

N13. ZURITA

A POST ASÍA



- Ya que de puro verso y desgarró
- **Verás auroras como sangre**
- La construcción del Paraíso
- El gran libro blanco
- El poeta como antiséptico de la desmemoria
- Sobre la noche. Tres fragmentos
- Visiones surrealistas desde el Purgatorio y en busca de la Redención

ÍNDICE

JORGE ARROITA

- *Verás auroras como sangre:*

Zuritas, la dispersión de una poética unitaria 5

- *El día más blanco*: una autoficción

fantasmal sobre la vida y la realidad 27

OLALLA SÁNCHEZ

- *Ya que de puro verso y desgarro:*

Canto a su amor desaparecido 8

ALEJANDRO FERNÁNDEZ BRUÑA

- *Zurita: La construcción del Paraíso* 13

FABIO DE LA FLOR

- El gran libro blanco 21

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ

- El poeta como antiséptico de la desmemoria 24

RAÚL ZURITA

- *Sobre la noche*. Tres fragmentos

Adelanto de *Sobre la noche el cielo y al final*
el mar (Literatura Random House, 2021) 35

VERÁS AURORAS COMO SANGRE

Zuritas: la dispersión de una poética unitaria

Jorge Arroita



Verás auroras como sangre, antología poética de Raúl Zurita publicada en 2021 en Ediciones Universidad de Salamanca con prólogo, selección y edición de la catedrática Francisca Noguerol Jiménez, es una obra que mapea la poesía de Zurita desde sus inicios y hasta la actualidad como un caleidoscopio de su misma personalidad que, en realidad, es más bien un dodecaedro, algo que se viene acercando más a lo esférico, a la concentración unitaria más que a la verdadera dispersión diferencial.

Partiendo del título del libro blanco, *Zurita* (2012), editado bajo la editorial salmantina Delirio, Francisca Noguerol ejerce un nuevo giro sobre esa concentración en el yo lírico con el título de su introducción, 'Zuritas', resaltando no solo su unidad, sino también su dispersión, aunque esta sea una dispersión tangencial que debe ser puesta en concreción. Toda la obra de Zurita parece actuar en un plano unitario, que se palpa en su mismo estilo, forma de expresión y los símbolos utilizados en todas sus obras, que se repiten y retroalimentan como una radial concéntrica, como puede verse con las playas, las montañas, el horizonte, el mar, la blancura, los ríos, las piedras, la visión del ojo, la noche, el padre, el Purgatorio, el Infierno, y otros cuantos más (los contrastes son siempre epicentrales). Es esta misma visión la que actúa en un plano unitario-diferencial, como radiales sobre un mismo centro que van dando vueltas a su alrededor y, sin repetirse del todo ni estancarse, van

aportando significaciones sobre la superficie de esa esfera que orbitan. Tal es la maestría de la Obra de Zurita, su capacidad para ser una poética del todo, un todo estrictamente personal, aunque también hable sobre la humanidad entera desde ese Yo que se esfuerza en cantarla.

Esa repetición diferencial se observa en el «modo lista» que ejerce sobre gran parte de su poesía, el cual implica tanto progresión como repetición: un ojo puesto sobre el que «verás» la pretensión de acercarse a algo que nunca puede palparse del todo. Una poesía del límite, del acercamiento a una redención humana desde un lugar ajeno a la misma, que la ansía pero no puede consumarla, siempre acompañado de lo que Noguerol llama una *poética materialista* (del lado de la *performance* y el activismo poético fuera de la página escrita) y una crítica social marcada por la historia del país chileno. Esto provoca que la poética de Zurita sea, paradójicamente, «una poesía sin límites», como anuncia el primer apartado de la introducción, y al mismo tiempo una poesía marcada por los límites y las tentativas del verbo hacia ellos, siempre lastradas por su incapacidad de infinitud. Los temas recurrentes de esas radiales esféricas orbitan alrededor de la orfandad, la naturaleza, el sujeto precario, el amor y la ética, tal y como resaltan diversos apartados de esa misma introducción a cargo de Francisca Noguerol, donde todas esas alegorías, símbolos y motivos poéticos interactúan entre ellos hacia un todo expandido en el tiempo, un todo que es una misma Obra que nunca termina, que siempre está en proceso de formulación y reestructuración, acercándose al límite (inalcanzable) de las utopías escriturales de Umberto Eco o Roland Barthes.

Esta es una de las grandes virtudes de la Poesía zuritiana, reflejada en *Verás auroras como sangre*, tanto en el resto de textos que la preceden y en la cual se incluyen. Palpar esa pretensión de escritura absoluta es algo que una antología como esta o como Zurita son capaces de poner sobre la mesa, aunando los diferentes miembros de ese cuerpo orgánico que funciona homeostáticamente como una entidad funcional. Cabe resaltar de esta nueva antología poética la aparición de la versión final de *La vida nueva* (2018), obra que se publicaba por primera vez en 1994 y que cerraba aparentemente

la trinidad con *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982), trilogía que mejor representa la vocación de continuidad en su poética y que, a pesar de cerrarse aparentemente con ese último título (cosa que termina no haciendo, al renacer con esta nueva versión), reverbera en toda su obra anterior y posterior, como mejor se observa con esta nueva reestructuración de una obra que parecía estar ya cerrada.

Junto a ello, los tres nuevos poemas inéditos que cierran el libro, las ‘Cartas desde Pavía’, por las que haré un repaso especial. En ellas se expone un tono confesional, donde el poeta mira atrás y reflexiona sobre el tiempo, inscribiendo su propia visión redentiva en una humanidad integral donde se busca a sí mismo como espejo de la búsqueda del otro sobre sí, intentando reanudar sus miembros desmembrados en el cuerpo que los quiere acoger. Este tono de confesión hilado por el canto y el llanto podrían observarse como un cierre de toda la poesía contenida en *Verás auroras como sangre*, una reflexión de senectud sobre el pasado, el tiempo y el dolor (marcado en la tercera carta por su laceración en la mejilla, elemento también continuo en sus textos). Un sujeto que intenta mirar atrás para dar un sentido ante la idea de que nada pueda finalmente tenerlo, y encontrándolo parcialmente en la empatía y la humanidad hacia el resto, en un abrazo colectivo frente a los golpes sufridos y la posible caída al abismo.

**“De un hombre de espaldas estrechas que cae y que
suelta su mano de la tuya para que tú no te caigas, para
que no se derrumbe la invalidez de su noche sobre tus
estrellas”**

Las dispersiones de esa poética unitaria de Raúl Zurita son precisamente eso, un abrazo integral entre la humanidad y a través de cada conciencia individual, donde en vez de dispersarnos debíamos entender nuestra diferencialidad para abrazarnos en un certero gesto de humanidad con el que seamos capaces de sentir más el calor que nuestro dolor, de superar el llanto del horror del mundo para abrazar la belleza que se esconde tras él.

YA QUE DE PURO VERSO Y DESGARRO

Sobre Canto a su amor desaparecido (Delirio, 2015)

Olalla Sánchez Mateos

Canto a su amor desaparecido es el paradigmático título del cuarto poemario del poeta chileno Raúl Zurita, publicado en 1985 y reeditado en la editorial salmantina Delirio en 2015. Esta composición se puede entender como un poema total donde se manifiesta la colectivización del duelo individual. «El amor son las cosas que pasan / nuestro amor muerto no pasa». *El amor* (p) conforma un silogismo bidireccional con *las cosas que pasan* (q), por lo que si el amor muerto ($\neg p$) no pasa ($\neg q$)

obtenemos la idea que subyace en todo el poemario: el amor muerto supone el no-amor. Esa imposibilidad de amor puede resolverse de dos formas: o bien encontramos un amor que «al no pasar» no puede suceder debido a la muerte inherente del cuerpo; o bien entendemos un amor que «al no pasar» se entiende como potencia que nunca se convierte en acto total, al no poder agotarse, conformando una de las formas de eternidad poética.

