

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE RAÚL ZURITA CANESSA, POETA
CHILENO PREMIO NACIONAL AÑO 2000.

APUNTES PARA EL CURSO: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE TEXTOS POÉTICOS.

Jorge Lagos C.

2024

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	3-4
OBJETIVOS.....	4
CUERPO DEL TRABAJO.....	5
SINGULARIDAD Y HETEROGENEIDAD EN <i>PURGATORIO</i>	
DE RAÚL ZURITA-----	5-22
RETÓRICA DE LA IMAGEN EN <i>ANTEPARAÍSO</i>	
DE RAÚL ZURITA-----	23-35
LA METALEPSIS EN <i>PURGATORIO</i> DE RAÚL ZURITA-----	36-56
DESCOLONIALIDAD EN <i>PURGATORIO</i> Y <i>ANTEPARAÍSO</i>	
DE RAÚL ZURITA-----	57-79
PROCESOS DE ACTUALIZACIÓN <i>DE CANTO A</i>	
<i>SU AMOR DESAPARECIDO</i> (1986) DE RAÚL ZURITA-----	80-98

INTRODUCCIÓN

La siguiente compilación de artículos propios y uno compartido sobre nuestro poeta Premio Nacional año 2000, Premio de Poesía Iberoamericana Pablo Neruda 2016 y Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2020, tiene como propósito fundamental facilitar su encuentro y lectura por parte de nuestros estudiantes del curso de “Análisis e interpretación de textos poéticos” del plan regular de la carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación de la Facultad de Educación y Humanidades de nuestra Universidad.

Para dicho propósito, se han seleccionado artículos escritos en revistas chilenas y extranjeras del mismo autor respetando las normas de escritura pedidas en cada una de ellas con sus correspondientes citas al pie de página las cuales reconocen sus fuentes primigenias.

En dicho curso, Zurita es uno de los poetas importantes cuya poesía es examinada junto a otros vates Premios Nacionales y Nobeles como Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

También estudiamos a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Vicente Huidobro, Juana de Ibarbourou, Pablo de Rokha, Rubén Darío, Federico García Lorca y otros y otras tantas y tantos que nutren la lírica moderna occidental, ya sea dándole continuidad a la tradición literaria, modificándola o rompiendo sus cánones por poetas y poetisas de Hispanoamérica.

Zurita surge en la literatura chilena con un tipo de poesía llamada, provisoriamente, *neovanguardista*, que es una estética experimental antitradicional, innovadora, polémica, de la vanguardia, movimiento que históricamente puede ser precisado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto surrealista (1924) y que repercutió en América pocos años después gracias a Huidobro a partir de 1914 (*Non Serviam*) y 1916 (*Arte Poética*).

Zurita el año 2023 fue uno de los candidatos al Premio Nobel de Literatura. Otro escritor fue el seleccionado, pero ya está en la nómina de los posibles nobeles que en el futuro próximo vendrá a enriquecer el patrimonio cultural, artístico y literario de nuestro país.

Espero que nuestros y nuestras estudiantes disfruten de la poética zuritana y estas páginas ayuden a la comprensión e interpretación de la escritura artística ya reconocida nacional y mundialmente.

J. L. C.

OBJETIVOS DEL APUNTE Y RESULTADOS DE APRENDIZAJE.

1. Mostrar diferentes modelos de análisis e interpretación de la obra literaria lírica.
2. Promover el desarrollo de la lectura comprensiva y crítica de textos de complejidad creciente y el gusto y valor de la lectura.
3. Comprender el sentido y utilidad de la literatura, considerando los estadios y evoluciones por la que esta trasciende.

CUERPO DE LA OBRA:

Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979)¹
Singularity and heterogeneity in Purgatorio by Raúl Zurita

Jorge Lagos Caamaño

RESUMEN

El propósito de este trabajo es evidenciar el carácter de singularidad y el rompimiento de la homogeneidad en *Purgatorio*. Estos rasgos distintivos, singularidad y homogeneidad, han existido como cualidades inherentes y tradicionales en la literatura de nuestra cultura.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to make evident the character of uniqueness and the breaking of homogeneity, as an inherent and traditional quality of literature in our cultural heritage.

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El propósito fundamental de esta aproximación a *Purgatorio* de Raúl Zurita es evidenciar el carácter de texto literario que este tiene, considerando dos rasgos característicos que tradicionalmente se han mantenido en nuestra cultura como propios del fenómeno que la misma rotula con el nombre de "literatura": el carácter singular y homogéneo del tipo de discurso que lo constituye.

