíso. Esto mismo se lee en el último poema de los *Cantos* de Ezra Pound: “No te muevas / dejá que el viento hable / eso es el paraíso” (1996: 822).³⁷

En consecuencia, la separación, la lejanía y el desencuentro son siempre estados de máxima desesperación en la obra de Zurita. La rotura del frágil lazo amoroso reproduce en escala menor la condena de la caída. El siguiente pasaje pertenece al Cantar de los Cantares, pero expresa sinópticamente el corazón del asunto que el poeta toca en *Canto a su amor desaparecido* (1985):

Le abrí a mi amado, pero ya no estaba. El corazón se me detuvo. Lo llamé, pero no hubo respuesta. Los centinelas me encontraron mientras rondaban la ciudad, me golpearon y me hirieron. Los vigilantes de la torre me arrancaron el velo. Les ruego, mujeres de Jerusalén, que si encuentran a mi amado, le digan que me muero de amor (5: 6-8).

Veamos el eco de este pasaje en la obra del poeta chileno:

³⁷ La traducción es nuestra.

- Recorrí muchas partes.
- Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
- Los muchachos aullaban.
- Vamos, hemos llegado donde nos decían –le grité a mi lindo
- chico
- Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
- Pero a nadie encontré para decirle “buenos días”, sólo unos brujos con
- máuser ordenándome una bien sangrienta.
- Yo les dije –están locos, ellos dijeron– no lo creas (Zurita, 2019: 27).

Desde esta perspectiva específica puede afirmarse que toda unión entre personas que se aman es para Zurita una ganancia del paraíso, incluso –y esto es lo paradójico– si esa unión se ve arrasada por la tragedia o la muerte.³⁸ Las fronteras entre el infierno y el paraíso comienzan así a borronearse. Paolo y Francesca, Romeo y Julieta, Carlos Berger y Carmen Hertz,³⁹ los amantes de Sarajevo, los protagonistas del *Canto a su amor desaparecido*, y un largo etcétera de hombres y mujeres arrasadas por el amor y sus circunstancias, simultáneamente refutan y confirman la pérdida del paraíso:

La finalidad de todo arte es el fin del arte. Nadie soporta por más de cinco minutos la absoluta desnudez de alguien que tiene al frente. Me ha parecido que por eso emerge Sófocles, Shakespeare, Antonio Gamoneda. Para que nunca más dos jóvenes tuvieran que morir víctimas de una violencia que no les concernía es que se escribió algo que se llama *Romeo y Julieta*, y para que nadie tuviese que morir sin sepultura es que se escribió *Antígona*. La poesía es la más grande imagen de la piedad y al mismo tiempo los horrores del mundo lo sobrepasan. *Antígona* es la compasión por los miles de cuerpos sudamericanos que no han tenido más sepultura que la de los paisajes. *Romeo y Julieta* es la compasión por esos dos jóvenes, una croata y un serbio, muertos sobre un puente mientras trataban de huir de Sarajevo (Zurita, 2018a: 265).⁴⁰

³⁸ En el temprano texto “¿Qué es el Paraíso?” (1979) se lee: “Ese es el camino de mi vida, como uno más repetido, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso del Mein Kampf de Raúl Zurita, y este título es apenas una pequeña, ínfima metáfora del Infierno. Allí también se menciona el amor, aunque creo que es mejor no insistir en esa palabra, a lo menos por ahora” (2016: 15).

³⁹ “Espero que se respeten las normas en cuanto a que la pena empieza a cumplirse desde que uno está en prisión con lo que ya tendría los 15 días cumplidos. Espero que vengas hoy en la tarde. Te adoro. Y quiero muchísimo al enanito rubio. Y que podríamos casarnos aquí en prisión...” El 19 de octubre de 1973, tres días después de escribir esa carta, Carlos Berger fue sacado de la cárcel y ejecutado junto a 25 detenidos, por la Caravana de la muerte. La carta iba dirigida a su esposa, Carmen Hertz” (ZURITA, 2017b: 199).