El no-amor cuestiona la pérdida, la ausencia y el duelo, tres elementos nucleares encarnados en *el amor desaparecido* y fisionados por la imposibilidad de comunicación. Se pretende denunciar la desaparición personal y social causada por las dictaduras que escondían los lamentos del que pensó cada día «Fue golpe tras golpe, pero los últimos no eran necesarios». Esta desaparición la encarnan tanto asesino como asesinados:



-A la Paísa

-A las Madres de la Plaza de Mayo

-A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen

-A todos los tortura, palomos de amor, países chilenos y asesinos

Además, la pérdida y la imposibilidad de amor son el hilo conductor de la estructura tripartita del poemario, en donde influye de modo necesario la desaparición que implica y significa el duelo. Dicha estructura tripartita está conformada por: el intento de superación del duelo propio por la pérdida (parte primera del poemario, CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO), el dolor propio trasmuta en dolor ajeno colectivo (parte segunda del poemario, DE LOS GALPONES 12 Y 13) y la deconstrucción final de la lengua por ser ésta mecanismo inútil para encontrar respuestas (parte tercera del poemario, CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES).

En la primera parte, la voz poética oscila de forma pendular entre el «yo poético» (un sujeto consciente que piensa y se mueve) y «el otro» (el punto fijo de llegada). El «yo» y «el otro» dialogan y confluyen frecuentemente en la visión conjunta y coordinada de un «nosotros»; pero el mismo «yo» conversa en otros intervalos poéticos con su «yo mismo». Así, en un intento de encontrar respuestas vitales solo se encuentran más dudas: «Yo vengo de muchos lugares. / Yo vengo llorando. Fumo y pongo con los chicos. / Es bueno para ver colores. / Pero nos están cavando frente a las puertas. / pero todo será nuevo, te digo, / oh sí lindo chico». Sin saber la procedencia ni el destino solo queda la tristeza y la evasión. No hay respuesta. Es así como la desesperación obliga a buscar respuestas fuera del propio sujeto, lo que lleva a una progresiva generalización del sentimiento personal, convirtiendo el duelo individual en colectivo: «Fin. Y entonces: [...] Allí la mujer en amor te contó esta historia; es descripción, mapas y países ennichados, pero toda su enamorada te cantó allí. Corte. Tu desierto de amor. Corte. Y entonces».

El verso anterior precede a DE LOS GALPONES 12 Y 13, parte central del poemario, compuesta de fragmentos que se disponen en el espacio textual

como tumbas: «hueco tras hueco, fosa tras fosa, buscando los ojos que no encuentra». Así, caminamos por los cadáveres de los diferentes países. Parece que la salvación a través del otro es posible, buscando «de lapida en lapida, de lloro en lloro, por nicherías» la liberación colectiva. Cada canto, cada lloro y cada poema dirigido a cada país conforman cada una de las *nicherías*.

<p>Nicho país Atacaco. Habido en Cuartel 13. Fueron largos valles negros como los desaparecidos otros. Se anegó así: Aviones del mar sureño surcaron el cielo y al bombardear sus propias ciudades brillaron por un segundo y cayeron. Están identificados en cuarteles ya dichos con tumba escrita y advertencia. Sólo quedó la herida final. Amén. Todos rompieron en lágrimas. Amén. Fue dura la vista. Amén.</p>	<p>Nicho Amazona: de la oscuridad y juego de sombras remitido al Cuartel indicado con pasadizo y lugar. Fue pendencia y cruce con países peruanos, del Chaco y brasileños. Del encuentro quedó la sangre, los grandes desiertos capital São Paulo y el cado Amazonas quedó dicho. Quedó dicho que fue un río de muerte y Paraguay. En selva resta el país y queda. Amén. No dice fecha. No, solo Cruz dice.</p>
<p>Nicho USA. Habido en Cuartel 12. Países del norte y remitidos a comerse entre ellos debido a sueños de escudos espaciales, asesinos de negros y dominio. Abajo fueron el cielo y en sueños llamaron Hiroshima al país que ardió; países del Central, valles y tragadores de las ciudades chilenas. Son noches las tumbas y es toda la noche la tumba americana. Yace como el bisonte en paz. Fue frase Navajo. Quedó escrito. Amén.</p>	<p>Nicho Argentina. Galpón 13, nave remitida bajo el país Perú y sobre el país Chile. De tortura y tortura, desparecimiento y exterminio quedó hueca como los países nombrados y la noche no tuvo donde caer ni el día Amén. País desaparecido del horror tras los cuarteles. Desde allí el viento sopló sobre la larga pampa inexistente y apagándose se vieron las masacradas caras, Amén. En lápida 6. Piel blanca sólo dice.</p>

A este tanático paseo le precede un mapa dibujado a mano por el propio autor, donde se ubican los nichos de cada país dentro de un cementerio. El mapa refleja lo necesario de realizar el ejercicio de la memoria para no olvidar. Se recrea de forma plástica la imagen macabra de la muerte en toda América del sur: «Interrumpieron la pesadilla y fueron como los días. Sucedió en Antes. Lloraron la larga noche y ahora yacen. Negra es la bomba. Amen». Lo más significativo del mapa es su aparición tras leer la parte central, ya que reaparece completamente en blanco, como si de un mapa mudo se tratase, el cual resalta la desmemoria y la importancia de que dichos países sean recordados para ser aprendidos: «no hubo perdón, amistad ni ley».

El estilo que marca el poemario hasta este momento es el que sintetiza lo funerario en lo urbano. Entre las distintas referencias populares empleadas en el poema, destaca el verso donde se hace alusión a la canción de la revolución mexicana: «Llorona de ti tal vez seamos todos una sola cosa»; o el verso donde se reivindica lo popularmente propio: «La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se están muriendo».

La realidad ha cambiado, y con ella todos los signos de normalidad. En las ciudades habrá «Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren

sus vidrios rotos». La crueldad se entremezcla con lo grotesco surgiendo imágenes que recuperan el elemento natural y telúrico: «semen sangre y moco hedían»: lo lúbrico y lo húmedo como caldo de cultivo del dolor y la muerte. Se contraponen también en el medio urbano dos sujetos: el sujeto al que se le arranca la vida («el hombro cortado me sangraba y era olor raro la sangre») y el verdugo que dictamina («Claro -dijo el guardia-, hay que arrancar el cáncer de raíz»), sujetos contrapuestos que se entrecruzan -al igual que ocurre en la primera parte- hasta confluir en una misma idea de desolación: «Cuando despierto sólo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos colgando de las antenas» / «eh ronca, gritó mi lindo, los dinosaurios se levantan. Los helicópteros bajan y bajan».

La última parte del poemario, CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES, es un intento de búsqueda de respuesta al dolor, una respuesta a la pregunta que abre el poemario: «Ahora Zurita -me largó- ya que de puro verso / y desgarró te pudiste entrar aquí, en nuestras / pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?». Una pregunta irresoluble desde el lenguaje, por lo que se aventura en la búsqueda necesaria de nuevas formas y mecanismos de expresión válidos. Un mecanismo lingüístico similar al de Huidobro en el Canto VII de *Altazor*. El poeta se desespera al no poder expresar lo esencial del sentimiento, ya que el poema no sirve como continente de la creación. La poesía como mundo platónico y el lenguaje como mecanismo tangible, artificioso e imperfecto para la recuperación del paraíso perdido: «¿Recuerdas entonces tu primer poema?». Y Zurita canta:

«dice sí, dice sí sí sí siiiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooooooo

ooooooooooooooooooooooooooooiiii

iiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooooooaaaaaaaaaaaaa

la

la

la

la noche canta, canta, canta, canta

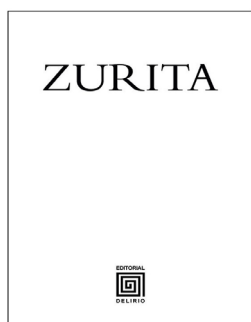
Ella canta, canta, canta bajo la tierra»

Como dice Zurita para *Una belleza nueva* «la poesía es el intento probablemente más basto y más desesperado por decir con palabras de este mundo cosas que ya no están entre las palabras de este mundo». En una reflexión sobre la idoneidad del lenguaje para dar respuesta al dolor, al no-amor, al duelo o a la muerte, no se halla solución; ya que aun siendo la poesía -como el propio Zurita señala- «el intento más sublime y desesperado porque tú sientes que en un momento dado está a punto de revelarse eso, pero no se revela», sigue siendo un solo intento que no podrá arrojar luz sobre lo que nos duele, ni sobre lo que está muerto, ni sobre lo que *no pasa*.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PARAÍSO

Sobre *Zurita* (Ediciones Delirio, 2012)

Alejandro Fernández Bruña



Es la esperanza y la obligación de ver un nuevo día lo que vertebra las 750 páginas de este libro, testimonio directo del golpe militar chileno a través de los ojos de un Raúl Zurita insomne que declara haber visto todo. «Todo. Lloraremos al día muerto. No tendremos ya nada más que hacer, ya nada más por llorar». La inutilización de unos ojos cansados de estar abiertos como un modo de abrirlos aún más.