Nuestra hipótesis de trabajo, no obstante, se propone constatar que *Purgatorio* conserva la singularidad, pero rompe con la homogeneidad como rasgo predominante y permanente en el discurso literario contenido en él.

¹ *Estudios Filológicos*, N° 34, 1999, pp. 15-25 y en *Semiologías en/desde el desierto*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2017, pp.123-136.

Los elementos característicos tanto de la singularidad como de la homogeneidad están desarrollados simultáneamente con la observación de los mismos en el texto en cuestión en el tercer apartado de este trabajo.

No es momento este, sin duda, de reanudar la intensa y extensa discusión sobre el concepto de literatura existente en el ámbito disciplinario de la teoría literaria; sin embargo, creemos que es necesario destacar las dificultades con las que se encuentran los especialistas para unificar un criterio que los conduzca a un concepto de literatura válido culturalmente, no universalmente, a no ser que muchas veces identifiquemos lo universal con el mundo occidental.

Una de las dificultades mayores es la enorme cantidad de información erudita que posee nuestra cultura con más de dos milenios de escritura sobre el tema, considerando solamente la *Poética* de Aristóteles del siglo V a.C. -"metalengua" en el sentido de Mignolo (1978)-, posterior, sin duda, a la creación poética misma originada en su tiempo.

Diacrónicamente, los criterios para definir el fenómeno literario se han centrado ya en la actividad productora de textos, ya en las estrategias textuales resultantes del proceso anterior y, últimamente, en la actividad receptora de obras artísticas. Sin duda que estas tres instancias pendulares nunca se sostienen aisladamente, como lo propone Paul Ricoeur a propósito de la "triple mimesis" (1987: 117-166). Podemos, claro, centrarnos en el texto e intentar descubrir, como Jakobson, qué es lo que hace que un discurso X sea un discurso literario, cuáles son sus propiedades formales -y esto está ampliamente bien descrito y discutido-; sin embargo, después de toda esa expedición gnoseológica, caemos en la cuenta de que esas propiedades dependen del estatus del texto en cuestión en un contexto sociocultural temporal determinado, contexto que incluye la actividad de los procesos de producción y recepción. Ahora bien, esta recepción no sólo incluye la gran masa consumidora de "literatura", sino también al teórico de la misma que de algún modo permanece condicionado por su entorno sociocultural y por la institucionalidad que legitima o no la producción artística y la "metalengua" que la categoriza.

En este sentido, y tal como lo planteara Iván Carrasco (1988), se debe tener, constantemente, "vigilancia epistemológica". Atentos a esta "vigilancia", y en este aparente

y versátil caos teórico, nos parece pertinente y lúcida la fórmula de Mignolo, toda vez que, en el sentido planteado, "lo literario" es un concepto vacío que puede ser llenado en una cultura determinada en un tiempo determinado: $TL = (EVS + Mg\ ex)$. (Mignolo 1978: 19-87).

En este contexto "metalingüístico", surge en la literatura chilena un tipo de poesía llamada, provisoriamente, *neovanguardista*, "que reitera el gesto experimental antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914 (*Non Serviam*) y 1916 ("*Arte Poética*")" (Carrasco 1988: 37).

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra Mundial, la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada (Carrasco 1988).

El antecedente chileno más inmediato, demostrado con rigor y precisión por Carrasco en el artículo citado, es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde el cual se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y su creación poética: el desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético.

Raúl Zurita -neovanguardista, junto a otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña- participa de esta influencia a través de la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte "internacional" de las metrópolis. No obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso (por la imposibilidad de verbalizarlos), y agregar *Anteparaíso*.

2. COMPOSICION DEL MACROTEXTO

Después del título: *Purgatorio. 1970-1977*, hay escrito un enunciado que podríamos identificar como epígrafe del sujeto de enunciación (S. E.), pues de algún modo nos brindará otra clave de lectura además de la entregada ya por el título correspondiente al autor textual (A.T.) del "poemario".