⁴⁰ Zurita hace referencia al asesinato del joven serbio Bosco Brkic y de la muchacha musulmana Admira Ismic. Ambos fueron ejecutados en 1994 cuando intentaban huir de Sarajevo. Encontramos otra referencia a los amantes de Sarajevo en *Las ciudades de agua* (ZURITA, 2018b: 116).

Al desgarrar primigenio de la distancia referido en el mito de Hesíodo se añaden así las desgarraduras posteriores, las separaciones y desapariciones de nuestra estragada historia. Se conoce como tercer mundo a los territorios donde la humanidad reitera esos crímenes. Es esta doble caída –primigenia y periférica– la condición que subyace en la visión zuritiana del paraíso, la circunstancia tercermundista que vuelve más necesario aún el vislumbre de otro mundo posible, una especie de redención, si no en los hechos, al menos en el lenguaje. Como si la perforada hondura de este suelo suramericano fuese la tierra propicia –visionada, paradójicamente, como paradisiaca en tantos relatos de los siglos xv y xvi–⁴¹ para imaginar, ya en el siglo XXI, una nueva visión del paraíso: *La Vida Nueva*.⁴² “En nuestros países”, escribe Zurita, “ese trasfondo utópico se hace manifiesto de una manera tal vez más radical que en la ya vieja literatura europea” (1986: 8). Así define específicamente la vocación de “esa suma de equívocos, suplantaciones, cortes y derrumbes donde se constituye lo que puede llamarse la literatura del nuevo mundo” (7).

El malentendido está en que el habla no tiene otra opción. Habla por todos y en esa cadena regresiva, regresa al instante al que el descubrimiento [de América] se transformó en una posesión. Al expresarlo es toda la cadena de hechos la que se revierte, y podemos mirar la historia como un telón que se nos pone al frente. La marca de ese recorrido es lo que particulariza nuestras obras latinoamericanas de sus contrapartes europeas (10).

Para Zurita, la poesía es inerme frente a estas caídas, pero subsiste precisamente porque su propósito no obstante es dar respuesta a ellas. La alucinada refutación de la muerte implica responder a estas pérdidas con una poética de la “trascendencia sin trascendencia” (Busquet, 2019: 206): entre el versículo “fuerte como la muerte es el amor” del *Cantar de los Cantares* y el verso “Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie puede entenderlo” de *Canto a su amor desaparecido* se extiende el abismo que separa el consuelo cristiano de la desesperada esperanza zuritiana.

⁴¹ Ver el capítulo XIV (“Escatología y América Latina”) de *En busca del paraíso* de Jean Delumeau.

⁴² *La vida nueva* es el título del libro que Raúl Zurita empieza a escribir en 1983 y que sale a la luz en 1994. Su título remite, como es evidente, a la *Vita nuova* de Dante Alighieri. En Zurita, *La vida nueva* refleja un punto de llegada, un mirar hacia atrás para descubrir qué noche se atravesó y un abrirse –a tientas, como las florecillas del canto II del *Infierno*– a la posibilidad del “nuevo amanecer nuevoamericano” (ZURITA, 2018c: 574). La *Vita nuova*, en cambio, configura un vislumbre de una nueva forma de poetizar y el punto de partida de la empresa que Dante llamará *Comedia*. Para más desarrollo sobre este punto, véase la página 165 de *Un mar de piedras* (2018).

2.b. El tercer mundo y la dimensión colectiva del paraíso

En este apartado analizaremos las figuraciones del paraíso en la poética zuritiana en su doble dimensión colectiva e histórica. Con este fin, partiremos de la referencia que representa, para nosotras, el dato básico de la organización zuritiana del paraíso: el *Paraíso* de Dante. Abordaremos esta cuestión retomando los siguientes cuatro ítems presentados en las secciones anteriores, a saber:

- la búsqueda de la ampliación de la vida por medio de la obra (1.a) (1.c);
- la recomposición de los sueños rotos: la Unidad Popular, la gran poesía (Huidobro, Mistral, Neruda, de Rokha) y la posibilidad de una vida nueva (1.b);
- la aparición de una poesía que dialoga con “lo no dicho” (1.d);
- la doble desgarradura: la caída primigenia y la caída periférica (2.a).