**«Nací bajo Pinochet, viví bajo Pinochet
Morí bajo Pinochet. Pero te quería yo
tanto que hasta no me parecía tan malo»**

Desde esta situación de ceguera parcial (pero lucidez total) el autor reclama «nuestro derecho a un trabajo en la belleza», haciendo de la necesidad un oficio. En la línea de Pound cuando afirma que su deseo era «construir un paraíso terrestre», el objetivo de Zurita es darle un lugar a la utopía, bajarla de su territorio conceptual para que el verbo se haga carne de una vez por todas: la acción necesita al cuerpo igual que la idea necesita de la razón. Como Pound, Raúl Zurita ha «intentado escribir el paraíso» a través de su poesía, luchando desde la experiencia para limpiar y documentar la sangre de la dictadura. Derrotado por una realidad que se le había adelantado, no tuvo otra opción que buscar un trabajo común, aunque las constantes negativas

le llevaron a escribir, siendo la escritura la única empresa posible para un alma torturada. Por ello defiende la necesidad de «un trabajo en la obra del Paraíso [...] en la construcción colectiva de un nuevo significado». Más allá de las industrias individuales, el autor abandona su propia figura para ser el representante de una generación marcada por la guerra. Y es que, en sus propias palabras, «la muerte es la peor crítica literaria».

El libro está estructurado en tres secciones: TU ROTA TARDE, TU ROTA NOCHE Y TU ROTO AMANECER. Esta división denota una conceptualización de la realidad en constante desmoronamiento, en donde el poeta asiste al funeral de su pasado y los viejos principios. Dentro de este esquema tripartito encontramos zonas de transición a través de los símbolos de la noche, de la aurora y del amanecer: no hay estados puros, pues en cada momento hay restos de lo que fue y avisos de lo que será.

También hay una correspondencia entre las tres partes del libro y la división del mundo en infierno, purgatorio y paraíso. Esta división está presente en un electrocardiograma intervenido del poeta, en donde hay un verso asociado a cada uno de los tres estadios.

Así, el infierno está relacionado con la quemadura de su propia mejilla: «Mi mejilla es el cielo estrellado». En palabras de José Miguel Oviedo, lo hizo «seguramente para inscribir en su cuerpo algo que no podría registrar verbalmente», dada la concepción del poeta sobre el lenguaje como la historia del malentendido.

El purgatorio aparece como un estado mental idóneo para la reflexión del error, como muestra la mención a los lupanares de Chile. Mientras que en el infierno encontramos un acto que perjudica únicamente al propio cuerpo del autor, en el purgatorio encontramos una escena que denigra el cuerpo de la otra.

Finalmente, el paraíso («Del amor que mueve el sol y las otras estrellas») está asociado con el amor como un ideal que sustenta todas las cosas terrestres, fino hilo de Ariadna que permite y produce la vida. El concepto de la belleza del que participa el poeta está asociado con el viento, con aquella fuerza casi mágica que mueve y reordena los cuerpos en el espacio.

La primera de las partes del libro comienza en la tarde del 10 de septiembre (día anterior al golpe militar chileno) y culmina al final del día. «Por un segundo el incendiado cielo / pareció detenerse sobre esa maraña interminable / de banderas y lienzos e inmediatamente después / cayó la noche». Banderas descritas como trapos vacíos de significado ondeando a media asta, promesas de un nuevo cielo cuando el antiguo aún no se había terminado de caer. Así da paso al inicio de la madrugada del 11 de septiembre en un escenario donde los tanques son «imborrables erratas» que «ya habían comenzado / a horadar la luz cenicienta del próximo amanecer».

En la segunda sección encontramos un epígrafe de Thomas Mann donde se dice que «profunda es la fosa del tiempo». Esta se iba ampliando paulatinamente con el transcurrir de la dictadura y el aumento del volumen de los cuerpos. «Cuando todo lo que amanece está / muerto y es la muerte el amanecer sudamericano» no hay otra opción que avanzar. No obstante, Zurita parte de una cierta sensación de optimismo cuando afirma «que ahora sí podíamos marcharnos», una vez la ciudad ya había sido reducida a una «planicie estéril y muerta que por fin abandonaríamos». Quedarse quieto no era una opción como tampoco lo era mirar hacia atrás, pues «si miramos para atrás nos quedaremos para / siempre en la misma inconcebible ciudad donde / papá está muerto, en la misma locura donde dos / niños se han acercado a una ventana aguardando», nos dice a través de su madre. Aunque esa decisión no estará exenta de culpabilidad y remordimiento.

«Les dimos la espalda a los países muertos»

Vemos que el poeta se ve abocado al éxodo en lugar de a la espera: «Atrás / queda la noche de la pena dicen. Atrás / queda el sueño quemándose en la noche». Aunque el inicio de la noche no implica necesariamente su final, pues el poemario está cruzado por la duda continua de saber si «amanecerá entonces» o será la última noche de todas; por ello siempre tiene «los ojos pegados a un último cielo».

Unos instantes antes (dado el orden cronológico del volumen) encontra-

mos un vaticinio sobre ese éxodo: «Se abrirá el mar frente a la costa del país de sed y el desierto del norte entrará en el corredor del mar [...] Después se hará la noche profunda y comenzará [...] la larga huida chilena». Un país sin fuentes ni ningún lugar donde cubrir sus necesidades básicas, pues el agua salada del mar era el único alimento disponible: un país donde saciar la sed implicaba necesariamente sufrir más sed aún.

A lo largo de ese éxodo los chilenos estarán «hechos bolsa como muñecos tajeados». El ser humano reducido a mero objeto plástico, lo que supone una muestra evidente de los desastres de la guerra reflejados tanto en sus cuerpos como en sus interiores. No es gratuita esta conexión con los *Desastres de la guerra* de Goya, pues en ambas vemos un ambiente repleto de inmundicia, donde todo el género humano se ha desnaturalizado al condenarlo a ser espectador de su propio horror, al impedirle intervenir en una realidad independiente de sus propias decisiones. «No habrá nada», nos dice constantemente Zurita.

Así como antes admitía a través de las palabras de Thomas Mann que «profunda es la poza del tiempo», al inicio de la tercera y última parte dice que «sin fondo es la poza del tiempo». La fe constante de Zurita en el mismo género humano que lo despreció (ese presunto optimismo del que hablábamos antes) va desgastándose paulatinamente al entrar en contacto con la realidad. Chile es un «barco reclinado en medio del desierto», como un objeto fuera de su propia naturaleza, impedido por un contexto en el que no puede funcionar. «Nadie diría que un barco puede hundirse en medio del desierto, pero se hunde [...] Un país de desaparecidos naufraga en el desierto».