Le sucede al epígrafe otro enunciado titulado DEVOCIÓN que corresponde a una dedicatoria del A.T.:

A Diamela Eltit: la
Santísima Trinidad y la
Pornografía

Al pie de la misma página hay un enunciado oracional entre comillas y con mayúsculas perteneciente al S. E.:

"LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA"

Al primer apartado, el S. E. lo titula EN EL MEDIO DEL CAMINO. Se inicia esta sección con una fotografía que presenta la imagen tipo foto-carnet con el rostro herido de un sujeto que viste pullover subido hasta el cuello y, al parecer, chaqueta sobre dicho pullover. En la página del lado derecho (con el libro abierto), hay un texto manuscrito en el que se identifica una mujer llamada Raquel que expresa:

Estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de

mi vida. Perdí
el camino

Abarcando ambas páginas, tanto de la fotografía como la recién señalada, al pie de la página, con letra impresa, con mayúscula y en "negrita", se lee en latín: EGO SUM QUI SUM.

El siguiente conjunto de textos se titula DOMINGO EN LA MAÑANA, el cual sigue una sucesividad numéricamente (en romano) no correlativa. El "orden" es: I - III - XIII - XXII - XXXIII - XXXVIII - XLII - LVII - LXIII - LXXXV- y DOMINGO EN LA MAÑANA / EPÍLOGO con C.

Más adelante, DESIERTOS va a contener tres textos titulados del mismo modo: "Como un sueño", con distintos enunciados al pie de página.

EL DESIERTO DE ATACAMA, el siguiente apartado, comienza con un enunciado en forma de epígrafe que antecede el conjunto de textos titulados y enumerados (en romano) en el siguiente orden:

A LAS INMACULADAS LLANURAS; EL DESIERTO DE ATACAMA II; EL DESIERTO DE ATACAMA III, IV, V y VI; PARA ATACAMA DEL DESIERTO VII y EPÍLOGO compuesto por tres versos.

ARCOSANTO es el título del quinto apartado que incluye un solo texto: LA GRUTA DE LOURDES, un informe psicológico-clínico, también con un enunciado al pie de página que se extendería, al parecer, hacia otras páginas sin explicitarse en la anterior ni en la sucedánea del macrotexto.

El sexto apartado, AREAS VERDES, se inicia con otro enunciado epigráfico que va a contener seis textos con sendos encabezados enunciativos en donde cada texto se enumera en romano y correlativamente, agrupando así un número de versos no definidos para cada conjunto. Termina esta sección con un EPÍLOGO.

MI AMOR DE DIOS contiene PAMPAS, LOS CAMPOS DEL HAMBRE, LOS CAMPOS DEL DESVARIO, LAS LLANURAS DEL DOLOR y MI AMOR DE DIOS.

La octava y última sección, LA VIDA NUEVA, contiene un electroencefalograma en cuya primera página, en la parte superior, hay un título: INFIERNO; en medio, el enunciado "mi mejilla es el cielo estrellado", y abajo, al lado, al lado derecho, "Bernardita". La tercera página, en el mismo orden anterior y siempre sobre el electro, PURGATORIO; "mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile"; "Santa Juana".

Quinta página, con la misma distribución anterior, PARADISO; "del amor que mueve el sol y las estrellas" y "Yo y mis amigos/

MI LUCHA

Las páginas 1, 2, 3 y 5 del electro, en el orden del texto, llevan un registro numérico: 264082, 264075 y 264080, respectivamente, y todos el registro de marca del instrumento electrónico: REEGA-ALVAR Electrónico.

3. SINGULARIDAD DEL PURGATORIO

La lectura de *Purgatorio* nos hace dudar en principio de su carácter artístico; por tanto, de su asunción, en sentido estricto, de su clasificación de texto literario por la institución literaria chilena, hispanoamericana y extranjera.

La no sujeción a moldes tradicionales de procedimientos de construcción de textos poéticos aún vigentes en el contexto de la literatura europea e hispanoamericana, corrobora la situación dubitativa señalada. Sin embargo, sabemos que a partir de los simbolistas franceses y europeos se ha operado un cambio en los procedimientos y que estos han sido incorporados en la elaboración de textos poéticos por los poetas vanguardistas y posvanguardistas, todo lo cual ha conducido a la revisión y discusión una y otra vez del concepto de literatura, obra artística, texto literario, signo literario, codificación estética y, por supuesto, en consecuencia, modos y modelos estéticos de lectura.

Nuestra cultura posee y maneja una amplia bibliografía que distingue las más extremas, y convergentes, opiniones eruditamente bien fundadas respecto a la consideración de "literatura" y "discurso literario", en oposición a otras manifestaciones discursivas a veces más diferenciables institucionalmente que de modo especializado.