En los párrafos que siguen resumiremos las principales continuidades y discontinuidades entre las visiones poéticas del paraíso en Dante y Zurita:

1) La escritura de la *Comedia*, poema compuesto de 14,233 versos, exigió los últimos trece años de la vida de Dante Alighieri. Escrita en su totalidad durante el exilio del autor, quien es expulsado de Florencia y sometido a no pocas penalidades y amenazas a lo largo de esos años, la *Comedia* se levanta como una enciclopedia, un “círculo de saber” total y cerrado: en ella, la suma de todos los conocimientos teológicos, literarios, naturales, geográficos, históricos, etc. de una época y una región del mundo está organizada, no de manera arbitraria sino interpuesta en la narrativa, la crónica del camino de conversión y salvación de un hombre (Mazzotta, 2014: 1-2). Dante inventa, entre otras cosas, nuestra comprensión del purgatorio y ofrece la dimensión más acabada, total y nítida que tenemos del infierno y del paraíso. Por la escala, la penetración cultural y la novedad formal e imaginativa de su proyecto, la obra de Dante es, por antonomasia, el modelo de lo que Prue Shaw llama el “poema eterno”.⁴³

Ahora bien, si Zurita recupera de las grandes voces su ideario americanista, su arrojo y dedicación absolutos por el quehacer poético (1.b), tomará de Dante un marco organizativo de una sistematicidad, volumen, intensidad y universalidad tales que en su propio consumarse deja latente la pregunta si lo logrado cuenta solo con la fuerza de un hombre.⁴⁴ Esta

⁴³ Véase *Reading Dante: From Here to Eternity* (2014).

⁴⁴ Son escasos los poetas del siglo XX –con excepción de Ezra Pound– cuyas obras responden a la misma sistematicidad, alcance y proyección de totalidad a la par de una milimétrica preocupación por las partes y los detalles. Piénsese en el libro *Zurita* (2011), donde el poeta a la vez de consignar sus datos biográficos, reúne tanto los sucesos de una región como los hechos históricos del siglo XX, y además vuelve sobre los nombres y pasajes de lo que podríamos llamar la cultura occidental: desde Homero hasta Bob Dylan,

voluntad de totalización asume, por las circunstancias específicas de su época (1.a), la característica de reintroducir una ampliación de la vida y de la cosa poética. Vale subrayar que la obra como totalidad en Zurita se contraponen tanto al fragmentarismo parriano (1.c) como a la reducción de la vida social después del golpe (1.a). Esto se comprueba en el uso de nuevos soportes y diversos subsistemas artísticos en sus poemas y se vuelve patente asimismo en la acción de arte del CADA⁴⁵ titulada “Ay, Sudamérica” (1981), donde leemos que “cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”. Pero sobre todo, la vocación de desparcelación se vuelve palpable en la organicidad y la visión integradora del proyecto zuritiano.⁴⁶ Basta pensar que *Purgatorio* (1979), *Anteparáiso* (1981) y *La Vida Nueva* (1994) se conciben tempranamente –ya antes de 1976, fecha en que Zurita termina de escribir *Purgatorio*– como un solo proyecto monumental, tal como se expresa en el artículo “Nel mezzo del cammin”:

Ese recorrido de vida se ha titulado El Mein Kampf: Purgatorio, y su camino ha de concluir en 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 (2017a: 51).