En un «país roto» en donde «la Cruz dividía el cielo en cuatro», no hay espacio para el diálogo sino para el enfrentamiento que causó las ruinas que transita ahora Zurita, pues es aquí donde «podemos llorar solos creyendo que lloramos acompañados», como el Pedro Páramo que pasea por Comala. Son precisamente esos restos del pasado los que intenta reconstruir el poeta, que asiste a un momento en donde la destrucción no tenía cabida en la literatura («joder con los artistas»). No se podían pulverizar más los fragmentos de aquel «cielo caído».

«Desaparecimos en Chile [...] ¿Qué Chile?

Este es el fresco que pinta el autor de su país: «Chile flotaba ondeando suavemente como a veces emergen flotando los cuerpos muertos en la playa». Hay una ruptura en el transcurrir del poema, pues lo más esperable sería recurrir al símbolo de la bandera como refugio de la identidad colectiva, pero vemos que la asociación con el cuerpo flotando quiebra el sentido previsto, tornando negativo y acusatorio lo que parecía en principio amable. Y es que el autor «sobrevivió a una dictadura, pero no a la vergüenza».

Ante la dificultad de aquel que rebusca entre la basura para reciclar los momentos escondidos de nuestra historia, Zurita reconoce que «no hay que olvidar nada» en un país amnésico por conveniencia, «donde no hay paz para los perdidos [...] demasiado rotos demasiado vencidos demasiado quebrados». Por ello el autor recupera un discurso silenciado para observar los acontecimientos históricos de Chile desde la postura del marginado, con un plano contrapicado como el de los cuadros de Goya, donde no importa tanto la perspectiva épica del plano picado sino la historia que generalmente pasa inadvertida a los ojos del público.

El autor emplea a lo largo de todo el libro un lenguaje cinematográfico directo, jugando con las dudas propias del espectador que sufre mientras la cámara se acerca a lo que quiere mostrar, expectativas que duran lo que dura el propio proceso de zoom: «Un intenso fulgor quema la imagen y todo se va al negro. La multitud sigue gritando, pero no se ve [...] Las manos del niño se acercan y palpan a tientas el muro: madre, madre». El empleo de los recursos visuales del cine consigue potenciar la fuerza expresiva de sus versos. Así, cuando quiere mostrar el horror de la mirada de una persona describe cómo «sus ojos se pegan al lente» y «lo traspasan», yendo más allá del escenario delimitado para su acción y rompiendo la cuarta pared. Es tan capital la idea de personaje que cuando alguien grita «¡Corten!» los figurantes quedan «hechos bolsas», como personas que no saben vivir más allá del relato que (se) han construido para ellos.

Su conexión con el cine es más explícita en su sección ‘Sueños a Kurosawa’ (que se repetirá a lo largo del libro), en donde Zurita se apropia de otras voces e imágenes para expresar la mirada imposible del que quiere ser otro sin miedo a perder sus rasgos distintivos. La sensación apocalíptica es patente en esta sección, en donde el carácter onírico de los textos implementa las posibilidades de miedo en el lector. Así, encontramos paisajes en donde «el Sol ha caído sobre nosotros», lo que incide en la caída de la pureza y en la obligación del ser humano de reconstruirla o reconfigurarla: «una práctica para el Paraíso, no para el cielo vacío».

A lo largo de todo el libro, aparece y reaparece la imagen del estadio vacío como una constante: un edificio monumental vaciado de su utilidad, pues el espectáculo que allí se mostraba era el horror. El Estadio Nacional de Chile se empleó como campo de concentración durante la dictadura de Pinochet, por ello fue renombrado como Centro de Detención. Allí es donde tuvo lugar el asesinato de Víctor Jara, muerte comparada en muchas ocasiones con la de Federico García Lorca, pues ambas suponen el fracaso de la iniciativa socialista en favor de la dictadura. La gente no desaparecía, *la desaparecían*, recalca el propio autor: el sujeto está separado de la muerte, verbo solitario cuyo objeto directo es el hombre.

En otro orden de cosas, vemos cómo el autor se identifica con la figura de Ludwig Van Beethoven, caracterizado como un dios creador contradictorio, como un ser que no ha sido diseñado para oír ni gozar sus creaciones sino para construirlas únicamente. Debido a su famosa sordera, «Ludwig Van trataba de dirigir el infinito sin escucharlo» en un intento de exteriorizar esa música que escuchaba internamente, confiando en que la ejecución de una idea careciera de fallos o que éstos fueran parte connatural a esa realización. No obstante, Zurita ve a Ludwig Van Beethoven como alguien «ensimismado / extraño por la parte más inconfesable del atardecer», por aquellos huecos innombrados (desde el lenguaje) y quizá innombrables (por la sociedad). En el poema *Beethoven's boys* ya advirtió que «se derrumbaban entonces las últimas sinfonías», agotadas las posibilidades combinatorias del sonido: era la época del silencio y la memoria a pesar de que «nadie escuchó nada / na-

die oyó nada / nadie sintió nada», quizás porque estaba prohibido hacerlo o demostrarlo en público.

El libro retoma constantemente los cabos que el propio autor ha ido dejando sueltos por el camino. Así, el libro abre y cierra con el poema *Cielo abajo*, dos versiones distintas de la misma idea: el hecho de que compartan título nos hace pensar. En el primero encontramos discurso dirigido a un tú ausente, donde el poeta está hablando solo, en duelo con su pasado y su padre perdido («No me hablas, papá»). Más adelante, Zurita describe un sueño en el que un soldado alemán parece que «dice Mutter» pero «no, dice Muerte». Esta asociación entre la madre como inicio de la vida y la muerte como fin de la misma resulta precisa para recalcar que «es la muerte la única vida» en Chile, «el país muerto en el que no morimos».

Situado en un escenario donde «hace mucho que las únicas flores que se dan son las piedras» encontramos los restos de las antiguas edificaciones: «borradas ciudades», «ciudades de sed» sin más agua que la reflectada bajo un cielo roto donde la luz pasa a ser una celebración. Un entorno signado por las ruinas hace pensar al poeta que Dios nos ha abandonado: «mi Dios es hambre, mi dios es nieve, mi dios es no». Ante esa negativa celeste, en donde «los cielos en fuga» claudican de la realidad, Zurita intenta mostrar «que encima de este cielo hay otro cielo». Hacia el final del libro vemos que «el nuevo sol subía y no eran espejismos / las ciudades de cenizas naciendo en la calcinada aurora» sino realidades palpables, ya no era el miedo en lo que pensaban antes de dormirse, sino en la certeza de esas dudas, lo que provoca una impotencia mayor que la mera posibilidad.

El poema que cierra el libro reitera la idea del anterior, dándole además una tímida esperanza cuando dice que «a lo mejor por fin llueve». A la mitad del libro Zurita se dirige de nuevo a su padre: «Amado padre: Todos se marchan, todos nos vamos. Voy a ti», lo que refleja una honda aceptación del destino trágico del país y de todos los chilenos. Por ello se dice que «no hay perdón para esta nueva tierra, me dicen y nada de lo que hagamos cambiará la suerte que tendremos».

Además de sus acciones sobre el cielo de Nueva York y el desierto de Ata-

cama, aquí Zurita propone una intervención de la Costa norte de Chile. La idea nace en un sueño (o eso dice) en donde se le ocurren esas 22 frases «de amor, de locura y de muerte» (o eso dice) que plasma sobre los acantilados una vez desaparecida la bruma (o eso dice), recibiendo las frases como una profecía. Así, el único tiempo verbal que encontramos a lo largo de esas 22 páginas del libro (como 22 kilómetros de costa) es el futuro de indicativo. Hay una repetición constante de la forma «verás», en la línea mesiánica del que aún no está preparado para ver pero se sabe elegido para interpretar los signos del cielo. La frase que corona esta cadena de repeticiones es «Y llorarás», concluyendo la visión con un sobrecogimiento consecuencia de la vastedad de lo que ha tanteado la intuición. Aun así, parece difícil no confundir la utopía con “el espejismo (que) caía sobre Chile”.