De los rasgos característicos de la obra literaria dentro de las opiniones de consenso, la *singularidad* es la que ha trascendido el tiempo. Brioschi y Di Girolamo (1988: 15) proponen que, de los rasgos característicos de la experiencia estética, "El primero es la singularidad de la obra, en la que no cabe sustituir nada; un texto literario no consiente paráfrasis, mutilaciones, modificaciones, y por ello mismo ha surgido como celoso custodio de la palabra originaria una disciplina aguerrida y suspicaz como la filología", pues hay en la obra una estrategia de construcción desde la expresión hasta el contenido mismo, presentándose así un texto concluido, cerrado o concluso, pero no aislado, pues siempre va a formar parte de un tipo de texto análogo de un contexto mayor, ya por su género, tendencia, período, época, etc. (Carrasco 1998), pudiéramos decir, su architextualidad (Genette 1989: 9-37).

La *singularidad* en *Purgatorio* la apreciamos desde el modo mismo de su construcción, descrito en 2, hasta la incorporación de significantes (Saussure) de hecho obviamente tomados de la lengua y cultura de su autor, pero con significados y sentidos propios, *singulares* y exclusivos, pues cualquier otro tipo de texto que incorpore dichos significantes lo hará con otra distribución y para efectos significativos distintos, imposiblemente iguales.

Por otra parte, la institución literaria aceptó el rol de poeta asumido por Raúl Zurita; por tanto, su obra forma parte de la literatura chilena e hispanoamericana actual en el género poesía, la cual, a su vez, debe ser leída como tal dentro de los cánones de la experiencia de lectura estética instituida también por la sociedad y la cultura. En este sentido, el autor de *Purgatorio* es el "guardián", por así decirlo, del carácter cerrado y concluso de su obra, cautelando, para cada nueva edición, su completud e inalteración de su escritura. Cualquiera innovación cabe en el marco de la decisión de su autor, resguardando sus derechos de propiedad, a la vez cautelados por las leyes vigentes de la institución artística.

La pluralidad de significados y sentidos, el desentrañamiento de la ambigüedad del discurso literario realizada por la crítica no altera ni discute el carácter *singular* de la obra literaria; muy por el contrario, reconoce su estatuto de habla fijada (singular) desde la cual pueden extraerse significados más allá de los previstos por el autor con los cuales el mismo creador puede o no estar de acuerdo, pero el marco de "legalidad" establecido para esos efectos no se altera, toda vez que es posible y aceptable institucionalmente "recrear" significativamente la obra literaria.

La singular estrategia de construcción va imbricada con el "verosímil" que impone la obra desde su título, *Purgatorio*, y que constituye una primera clave de interpretación (Carrasco 1984: 69-80).

Purgatorio nos remite a un nivel de realidad suprahumano, suprasensible, inmaterial, sobrenatural; estado "intermedio" entre el infierno y el paraíso en donde las almas purgan sus pecados terrenales, según la cultura religiosa occidental judeocristiana.

El verosímil establecido supone, entonces, la *creencia* y "aceptación" de este estado inmaterial suprahumano que, conforme a la "doxa", puede o no constituir situación de *verdad*: en este misterioso límite se desarrolla la obra de Zurita y en él se presenta un sujeto de la enunciación fragmentado que guarda una complejísima relación con el discurso religioso. Tal como lo propone Mario Rodríguez (1985: 115-123).

La figura mutilada de quien escribe se presenta de un modo ambiguo inscrita en la figura de Cristo, aunque se trate de un Cristo insano. Su doble condición sexual pareciera provenir de ciertas doctrinas iniciáticas que proponen a un Cristo que conjuga lo masculino con lo femenino. De esta transformación de los enunciados religiosos se podría inferir que la escritura de *Purgatorio* es profanadora y que se realiza en la degradación de lo sagrado, pero, evidentemente, no es así. Alienta en el texto una aspiración a lo trascendental, un deseo de acceder a la realidad superior; solo que el deseo no sigue "el camino de lo habitual", sino uno inverso; el de la degradación, el de los demonios de la locura, de la enfermedad, de la violencia, de la mutilación ejercida contra el propio cuerpo. Desde este punto de vista visualizamos *Purgatorio*, como una escritura profundamente física, corporal. En ella se

realiza el lenguaje del cuerpo (erotismo, irracionalidad), crucificado por el espíritu (la neurosis, la represión ideológica y el discurso del poder).