Por último, la obra de Zurita no solo sigue a la de Dante en su conformación tríptica, sino que además, al igual que su precursor, se plantea como una obra que simultáneamente abarca y encierra la vida de un hombre, la vida de una región, Chile –pero también Sudamérica– y asimismo la historia universal: desde el génesis del mundo y los ríos del paraíso,⁴⁷ los sucesos de la conquista y la colonia,⁴⁸ la experiencia de los horrores del siglo xx,⁴⁹ y más allá, hacia un futuro post-apocalíptico.⁵⁰

2) En Dante, el camino al paraíso implica en rigor un descenso ascendente. El esquema es inversamente proporcional: a mayor abajamiento (humildad y purgación), mayor altura. En Zurita, este esquema adquiere la característica específica de partir no de la humildad (valor teológico subrayado por Dante) sino de la humillación o de la vejación, y su fin es la

desde Hesíodo hasta Violeta Parra o el grupo musical Quilapayún, desde el Génesis bíblico hasta los registros orales de los pobladores de las comunidades mapuches del sur de Chile.

⁴⁵ El Colectivo de Acciones de Arte (CADA), al que perteneció Raúl Zurita, se conformó en 1979 y realizó una serie de intervenciones de arte bajo dictadura hasta su disolución en el año 1985.

⁴⁶ “La apuesta por la creatividad es una apuesta por la acción de la vida y si ella es posible, también es posible entonces la construcción de un orden distinto” (ZURITA, 1986: 4).

⁴⁷ Véase *Canto de los ríos que se aman* (2010b)

⁴⁸ Véase *In memoriam* (2017: 74-76) y *Las ciudades de agua* (2018: 129)

⁴⁹ Véase *Cuadernos de guerra* (2019: 73, 91-93, 99, 105, 113)

⁵⁰ Véase *Tu vida rompiéndose* (2016: 336)

afirmación poética, no la salvación. A su vez, en Zurita la relación entre estas variables –la humillación y la afirmación– es exponencial: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo —me dije— te amo / / Te amo a más que nada en el mundo” (2010a: 12). Este movimiento puede resumirse por medio del sintagma: “Si –x, entonces x²” (Busquet, 2017: 185). Tal lógica tiene como fin ampliar, como vimos en el punto anterior, las coordenadas del poema y así ensanchar los límites reducidos del decir. Esto se ve con claridad en el final del texto-manifiesto “¿Qué es el Paraíso?” (1979): “La nueva marca en el cielo, no en la cara, ese será el Paraíso” (2016: 15). Así, el momento de mayor precariedad y vulnerabilidad se torna el comienzo de un camino de redignificación no solo personal sino también colectivo: “El *Mein Kampf* se inicia en la máxima soledad y encierro del acto de haberme quemado la mejilla en un baño, concluye: en el cumplimiento social de la más grande aspiración colectiva: asumir la vida en un espacio habitable para todos” (Zurita, 2017a: 52).

3) El viaje hacia el paraíso para Dante supone un regreso hacia la patria celestial, lugar del que venimos y al que volvemos. En Zurita, en cambio, este regreso no implica un retorno a un lugar –ni el *hortus conclusus* del Cantar de los Cantares, ni mucho menos el empíreo dantiano– sino a un sueño incancelado: la patria social de Allende, el reparto de tierra de Mistral, el Macchu Picchu de Neruda, etc. (2.a). “Transformar el pasado en una dimensión concebible del porvenir [...] es el **impuesto** que pesa sobre quien escribe. Así el horizonte frente al cual se tiene cualquier literatura es siempre un horizonte utópico” (Zurita, 1986: 8).