**«*PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES
DE UN BARRIO POBRE DE SANTIAGO
ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS
TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA
QUE LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO
ES LA LOCURA ES HACERSE PEDAZOS
POR SÓLO UN MINUTO DE FELICIDAD**

EL GRAN LIBRO BLANCO

Fabio de la Flor

... tras pasar varios días juntos en el festival que organizamos en La Casa de América, fue a su llegada a Chile cuando convinimos en embarcarnos en la edición del *Zurita*, que estaba a punto de salir en la Universidad Diego Portales, pero que nosotros decidimos desde el primer momento hacer más manual, más irreductible, rehacerlo en su espacialidad y por lo tanto en su significancia, en su peso, en su volumen, en su semántica. Porque creo que, todos somos conscientes de ello, el libro, entre otras muchas de sus facultades, confiere un perímetro al texto, lo acota, le da unas medidas, lo «territorializa». La edición chilena es totalmente diferente a la española, y ésta a su vez a la mexicana de Aldus. Los tres son el mismo libro y sin embargo discurren por caminos diferentes, sus resonancias son otras, se iluminan con distintos grados, constituyen superficies disímiles, frecuencias desiguales, están en distintas sintonías los unos de los otros y sin embargo es el mismo texto.

Mi intención, desde luego, no fue nunca empatar y mucho menos epatar lo ya hecho. Para mí resultaba imposible llegar siquiera a la edición en gran formato del libro chileno, hecha con holgura y fuertes medios. El gran libro blanco no se gestó por oposición ninguna, tampoco por redundancia ni imitación o remedo. La única razón de esta construcción, tan absolutamente nívica, fueron los más de 300 correos que nos cruzamos Raúl y yo a lo largo de casi dos años y donde, poco a poco, él enseñándome y yo aprendiendo, fui dándome cuenta de que lo que importaba de este libro era justo el blanco, era justo el aire, era justo el silencio, era justo lo que no estaba escrito. El texto se sostenía como una columna de estilita, era monolítico, absoluto,

incombustible, estaba armado a lo largo de años, de experiencias, de fuerza, de desgarró; era intocable. Pero Raúl me mostró que aún era posible escribir sobre él: justamente eso, escribir lo nunca dicho, escribir lo nunca escrito, es decir: refundar el espacio en blanco. Y no sólo me enseñó con todas las apreciaciones sobre cada uno de los poemas y su disposición sobre la página, no sólo me ilustró haciéndome contar cada uno de los espacios que había entre palabras, que interlineaban los versos o modificaban las cajas y la mancha sobre el papel; me lo enseñó con su propia vida. Me di cuenta, a lo largo de muchas lecturas y recitales, que Raúl dejaba que la enfermedad tomase las riendas en diferentes ocasiones y eso generaba lo que ambos queríamos que el libro también tuviese:

Un día, dando un paseo, le planteé una pregunta que necesitaba de una respuesta compleja. Se paró y me dijo: «No puedo andar bien si desatiendo a la enfermedad, si pienso en la respuesta dejo de pensar en cómo caminar, mejor te respondo cuando lleguemos».

Como en tantas de sus respuestas, Raúl siempre desentraña la vida, y si uno escucha con atención empieza a resolver arcanos. Desde aquel día, siempre fui consciente de la relación que mi amigo mantenía con la enfermedad y de cómo libraba con ella auténticas batallas intelectuales y físicas. Y al contrario de lo que parece evidente y lo que se presupone, que es la dureza de un cuerpo que no responde en muchas ocasiones, siempre vi gentileza y elegancia en el trato de uno para con el otro y viceversa. Se dejaban paso, se afinaban juntos, se vinculaban y se desentendían a veces, se desobedecían y hacían las paces, todo en una liturgia de consciencia y de aprovechamiento de la energía y la fuerza. Nunca he visto quejarse a Raúl. Muy al contrario: a cualquier prurito, a cualquier intransigencia del mundo o de su propio cuerpo, él eleva el entendimiento, la comprensión, la redención, y hace casi lo imposible: hace del error una virtud. Y es así como se expone, con la crudeza de los movimientos involuntarios, es así como su poesía se abre paso en el escenario (y creo que también en este libro blanco), dejando, como al caminar en aquel paseo, que la enfermedad le tome porque él está pensando en el poema y desatendiendo la voluntad de los músculos, y su cuerpo se rebela

rápidamente, pero él ya sólo piensa en el poema. Ni siquiera en que éste sea audible, guarde las inflexiones pertinentes, o descargue la fuerza en las sílabas tonales; piensa en la intimidad de su escritura, y sucede entonces que su poesía se carga de silencios porque a veces el estertor le lleva a dejar de proyectar la voz hacia delante o sobre el micrófono, a veces el aspaviento crea un pitido de alarma en el oyente que no le permite escuchar bien y le desvía la atención, o la respiración entrecorta sus palabras y deja inconcluso el ritmo. Pero eso también forma parte del poema. Crea vacíos que son indisolubles de su escritura, y por lo tanto de su libro. Y la única manera que hay de llenarlos, de transportarlos al papel, y al recuerdo y a la experiencia, es el blanco. Es la única manera de hacer una ékfrasis coherente de su poesía más allá de los versos sobre el cielo y sobre el desierto: el puro y simple blanco. Porque hay palabras tras ese blanco, y también silencios, hay incluso mayor desgarró y mayor orfandad y más sufrimiento que en el propio texto tras ese blanco. Incluso, me atrevería a decir, que hay todavía más blancura tras ese blanco.

Pero es el blanco el que domina, el color del silencio, el tono de lo nunca dicho, de lo nunca oído, es, literalmente, el canto de lo desaparecido. Raúl me enseñó, al hacer este libro, la tremenda fuerza del silencio. Y empecé a disfrutar sobremanera de esos espacios que los neófitos consideraban incómodos, en un mundo que se empeña en llenar siempre los vacíos, hasta hacer de ellos lo más representativo de este libro y del propio Raúl y de todo en lo que creo y amo.

Cuando Raúl me sugirió la idea de dejar la cubierta en blanco, con tan sólo una palabra, un apellido, ni siquiera un nombre, comprenderéis que no tuve que lidiar con ningún departamento financiero ni de marketing, básicamente porque no los tengo, para saber que ésa era la única cubierta que podía hacerse, independientemente de su riesgo. Era la única manera de demostrar la epifanía que supone leer este libro. La única fórmula para respetar ese silencio y hacerlo tangible. El blanco, el inmenso blanco, el absoluto blanco, el blanco que, como un aura, se extiende más allá de los límites materiales de este rectángulo, más allá de un simple libro.

ZURITA EL BUENO

El poeta como antiséptico contra la desmemoria

Manuel Santana Hernández

Permítaseme comenzar este breve ensayo con un recuerdo personal. La primera vez que escuché el nombre de Raúl Zurita fue durante la carrera. Concretamente, en febrero de 2015, en una clase de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante, que iba a nombrar a Zurita Doctor Honoris Causa. Recuerdo con cariño que mi clase no tardó demasiado en rebautizar al poeta chileno como «Zurita el bueno». No porque nos gustase su poesía particularmente —no la conocíamos demasiado—, sino por un motivo mucho más prosaico: otra de las asignaturas que teníamos era impartida por un profesor también llamado Zurita, un tipo severo y muy exigente que nos llenó el semestre de exámenes y trabajos y que, por supuesto, se había convertido en nuestro corrillo en «Zurita el malo». Aquel primer contacto grabó en mi mente una idea de la que no me he separado todavía: que su poesía se constituye en un bálsamo frente un sistema que, bajo una máscara meritocrática, en demasiadas ocasiones se revela como injusto. Y creo, modestamente, que esta idea es muy adecuada para resumir críticamente la importancia de sus versos.