El verosímil conformado en el mundo representado de *Purgatorio* surge de un estado de neurosis personal del sujeto de la enunciación (¿metáfora de la neurosis colectiva de aquel tiempo próximo pasado?), de la represión ideológica de la dictadura militar chilena y de los discursos admonitorios ("bandos") inherentes al régimen autoritario, por una parte; por otra, del deseo de acceder a lo absoluto, en la "trascendencia vertical" (Eliade 1967) y hacia la "trascendencia vacua" (Friedrich 1959 y Carrasco 1986: 69-89), mediante procedimientos diferentes a los proporcionados por la religión tradicional.

4. HETEROGENEIDAD EN PURGATORIO

La *homogeneidad* es uno de los rasgos de permanencia en la experiencia estético-literaria. A diferencia de la singularidad, sin embargo, ésta no ha trascendido los tiempos.

La homogeneidad, entendida como identidad formada por elementos de la misma naturaleza -el carácter verbal del texto literario-, llegó a sus límites con los caligramas de Apollinaire (Carrasco 1998) con el propósito de búsqueda de un lenguaje más completo, integral y absoluto.

En la mezcla de un lenguaje verbal con uno no verbal puede hallarse el proyecto estético de texto absoluto de Mallarmé (en *Igitur*, 1869, y *Un Coup de dés*, 1879). Este tipo de expresión rompe con la idea tradicional de texto conformando así un tipo de escritura heterogénea y muchas veces heteróclita que, como hemos dicho (v. supra), ha sido incorporada por poetas vanguardistas y posvanguardistas de diferentes latitudes.

Casi iniciando la lectura de *Purgatorio*, nos encontramos con una remisión implícita al extratexto no verbal: una fotografía en la cual puede identificarse al autor empírico de *Purgatorio* con el lado izquierdo de su cara (herida) parchada, un tanto demacrado y, pudiera decirse, martirizado, signo, según Cánovas, "del bloqueo mental que sufre una comunidad: el sujeto *quiere* expresar sus ideas, pero *no puede*. La herida obra entonces como

una "purgación", como un intento desesperado de "evacuar" (hacia fuera) lo que circula en el interior del cuerpo" (1986).

Acompaña la fotografía un texto que identifica al S. E. constituyéndolo en sujeto equívoco doble y de estatuto incierto: se llama Raquel, aun cuando es, desde el inicio, un sujeto masculino, lo cual rompe con la lógica de la lectura. Esta ambigüedad podría en principio resolverse así: el título del macrotexto pertenece al A.T. masculino -Raúl Zurita-; el epígrafe, al S. E: femenino; la dedicatoria, como discurso complementario (Carrasco 1979:129-137), al A.T. masculino, toda vez que Diamela Eltit es esposa del A. E. Incluye al A.T. el título de la página de la dedicatoria: DEVOCIÓN, no así el enunciado a pie de la misma página entrecomillado: "LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA", del S. E.

En el título del primer apartado tenemos nuevamente al S. E. junto al texto "Me llamo Raquel", nombre femenino, que no coincide con la fotografía masculina del A. E., pero que no se condice con la condición genérica del S. E.

El primer poema de DOMINGO EN LA MAÑANA corrobora el género del S. E.:

I

Me amanezco

Se ha roto una colmena

Soy una Santa digo

Sin embargo, todos los demás textos poéticos confirman a un S. E. masculino; por tanto, podríamos evidenciar la presencia de dos voces genéricas en el nivel de la *enunciación textual* (Greimas y Courtés 1982:144-147) o participar de la idea de sujeto incierto de doble estatuto genérico, siguiendo el juego hermafrodítico del autor textual (cf. supra).

Por otra parte, hay aquí un tipo de pictograma -lenguaje verbal unido a un lenguaje pictórico o imagen fotográfica- acompañado de *collage* lingüístico: a la fotografía masculina y a la identificación verbal femenina manuscrita se suma otro código con letra imprenta mayúscula. En latín: EGO SUM QUI SUM.

La ambigüedad del sujeto de la enunciación o las distintas voces genéricas; la presencia del lenguaje pictórico y el *collage* lingüístico otorgan ya el carácter heterogéneo al texto en cuestión, rompiendo así con el modelo europeo tradicional, con la lógica y la linealidad propias del pensamiento occidental que tiene como base el razonamiento aristotélico.