4) La cántica del *Paraíso* ha sido leída como el paraíso mismo; el logro de Dante consiste en habernos dado cabalmente una visión de ese reino.⁵¹ En Zurita, la esfera artística es el plano donde se “corrigen los hechos de la vida”; la corrección total de los hechos –la historia humana– es el paraíso. Por ende, alcanzar ese sueño en la tierra supondría, desde esta visión, el fin pero también el final del arte y de la poesía misma:

Mientras se siga escribiendo un solo libro la justicia no habrá sido instalada en el reino de este mundo. Mientras se tenga la necesidad de construir obras que entierren los muertos por nosotros, significa que no hay paz con los muertos. Imaginarse entonces el horizonte final frente al cual nuestras literaturas se despliegan, es imaginarse el horizonte donde esos libros ya han dejado de ser necesarios. El fin de la literatura es su autoaniquilamiento en función de un mundo que ya no la precise, al menos, en los términos que hoy podemos entenderlo” (Zurita, 1986: 11).

⁵¹ A propósito de la grandeza casi inhumana de la *Comedia*, Zurita dice: “Su alucinante perfección hace que no suene, incluso hoy, del todo descabellada la idea de que en él metió mano el cielo y la tierra. Dante mismo no fue del todo ajeno a esta idea” (2018a: 287).

Por eso, la obra zuritiana es el recuerdo del horror y al mismo tiempo un intento por reparar las insalvables vejaciones históricas (Troya, Hiroshima, Auschwitz, la Cárcel de Calama, el carguero Maipo, etc.), pero de ningún modo puede pensarse como una manifestación que encarna o suplanta el paraíso. La felicidad solo puede ocurrir en la realidad concreta, y el arte es la evidencia de que no hemos sido felices (Zurita, 2018a: 275).⁵² Esta diferencia con respecto a Dante encuentra un paralelo en la crítica zuritiana a los cuatro grandes reseñada en la Sección 1.d. El poeta explica que la obra que busca suplantar la realidad desreconoce su carácter parcial, su incompletud o deuda de sangre frente a la herida que la engendró. La obra de arte verdadera se completa no en un libro, ni un lienzo, ni en una película, sino en la consumación real de “la reserva de sueño que un pueblo, una comunidad, un país o una clase ha ido guardando en el transcurso de su historia” (Zurita, 1986: 3).

5) Los tres reinos ultraterrenales de la *Comedia* –infierno, purgatorio y paraíso– están íntimamente ligados y ciertos temas recorren el poema de manera transversal, pero no están interpuestos entre sí: los organiza y divide un esquema jerárquico y teleológico específico. En Zurita, en cambio, paraíso e infierno –como vimos en la Sección 2.a– se yuxtaponen, se solapan, y por momentos suceden simultáneamente. Zurita escribe: “Paraíso e infierno se cruzan en el interior del texto y lo tensan frente a las imágenes de lo presente” (1986: 9). Así ocurre en efecto con el lazo amoroso –imagen terrenal del paraíso–, que sin embargo se ve arrasado por los acontecimientos. Es el caso, como vimos, de los amantes de Sarajevo, o la circunstancia expresada en estos versos de *Los países muertos*: “Nací bajo Pinochet / Viví bajo Pinochet / Morí bajo Pinochet / Pero te quería yo tanto / que hasta no me parecía tan malo” (Zurita, 2006: 15).

6) El paraíso dantiano está estructurado internamente según una jerarquía específica establecida por la cosmografía de Ptolomeo. Es, además, eterno: está por fuera del tiempo cronológico. En contraste, la visión zuritiana del paraíso es fragmentaria, fugaz e inestable, y en sentido colectivo es fundamentalmente un lugar a construir, un orden vislumbrado pero aún por ganar: la sociedad sin clases. Ese *paradiso* último, la meta de los socialismos reales, no es otra cosa que el horizonte al que arribó el conjunto de los movimientos populares chilenos reseñado en la Sección 1.b: “Llamo

⁵² La cita completa dice: “Toda obra de arte, sea lo que sea y toque el tema que toque, sea cual sea el género, está diciendo no fuimos felices porque si hubiéramos sido felices todo esto no habría sido posible. La historia del arte es la historia de la desventura humana. Si hubiese sido una aventura feliz, el arte no existiría. Entonces la historia del arte es la historia del dolor. Eso no significa que no pueda existir un arte feliz, pero la alegría angélica no necesita ser retratada más que en la alegría” (2018a: 275).