Podría llenar el resto de este breve ensayo con citas que ahondan en cómo el lenguaje es una herramienta de intervención y gestión social —aquello de que quien controla la palabra, controla el pensamiento—, pero es innecesario. Lo importante aquí es que las palabras definen aquello que recordamos y también aquello que no. La palabra tiene la capacidad de cimentar imaginarios o de cuestionarlos, de manera que la enunciación es un acto mucho más político de lo que se suele creer. La obra de Zurita y su denuncia política se

encajan también en esa tendencia, especialmente en los años que van desde Purgatorio (1979) hasta La vida nueva (1994). Su estética deli(be)rante y neovanguardista rechaza el lenguaje para, con ello, poner en cuestión y resignificar la realidad misma. En sus versos, puede hallarse toda una poética del dolor y del malestar. Así, en la introducción de Tu vida rompiéndose (2015), el poeta dice que asume su praxis poética «como una práctica que asumida desde el dolor de la propia experiencia, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado».

Por ello, su poesía evoca la dolorosa pero necesaria toma de conciencia, una exigencia cada vez más apremiante ante un mundo que se revela hostil y donde toda esperanza utópica fue aniquilada, como lo fueron los represaliados del pinochetismo. Así, los versos de Zurita refieren a un espacio y un tiempo abyectos con los que la (des)memoria y los poderes del mundo han sido particularmente amables, lo cual ha permitido que proliferen de nuevo porque, realmente, nunca terminaron de ser condenados o morir socialmente. Eso explica por qué Zurita regresa constantemente al Desierto de Atacama como una metáfora del espacio no deseable. No es casual que elija específicamente ese lugar, pues allí es donde se encontraba el principal centro de detención de presos políticos durante la dictadura chilena. Atacama se muestra como un espacio yermo donde los muertos reposan olvidados del relato colectivo. Mientras tanto, la sociedad habita la desmemoria, al mismo tiempo que el devenir del tiempo está «convirtiendo esta vida y la otra en el Desierto de Atacama». Lo que señala Zurita es que Chile está irremediablemente atravesado por las consecuencias de la dictadura y que es necesario recordarlo. Sus palabras resultan tan punzantes como certeras para los ojos de quien quiere vivir cómodamente sin cuestionarse el suelo que pisa. En esa línea encajan los encefalogramas con versos escritos sobre ellos, o los aviones que surcan el cielo de Nueva York y dicen «Mi Dios es cáncer». El anhelo zuritiano de sacar la poesía de la clásica página en blanco tiene que ver con su deseo de un lenguaje poético que aparezca, como una pequeña epifanía, para revolucionar la imagen cotidiana y reconfigurar los códigos de pensamiento. Afirma Zizek que en el mundo hay verdades incómodas y que la sociedad a

menudo prefiere ignorarlas, porque aceptarlas supone asumir que habitamos un escenario mucho menos idílico de lo que querríamos creer. Dicho de otra manera, estamos dispuestos a tapar voluntariamente ojos, oídos y boca —de quien sea, no solo de nosotros— para no distorsionar el paisaje que hemos creído y querido ver, como la famosa estatuilla de los tres sabios. Por el contrario, ignorar estas realidades resulta mucho más sencillo, porque es una práctica que no nos exige nada y nos proporciona una sensación inmediata de satisfacción que, aunque a largo plazo puede ser muy perjudicial, nos priva del malestar presente. Pues bien, las palabras de Zurita rompen esa actitud nuestra de voluntaria ignorancia y nos sitúan frente a, precisamente, esas realidades sobre las que no habíamos querido reflexionar. Si Žizek hablase sobre la obra de Zurita, quizá diría que su obra no es tanto poética como filosófica o política o que tiene más realidad que ficción y que, precisamente por eso, es altamente beneficioso escucharle y, sobre todo, escuchar lo que pensamos cuando le leemos.

Esa forma de actuar, poética y política, me recuerda al funcionamiento de los antisépticos. Para superar una herida como la del pinochetismo chileno es necesario evitar la infección del tejido. Hasta que no se cumpla eso, cualquier intento de reparación será en vano, pues la sepsis se propagará irremediablemente, pudriendo el tejido desde su base hasta el exterior. El antiséptico actúa contra ese proceso. Resulta doloroso aplicárselo, pero también necesario y beneficioso, pues su acción última es balsámica. El antiséptico desinfecta, aunque el proceso para ello incomode. El antiséptico enfrenta al cuerpo a la incómoda verdad de que tiene una herida que necesita atender y sanar. Quizá, solo quizá, lo que se nos remueve cuando leemos a Zurita y sus poemas escatológicamente políticos sea nuestra propia desmemoria, nuestro propio tejido infectado —de cuya existencia a lo mejor no éramos conscientes—. En un mundo donde la estética discursiva dominante se sustenta sobre la tolerancia y un equidistante respeto, el poeta chileno coloca su dedo en esas yagas que no sabíamos que teníamos o que sí sabíamos que teníamos pero no queríamos atender. Zurita el bueno, un antiséptico poético para tiempos de desmemoria.

EL DÍA MÁS BLANCO, UNA AUTOFICCIÓN FANTASMAL SOBRE LA VIDA Y LA REALIDAD

Visiones surrealistas desde el Purgatorio y en busca de la Redención

Jorge Arroita

Suele hablarse de Zurita más en calidad de poeta, recordando algunas de grandes obras como *Purgatorio*, *Anteparaíso*, *Canto a un amor desaparecido* o el gran compendio del libro blanco de *Zurita*. Pero en otro de sus miembros, *El día más blanco* (1999), podemos encontrar una faceta narrativa que, además de congregar (a mi juicio) todo su potencial y representar con prístina precisión algunos de sus grandes temas, se inscribe a la perfección dentro de su vocación de escritura total, haciendo de contraparte necesaria a los otros miembros poéticos que conforman un cuerpo orgánico e indivisible. Tan indivisible que pudiera llegar a parecer repetitivo, mas todo ojo que observe desde esos diversos cristales corre el riesgo de equivocarse con los reflejos que el sol sobre ellos imprime. La tentativa de escritura total en *Zurita* claro que responde a la repetición, pero en tanto que sería imposible no hacerlo. Sería incluso falaz, incluso desleal a su misma palabra. Un camino tal solo puede estar marcado por una repetición inesquivable y, si es realizado con habilidad (cosa casi indudable en *Zurita*), con una diferencia radial que va permeando esa repetición como un ritornello, y que consigue tornarla en algo igual y diferente a aquello mismo a lo que vuelve y que lo precedió. Esa es la habilidad de la escritura total zuritiana, y ese es el principio que puede encontrarse en *El día más blanco*.

Que el género sea narrativo es también clave para la expresión temática de esta obra, permitiendo los juegos líricos dentro de la narrativa (siempre presentes en *Zurita*), junto a la capacidad autobiográfica e histórica del rela-

to, los cuales se entremezclan en un espacio casi onírico que se sitúa en algún punto insondable entre la vida y la muerte. En este punto se encuentra el espacio central de la obra de Zurita, hablando no solo de *El día más blanco*, sino de su Obra como tal, con todos sus puntos interconectados y que, tras años y años de escritura, toda crítica pudiera entender como imposibles de separar o desconectar. La escritura de Zurita aspira a un todo, un todo personal (y sin mayúscula), pero a un todo, al fin y al cabo. Un todo que es más una red de significados sobre un espacio translúcido e imposible de mapear con concreción, donde la vista solo ve a lo lejos las coordenadas de aquello que caló en lo abstracto de su espiritualidad, pasando a convertirse en memoria, y también en símbolo. Por ello el Purgatorio es ese espacio en el que todo acontece (como no podía ser de otra forma) por su cualidad de indeterminación, y de espacio sujeto entre dos mundos y entre contrastes constantes con los que algún tipo de yo debe hallarse en algún tipo de tensión. Una tensión que es su misma responsabilidad ética para con su hacer en el mundo. La capacidad del ojo sobre su misma condición.