Si observamos la sucesividad de los poemas de DOMINGO EN LA MAÑANA, veremos que hay rompimiento de la linealidad correlacional numérica, y ruptura, también, con el carácter solemne y poético de la literatura tradicional y homogénea. El poema XXXIII, que sucede al XXII, expresa de modo prosaico:

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
Ni me suceden a menudo estas cosas
Pero pasó que estaba en un baño
Cuando vi algo como un ángel
"Cómo estás, perro" le oí decirme
bueno -eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
Ya no me dejan dormir por las noches

También de modo prosaico, el poema XXII expresa:

Destrocé mi cara tremenda frente al espejo
Frente al espejo
Te amo -me dije- te amo
Te amo a más que nada en el mundo

En este texto, como en otros de *Purgatorio*, se deja traslucir con cierta claridad un S.E. que ya no tan sólo ha confundido su condición sexual, sino que también evidencia su estado antinarcisista, toda vez que se aborrece cuando paradójicamente se ama. Esta dinámica contrapuesta abre todo sentido del macrotexto que culmina en un juego palimpséstico traducido en una relación "transtextual" (Genette 1989) o "intertextual" (Kristeva 1974) realizada mediante la reproducción de un informe psicológico incluido como escritura poética bajo el título de LA GRUTA DE LOURDES del apartado ARCOSANTO.

El "informe" diagnostica una psicosis de tipo epiléptico para el sujeto de la escritura que, a pesar de su manipulación, no desrealiza su función textual, pues a la vez que transcribe el informe lo modifica haciendo nuevamente ambigua la situación sexual y la identidad del S. E. Borronea *el*, artículo definido masculino, sustituyéndolo por *la*, artículo definido femenino; borra, asimismo, *Raúl Zurita* sustituyéndolo por *Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela*; sin embargo, se deja intacto lo que se intenta suprimir; en consecuencia, hay tanto dinamismo escritural en lo tachado como en lo reescrito, produciendo así un texto de doble codificación y, por tanto, de doble lectura. Así, los nombres sustitutos que elige el S. E. remiten por sinécdoque a *La Traviata, La Divina Comedia* y *La Vida es Sueño*, respectivamente, a excepción de Manuela que, según Mario Rodríguez, opera por procedimiento de sustitución para referir a las prácticas onanistas, uno de los componentes básicos, junto al narcisismo, de la escritura de *Purgatorio*.

El juego palimpséstico transtextual realiza un dinamismo escritural similar mediante las tachaduras a la mutilación y autoaniquilamiento del S. E. Escribir "Te amo a más que nada en el mundo" después de destrozar su cara frente al espejo cumple la misma función que la rúbrica de la borradura dejando intacto lo que se quería suprimir. Así también detrás de Violeta podemos leer Zurita, detrás de "te amo" debe leerse el odio, como asimismo detrás del destrozar debe leerse el amor. En este sentido, los textos violentan, fagocitan al S. E., pero conllevan su propia aniquilación. Son, como diría M. Rodríguez, escritura flagelada en donde el sujeto va destruyendo lo que va afirmando:

III

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Súper Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas
Me he aborrecido tanto estos años

En MI AMOR DE DIOS hay intento de instaurar una nueva lógica mediante la
incorporación de signos matemáticos y geométricos junto a signos verbales. En LOS
CAMPOS DEL HAMBRE, observamos:

Areas N = El Hambre de Mi Corazón

Areas N = Campos N = El Hambre de

Areas N =

Y el Hambre Infinita de Mi Corazón

En LOS CAMPOS DEL DESVARIO:

N = 1

La locura de mi obra

N =

La locura de la locura de la locura de la

N

Metatextualmente (Genette 1989:14-17), está presente inicialmente en
el *proyecto mallarmeano* ¿hipotexto de estas páginas de *Purgatorio*? de texto absoluto en
donde el lenguaje verbal ya no es suficiente para realizar dicho proyecto.

La realización completa de este intento se encuentra en el mismo apartado en LAS
LLANURAS DEL DOLOR y MI AMOR DE DIOS.

En el primero, hay trazados cinco ángulos rectos de arriba hacia abajo. En dos de ellos, justo casi en la esquina del ángulo, se expresa el significante "eli", y al final, fuera del último ángulo, la expresión "y dolor".