Paraíso a esa posible, todavía hipotética consumación de este Proyecto, por mientras una página en blanco, porque, en el mundo, en este trabajo, él aún no está construido. Aquí decimos la verdadera ‘Humana Comedia’” (Zurita, 2017a: 52).

Para Zurita, es la desolación del tercer mundo –“países negros, África y sudacas”– lo que hace que estemos llamados a obrar en la contrucción del paraíso (2019: 23). Como ha dicho el autor en más de una entrevista, “somos una raza de asesinos condenados a construir el paraíso” (Zurita, 2018d: 1). Uno de los suelos que lleva encima la iteración de los crímenes de la guerra humana es precisamente Suramérica. Desde ahí, y quizá mejor que desde ninguna otra parte, la visión del paraíso será más nítida y necesaria, más urgente:

Nos pertenece la grandeza de participar en un mundo atrofiado, desgarrado hasta la médula, y un solo desaparecido es el ejemplo máximo. No obstante en la vida que nos ha tocado, están contenidos también los sueños y las improntas de todos quienes nos precedieron y también del porvenir (1986: 12).

La poética de Zurita parte entonces del tercer mundo para que desde el descenso de estos “páramos sudamericanos” sea posible el vislumbre de un nuevo Nuevo Mundo:

Entender que es la vida de todos, es entonces dar por concluida las peores formas de la antigüedad para hacer de cada práctica de arte como un trabajo más, de cada trabajo como una obra de arte, una aplicación activa, propagandística, de nuestras opciones colectivas. Te digo, es confirmar en nuestros caminos todos los posibles de estampar una nueva marca sobre estos lugares sudamericanos. Esa marca es lo que antigüedad olvidó de la belleza y nosotros, estos cabezas negras, afirmamos nuestro derecho a un trabajo en la belleza. Esa es finalmente la teoría del sueño del Paraíso (2016: 14-15).

7) El paraíso dantiano es, en última instancia, un lugar indecible, o decible solo de manera indirecta, como se ve en *Par* i, vv. 4-9: “En el cielo que más su luz recibe / estuve yo, y vi cosas que no sabe / ni puede describir quien de él descende; / porque cuando se acerca a su deseo / nuestro intelecto se hace tan profundo / que no puede seguirlo la memoria” (Dante, 2021: 5). En Zurita, el infierno y el paraíso no solo son indecibles, sino que además constituyen los espacios por antonomasia donde se ponen en juego y en pugna versiones antagónicas de “lo no dicho” (1.d). En ese sentido, el purgatorio de las palabras es un camino de corrección (del infierno) y construcción (del paraíso): “No es la censura, es lo inenarrable del sufrimiento [...]. Balbucentes de una soledad que nos arranca del mundo, lo

no dicho se alza no obstante como la única plataforma sobre la cual se erigirá cualquier posibilidad enunciativa” (1986: 2).

Toda época, más que en sus realizaciones, descansa en lo inconcebible, no en lo que ignoramos, sino por aquello frente a lo cual no existe la pregunta. Lo no dicho no es algo que le pertenezca a la voluntad del autor, o que conscientemente se omita para no ser castigado por la censura; por ejemplo, como cuando en *Anteparaíso*, para no decir las cordilleras de Pinochet, digo ‘las cordilleras del Duce’. No, es algo mucho más radical, el poeta no sabe lo que no dice y sin embargo lo no dicho, como la inexistencia de Dios, es tal vez la base de todo lo que alcanzamos a decir (2018a: 416)