El yo ficcional de Zurita estará siempre sometido a su propio juicio, como si fuera su escritura el mismo tribunal de ese Purgatorio del que amenaza L'Inferno, o la esperanza de alguna claridad, la cual por desgracia se siente que nunca llegará a conocer del todo, o a la cual, cuando se llegue, no será aquello que se anhelaba encontrar. Es una pugna constante entre esperanza y desesperanza. Una búsqueda perentoria de la Redención, pues la Salvación completa ni siquiera se postula como una candidata en la ecuación. El desencanto, pareciera, que es lo que vertebró esa visión maculada, un pecado congénito casi propio del cristianismo y del horror de observar el cainismo chileno dictatorial, temiendo que su cualidad sea incluso congénita a la especie de la que emergió. Sin embargo, no es la de Zurita una escritura sobre la desesperanza, pudiendo concebirse casi como su opuesto. Es un canto al mundo, pero realizado desde el Purgatorio: una aproximación a la esperanza, que se ve lejana, y cantada por tanto desde la desesperanza. En definitiva, una puerta cerrada que se intenta abrir a oscuras, y cuyo canto en esa noche perpetua es incluso la guía para que otros consigan llegar a ella y poder abrirla,

y cantar otras cosas que no sean las que él se vio obligado a cantar. Pensando en Zurita no puedo no pensar que querría cantar a la naturaleza afable, y a algún tiempo imaginario que no fuera su Purgatorio personal, la oscuridad de los tiempos vividos y la realidad desmoronada tras el ojo dolido («Es mi primer encuentro con la belleza y por mucho tiempo experimento el peso de algo imponente e irremediable»). Algún tiempo feliz antes de la sangre y del mismo tiempo. Una pretensión de abandonar el grito para abrazar el canto, podría decirse.

En este canto autobiográfico de aprendizaje, Zurita narra su infancia desde ese Purgatorio del que su escritura no puede salir. Una infancia que habla sobre lo real, sobre lo más real: el amor a sus allegados, su muerte, el dolor, la esperanza y la desesperanza de alguien que busca crecer desde la orfandad sentimental y que no puede nunca dejar de ser un niño del todo, queriendo ser padre a su vez para lavar ese vacío que había quedado dentro, antes de la inscripción de la propia voluntad y de la ficción de la memoria. He aquí otra de las claves de esta obra dentro de la Obra, su capacidad para proponerse como una ficción cuasifantástica de la memoria sobre la autobiografía, lo que podría llamarse (según los términos académicos en boga) como una «autoficción heterodoxa». Heterodoxa porque no juega con la narración como ficción desde lo que cuenta intencionadamente un yo, sino que lo que le otorga el matiz de duda es, aparte de la misma memoria como construcción ficcional, lo fantástico o lo oblicuo que es propio de la lírica y de ese Purgatorio irrealizado y lejano que se esconde bajo el velo de la voluntad y tras las puertas de lo real. Un lugar donde lo real termina siendo el verdadero eje sobre el que se impone lo translúcido de la enunciación narrativa y la memoria del poeta. Todos estos matices pueden apreciarse a partir de las siguientes citas de la novela.

«La amiga de mi hermana cumplía, creo, nueve años y hoy ya no está. ¿Qué significa en realidad eso? ¿Dónde no está? La memoria sólo puede respondernos a nuestra propia traición, a nuestra infidelidad a ella como si el hecho de recordar ya fuese en sí una mentira, un abandono» (p. 57).

«Esa luminosidad azul del cerro Purgatorio es tanto o más real que las rocas que lo forman, que sus laderas abruptas y asimétricas. Es como un espejismo casi imperceptible que siempre aparece en los días despejados. Cierro los ojos y vuelvo a seguir los contornos de otro cerro» (p. 59).

«No, ese campo también existe y todos los años mi primo le entrega a mi madre un pequeño rédito por él. Una suma insignificante, pero que me prueba su realidad. Existe, me repito, está al lado del río y es el mismo lugar donde ellos vivieron. Reitero y me reitero a mí mismo una y otra vez lo que es cierto, lo que es real, porque lo único que puedo tocar de mi padre y de todo lo que se asocia a él es tan leve e incorpóreo como la textura misma de su muerte y de esas muertes múltiples, como el recuerdo del hombre que hoy duerme» (p. 83).

«Por un momento tengo la certeza de que el pasado fue un invento y que recién ahora he nacido. Sigo creyéndolo hasta que vuelvo a contemplar la blancura de mi aliento elevándose entre los cuerpos caídos y me doy cuenta de que es irónica esa reciedumbre con que sobrevive lo débil. El lejano olor a yodo que ha subido desde la playa me vuelve a hacer pensar en la sobrevivencia y poco a poco percibo que el soplo de mi aliento transfigura el color plateado de la bruma. Está la bruma y la aspiro una y otra vez expulsándola de mi boca. Soy, me digo, aspirando la bruma. Esa bruma transfigurada es mi alma y soy, me repito» (p. 91).

Toda la narrativa está escrita como un juego de telares y de luces que es más pictórico que real, dando la apariencia de un cuadro entre lo abstracto y lo figurativo. También se observa este aspecto en su ordenación fragmentaria y alternante, reflejada en la temporalidad de este relato, la cual puede recordar al *Amuleto* (1999) de Bolaño, nacido en el mismo año, por gracia o

por casualidad. Hay un matiz surrealista (de un surrealismo propio de ese Purgatorio, tan personal que utilizar ese término es casi una amenaza de la palabra) que permea todo lo contado y lo hace inscribirse en esa mística de Zurita que contiene todo lo que su palabra anhela a legar. Otra parte más de ese telar que es el canto zuritiano, el cual busca dejar como legado al mundo desde ese Purgatorio que es su escritura (que se palpa especialmente en el último capítulo, cuando la voz narrativa pasa de primera persona a tercera, proyectándose ya ajeno a la realidad contada), como parte de esa «desesperada esperanza» que lo caracteriza.

Es una tentativa, siempre producto de la tensión. Tensión entre niñez y vejez, entre finitud e infinitud, orfandad y paternidad, grito y canto, castigo y redención, olvido y memoria, muerte y vida (en ese orden, sí). Desesperanza inscrita en la carne, y esperanza por llegar que el alma anhela y el verbo busca, inscribiéndose en un límite inasible entre esas orillas convulsas («Es una fuerza, un impulso súbito que la hace oscilar entre la misericordia y el desprecio, como si el único mundo que conociera fuese uno donde los contrastes son insalvables»). Una escritura centrada en la dualidad, aunque más en el límite de la moneda que en la vuelta de sus caras. Ese canto de la moneda, que es también el canto de su verbo, se palpa en aquel cerro (el mismo Purgatorio) desde el que se dibujan a lo lejos los paisajes que serán los símbolos hacia los que esa brújula intenta señalar, entre el miedo al infierno contado por Dante y el de algún anteparaíso al que aspirar, pues el paraíso nunca podrá ser una realidad fehaciente en la escritura de Zurita, aunque podríamos pensar que ojalá llegue a serlo cuando esa mácula del espíritu se pueda depurar, y la carne reencontrarse con el ánimo en un estado que se defina por fin algún tipo de paz. El día más blanco, con su mismo título (inscrito a su vez dentro de toda la simbología de su obra poética), alude a todas estas paradojas y, sobre todo, a esa tentativa de la palabra zuritiana a la que siempre aspira su quebrada voz, quebrada por la vivencia y por la memoria, por lo que la sociedad chilena y la maldad del hombre o de Dios le hicieron entrever. He ahí *El día más blanco*, una flor apocalíptica en el pecho de su escritura, una necesidad de expresión para liberar el recuerdo y quizá purgar el alma de lo que el ojo vivió. Dentro

de la prolífica obra de Zurita, este pasaje narrativo lograr congrega la mayoría de sus virtudes en una expresión diferencial, compañera de toda la poesía que la acompaña como Obra total, la cual le aporta los matices necesarios, junto a su misma vida (que es también parte de su poética), para darle una entidad completa a esa autoficción surrealista y fantasmal, que en lugar de hablar de lo inasible, se dedica a revistar lo real desde su propio Purgatorio escritural para entender todo lo precedente con la vista vuelta hacia atrás. Volviendo sobre sí mismo como un círculo poliédrico e intentando hallar en ese viaje (viaje personal, pero que ansía ser extrapolable para cualquier Otro con el que se pueda comunicar) un entendimiento sentimental sobre el Yo y el Mundo que pueda terminar llevando al sujeto hacia alguna suerte de Redención.