La disminución paulatina del lenguaje verbal y el distanciamiento entre significante y significado del signo evidencian la pérdida de toda intención comunicativa por aparte del S. E., concibiendo al texto cada vez más como "entidad autosuficiente" (Friedrich 1959).

En el segundo, a excepción del título, desaparece completamente el lenguaje verbal, emergiendo sólo un iconograma que forma un triángulo equilátero invertido constituido por peces (símbolo cristiano) que se orientan de izquierda a derecha. En este sentido, es válido decir lo que Carrasco expresa respecto al carácter gráfico en el contexto del "artefacto" de Parra:

“Ubicándose ahora en la tradición del ideografismo que había alcanzado un nivel notable con los textos de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, Tablada, luego con los topoemas de Octavio Paz, Parra también la desarrolla ambiguamente y la deja en la encrucijada. Ya no busca el lenguaje total que subyace como fundamento de estos experimentos, sino únicamente un texto múltiple, *pues al perder el sentido del absoluto del arte // Se rompe la norma que concibe al poema como configuración estrictamente verbal* (1990:108; las cursivas son nuestras)”;

rompiéndose así, también, el carácter homogéneo del texto literario.

En LA VIDA NUEVA, encontramos otro juego palimpséstico explícito en donde se reproduce otro código perteneciente al ámbito disciplinario médico: un electroencefalograma no "leído" neurológicamente, pero sí incluido ahora en el lenguaje poético del macrotexto *Purgatorio*.

Sobre el electro, el S. E. ha titulado INFERNO, PURGATORIO y PARADISO; versos al centro y dos nombres y un verso a pie de página, dejando las intermedias sin código verbal.

Este recurso transtextual, en términos de Genette, opera por "transformación como variante de la actividad de la configuración literaria del "hipertexto" (Genette 1989:15-17), en el sentido que modifica el "hipotexto" (el electro) para configurar otra categoría textual, esta vez con función literaria dada a otro elemento que precedentemente no la tenía.

5. CONCLUSIONES

La estrategia de escritura primordial de *Purgatorio* está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* del macrotexto poético examinado.

La utilización del espacio gráfico mediante el uso de diversos tipos y tamaños de letra; la distribución en el diseño de la página; la complementación de los signos verbales con signos icónicos, como fotografías, dibujos y el electroencefalograma -alterado por la actividad escritural manuscrita que interrumpe su sentido originario clínico al mezclarlo con significaciones sagradas y mecanismos "transtextuales"-; el uso de figuras geométricas y signos matemáticos; la utilización por parte del A. E. de su propio cuerpo como espacio de escritura mediante el empleo de marcas formales como quemaduras y tajos en la mejilla, que incorporan al texto como fotografías que ocupan tapa, contratapa y página interior, constituyen una muestra clara del proyecto de escritura de Raúl Zurita y la transgresión al margen de la dimensión poética y la dimensión social del mismo. Con ello logra una *integración de arte y vida*, punto de partida del proyecto poético del grupo C.A.D.A., del cual Zurita fue parte integrante.

El carácter heterogéneo y heteróclito de los textos que integran el conjunto macrotextual (*Purgatorio*) obliga al lector, también en su dimensión vital empírica, a una intensa actividad de remisión, búsqueda de interacción discursiva e interpretación de relaciones y referencias para construir textos parciales y de conjunto, conformando así un

complejo artístico-semiótico que somete a prueba la "competencia" del lector y la aceptación por parte de este del texto como obra literaria.

Según Carrasco (1988), habría un proyecto global que abarca el proyecto específico descrito, similar al de Martínez con antecedentes en Parra, cual es el de "escribir de nuevo la literatura, el discurso y el texto, para renovarlos junto con la comprensión del mundo que implican; para ello es necesario generar un nuevo tipo de texto, que destruya las normas y supuestos textuales y extratextuales y *se destruya a sí mismo*" (la expresión en cursiva es nuestra), como ya lo hemos evidenciado en 4.

El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda sobre cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestatario, pues sólo puede escribir quien está en desacuerdo con el mundo; por lo tanto, expresa Zurita, sólo basta asumir la lengua poética para caer en *sospecha*; en consecuencia, "lo no dicho" sólo es posible para la ausencia significativa que abre "lo dicho". Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la "trasposición" para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la *remita* a la propia.