8) En Dante, el *Paraíso* conjuga elementos altos y bajos, como sucede en toda la *Comedia*; piénsese, por caso, en la aparición de la palabra “vientre” (*ventre*) en el canto xxxiii (Petrarca usará en cambio el término más alto “virginal chiostro” (Dante, 2008: xxvi). Así y todo, el *Paraíso* no deja de constituir el camino de salvación de un hombre, y el propósito sagrado del poema, entre otros, es conducir al lector a recorrer ese mismo camino. En contraposición a Dante y al igual que la tradición que desacralizó el jardín del Cantar de los Cantares –tradición que va, como hemos visto, desde los romances medievales hasta Larkin–, Zurita desconfía de la imagen idealizante del paraíso, pero no ya desde un cuestionamiento únicamente carnal, sino desde una visión explícitamente política e histórica. Su obra expresa la conciencia de que los verdaderos paraísos terrenales –las benditas tierras prometidas o jardines cerrados de América– fueron y son, finalmente, el suelo de nuestras masacres. “Las áreas verdes”, “las playas de Chile” “las innombradas costas de la patria”, “las perdidas cordilleras”, “los pastizales malditos” “los pastos quemados”, “el verde borrado de Chile”, “el país de volcanes y desiertos”, “el INRI de los paisajes” evidencian la grandeza de lo creado, que tras su caída histórica reclaman una restauración poética. De ahí que la necesidad de restituir la dignidad a los paisajes sudamericanos –paisajes que en ausencia de la piedad humana dieron sepultura a las muertas– dimensione, a la vez, la magnitud de la caída edénica y la desacralización total de esa narrativa paradisiaca.

3. Cielo abajo

Si la imagen de la pérdida del paraíso comienza en Zurita de modo mítico con la metáfora del cielo (Urano) que se desprende de la tierra (Gaia), su visión final será el vislumbre del cielo estrellado, como en Dante, pero visto desde “este áspero suelo pedregoso”, Suramérica:

POEMA FINAL

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
llorando
porque yo que creí en la felicidad
habré vuelto a ver de nuevo las irrefutables estrellas (2016: 590).

En *Tu vida rompiéndose*, antología definitiva preparada por el autor, aparecen dieciocho poemas titulados “Cielo abajo”, entre ellos, el anteúltimo del libro. Esta misma expresión aparece al final de las obras de César Vallejo (1939) y Pablo de Rokha (1961). Leemos en el inolvidable poema “España aparta de mí este cáliz”: “Si cae España —digo, es un decir— / si cae / del cielo abajo su antebrazo que asen / en cabestro, dos láminas terrestres...” (2010: 216). En los últimos versos de *Canto del macho anciano*, Pablo de Rokha escribe: “¡adiós!... cae la noche herida en todo lo eterno por los balazos / del sol decapitado que se derrumba gritando cielo abajo...” (2010: 266). Lo que en Vallejo y de Rokha aparece como una amenaza tan insoportable como inminente —la caída de la República española y el derrumbe del sueño socialista americano— será en Zurita el punto de partida, el dato básico de su poética. La obra de Raúl Zurita Canessa se para desde este vértice: ser hijos de una tierra caída que mira, no obstante todo, hacia el horizonte incancelado del cielo. Hacia el nuevo Nuevo Amanecer Americano.

Bibliografía

- ALIGHIERI, DANTE. *Divina Comedia*, trad., notas e introducción de Claudia Fernández Speier. Buenos Aires: Colihue, 2021.
- . *Paradiso*, trad. de Robert Hollander y Jean Hollander. EE.UU: Anchor Books, 2008.
- BRITO, EUGENIA. “Prólogo” en Pablo de Rokha. *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.
- BIBLIA. Nueva Biblia Viva. Dallas: Especialidades 625, 2017.