«La enorme costra de sal le otorgaba al desierto esa blancura delirante que sólo pueden comprender los locos, los fanáticos o los puros. El tajo del horizonte se cortaba al borde como un abismo, y el cielo comenzaba a remontar desde él suavemente, sin prisa, curvándose hasta alcanzar esa impertérrita lozanía que posee todo aquello que nunca ha dependido del error de la mirada. Se puede afirmar entonces que ese marco está de fondo, inmutable y perfecto, no horadado por el dolor, la pasión o la agonía del hombre que había llegado hasta esos vacíos y miraba» (p. 3).

[illegible]

SOBRE LA NOCHE

Tres fragmentos

Raúl Zurita

Abajo está la noche. Acabas de salir de una operación a corazón abierto y me ves, pero seguramente es un efecto de la anestesia. Estuviste clínicamente muerto. Ahora yo también estoy listo para morir, solo que a diferencia tuya hijo tengo 31 años y me apena morir tan joven...

LA NOCHE

Created by Puma S

DEJASTE AQUÍ LAS CICATRICES DE TU CORAZÓN

Sí, está también el cielo. Con somnolencia sientes cómo te mueven los dedos y los brazos para encontrar el punto exacto donde insertar los cátodos. Es una operación al cerebro, lo último para atenuar los efectos del Parkinson, conocida como DBS, Deep Brain Stimulation. La operación dura unas siete u ocho horas y no pueden usar anestesia porque tienen que controlar tus reflejos y te escuchas gemir y entrevés una imagen cuyo origen desconoces, pero que sabes que está anclada en lo más profundo de tu vida: es un campo de margaritas con una hondonada que se aleja diluyéndose en la neblina, es una neblina luminosa, casi fosforescente, como si un sol interior la alumbrara, mientras que, desde el borde aún visible de la hondonada, unos personajes de pie te miran fijamente y tú los llamas sin poder distinguir quiénes son. Así te morirás, pensaste, sin saber quiénes te miraban impasibles desde el borde de un campo de margaritas que se va hundiendo para siempre en la neblina.



EL CIELO

DEJASTE AQUÍ LAS CICATRICES DEL DESPEDAZADO
CIELO DE TU CORAZÓN

Al final del pabellón quirúrgico está el mar. Terminas de abrir los ojos y sientes el picor de los tubos de oxígeno hundidos en tus narices y en el semisopor, mientras intentas sentir de nuevo tus piernas, te acuerdas de que buscabas la población Santa Adriana porque debías encontrarte con tus compañeros, pero al llegar solo hay una larga playa vacía y más allá el mar encrespado por las rompientes. Consternado, das vuelta la cara y detrás solo ves calles y más calles. Todos me abandonaron, le dirás a la que había sido tu mujer; tú, Lotty, mis amigos, todos. Tonterías, te responderá ella, fuiste tú el que te abandonaste...



EL MAR

DEJASTE AQUÍ LA CICATRIZ DE LAS CATARATAS
DEL MAR DE TU CORAZÓN

Y sobre la noche el cielo y al final el mar

APOSTASÍA N13

ZURITA

Colaboradores

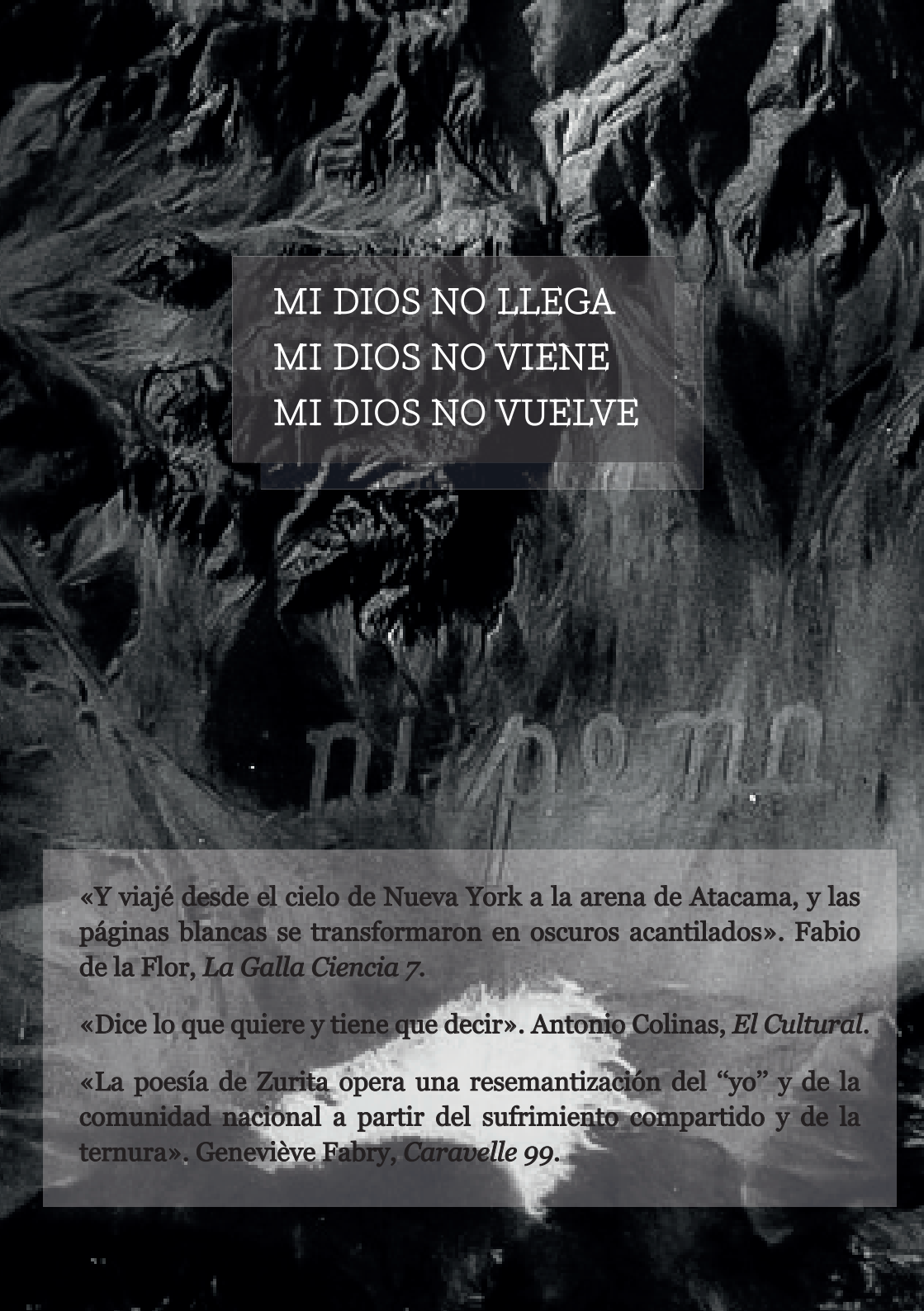
Jorge Arroita
Fabio de la Flor
Alejandro Fernández Bruña
Olalla Sánchez Mateos
Manuel Santana Hernández
Raúl Zurita

Edición

Alejandro Fernández Bruña

ISSN

2659-7756



MI DIOS NO LLEGA
MI DIOS NO VIENE
MI DIOS NO VUELVE

«Y viajé desde el cielo de Nueva York a la arena de Atacama, y las páginas blancas se transformaron en oscuros acantilados». Fabio de la Flor, *La Galla Ciencia* 7.

«Dice lo que quiere y tiene que decir». Antonio Colinas, *El Cultural*.

«La poesía de Zurita opera una resemantización del “yo” y de la comunidad nacional a partir del sufrimiento compartido y de la ternura». Geneviève Fabry, *Caravelle* 99.