- BOCCACCIO, GIOVANNI. *Decamerón*. Trad. de María Hernández Esteban. Madrid: Ed. Cátedra, 2005 [1351].
- BUSQUET, ADELA. “Vínculos entre la poesía de Raúl Zurita y algunas ideas de Jacques Derrida”, *Instantes y azares: escrituras nietzscheanas*, año XIX, núm. 23, otoño 2019.
- . “No es un hombre, es un tipo roto en un país roto: la poesía como respuesta por fuera del cálculo yóico” en Mónica B. Cagnolini (comp.). *Quién o qué: los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2017.
- CALAME, CLAUDE. *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. Trad. de Janet Lloyd. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- CALDERÓN, ALFONSO. “Gabriela Mistral y un mundo de verdad”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: <ff25d1ee-82b1-11df-acc7-002185ce6 064_8.htm> Fecha de consulta: 18/06/21.
- CARRASCO, IVÁN M. “Procesos de canonización de la literatura chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 73, 2008.
- DE LORRIS, GUILLAUME Y JEAN DE MEUN. *El libro de la rosa*. Trad. de Carlos Alvar. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1985.
- DELUMEAU, JEAN. *En busca del paraíso*. Trad. de Ana Beatriz Campo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2014 [2010].
- DE ROKHA, PABLO. *Antología rokhiana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica, 2010.
- GARCÉS, MARIO. “Los movimientos sociales populares en el siglo xx. Balances y perspectivas”, *Política. Revista de Ciencia Política*, núm. 43, 2004.
- GONZÁLEZ BARNERT, ERNESTO. “70 años de Canto general de Pablo Neruda”. Biblioteca Digital, Fundación Pablo Neruda, 2020. Disponible en línea: <https://cultura.fundacionneruda.org/2020/07/09/70-anos-de-canto-general-de-pablo-neruda/> Fecha de consulta: 20/06/21.
- HERNÁNDEZ, ELVIRA. “Gente del 73”. *Guaragua*, vol. 9 “Especial literatura y política”, núm. 21, 2005.
- JORGE, GERARDO. “El sentido común del poema y el sentido común del mundo (Algunas preguntas para una lectura de Parra y la antipoesía desde el presente)”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año IV “Dossier Nicanor Parra”, núm. 6, primer semestre de 2018.
- LARKIN, PHILIP. *Poesía Reunida*. Trad. de Damián Alou y Marcelo Cohen. Barcelona: Ed. Lumen, 2014.
- LINH, ENRIQUE. *Solo sé que seremos destruidos*. Buenos Aires: Ed. Gog y Magog, 2019.
- MAZZOTTA, GIUSEPPE. *Reading Dante*. New Haven: Yale University, 2014.
- PARRA, NICANOR. *El último apaga la luz*. Barcelona: Lumen, 2017.
- . “Manifiesto”. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1963.
- POUND, EZRA. *Cantos*. New York: New directions: 1996.
- ROJAS, GONZALO. *Íntegra*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.

- TARRAB, ALEJANDRO. “‘Purgatorio’, el lugar natural de las artes”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/purgatorio-el-lugar-natural-de-las-artes/html/cc7c1b74-0439-4957-accb-7e4e8d11908a_8.html#I_0_> Fecha de consulta: 08/06/2021.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- VALLEJO, CÉSAR. *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- WINSTON-ALLEN, ANNE. “Gardens of Heavenly and Earthly Delight: Medieval Gardens of the Imagination”, *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 99, núm. 1, 1998.
- WHITMAN, WALT. *Hojas de hierba*. Trad. de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Juárez Editor, 1969 [1855].
- . *The Complete Poems*. Great Britain: Penguin Classics, 1986.
- ZURITA, RAÚL. “Presentación” en José Joaquín Brunner. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1981.
- . “Partes del dolor y del sueño”. Santiago de Chile: La Biblioteca Nacional Digital de Chile, 1986. Disponible en línea: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-311099.html>> Fecha de consulta: 18/06/21.
- . *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983*. Santiago de Chile: Comunicación y Cultura para el desarrollo, 1988 [1983].
- . *Los países muertos*. Santiago de Chile: Tácitas, 2006.
- . *Purgatorio*. Madrid: Visor, 2010a [1979].