[En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética vertida en *Purgatorio* constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en el propio texto: 1970-1977) que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias líricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como "texto infinito" más que "absoluto", por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), "obra abierta", por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a significante, lo cual no desdice su carácter de *singular*, pues cualquier intento de "continuidad" o "conclusión" requeriría de la colaboración exclusiva de su creador y autor textual.

6. OBRAS CITADAS

Brioschi, F. y C. Di Girolamo. 1988. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.

Cánovas, Rodrigo. 1986. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.

Carrasco, Iván. 1979. "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas". *Estudios Filológicos* 14: 129-137.

_____. 1984. "Los títulos en el texto poético". *Estudios Filológicos* 19: 69-80.

_____. 1985. "El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana". *Estudios Filológicos* 20: 97-108.

_____. 1986. "La antipoesía y la lírica moderna". *Estudios Filológicos* 21: 69-89.

_____. 1988. "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23: 35-53.

_____. 1989. "El proyecto poético de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos* 24: 67-74.

_____. 1990. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Universitaria.

Eco, Umberto. 1979. *Obra Abierta*. 2ª. ed. Barcelona: Ariel.

Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.

Friederich, Hugo. 1959. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Greimas, A.J. y J. Courtés. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Kristeva, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Ricoeur, Paul. 1987. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.

Rodríguez, Mario. 1985. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura* 25.

Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.

_____. 1983. *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: Céneca.

Retórica de la imagen en *Anteparaíso* de Raúl Zurita²

Rhetoric of image in Raúl Zurita's *Anteparaíso*

Jorge Lagos Caamaño

Universidad de Tarapacá, Departamento de Español, Casilla 6-D, Arica, Chile Correo electrónico: jlagos@uta.cl

El propósito fundamental de este trabajo es demostrar, a través de la *retórica de la imagen*, de qué manera opera el recurso "transtextual" (Genette 1982) de transformación que realiza la modificación de un "hipotexto" comercial para configurar un "hipertexto" con función literaria en las quince (15) fotografías incluidas en *Anteparaíso* (1997) de Raúl Zurita.

Palabras clave: Zurita, retórica, fotografía, mensaje icónico, significante, connotadores.

The main purpose of the present work is to demonstrate -through the *rhetoric of image*-how the "transtextual" transformation resource (Genette 1982) modifies a commercial "hypotext" in order to configure a "hypertext" with literary function in the fifteen (15) photographs illustrated in Raúl Zurita's *Anteparadise* (1977).

Key words: Zurita, rhetoric, photograph, iconic message, signifier, connotators.

² *Estudios Filológicos* 45: 49-55, 2010 y en *Semiologías en/desde el desierto*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2017; pp. 247-256.

I. Introducción

El propósito fundamental de este trabajo es demostrar, a través de la retórica de la imagen, de qué manera opera el recurso "transtextual" (Genette 1982) de transformación en el sentido que se realiza la modificación de un "hipotexto" comercial para configurar un "hipertexto" con función literaria en las quince fotografías incluidas en Anteparaíso (1997) de Raúl Zurita.

Se llama retórica de la imagen, de acuerdo a Barthes (1992), a las distintas lecturas que pueden realizarse de un mensaje icónico codificado o imagen denotada que incluye un mensaje icónico no codificado o imagen connotada (de carácter simbólico, cultural, connotado) y un mensaje lingüístico explícito que puede o no estar.

Las lecturas de la imagen corresponden a distintos tipos de saberes: saber práctico o nocional o cultural o estético. Estos distintos tipos de saberes son lo que Barthes llama connotadores (o significantes) y el conjunto de ellos da origen a la retórica, que es la cara significante de la ideología.

Cuando se habla de retórica de la imagen es porque ha existido una clasificación de los connotadores, es decir, se han clasificado los tipos de saberes evidenciando un tipo de "lexía" que moviliza *léxicos* (porción del plano simbólico del lenguaje que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas distintas). Este es el caso -expresa Barthes- de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo establece cierta correspondencia con un corpus de actitudes, como por ejemplo el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte, en otros términos, con la "enciclopedia" del lector en términos de Eco (1981) o con el "idiolecto" en términos de Barthes. "La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por profundo que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique está articulada como un lenguaje" (Barthes 1992: 42-3).

En este sentido, la imagen, metonimias (Lagos 2003), asíndeton (figura que consiste en la eliminación de conjunciones y nexos entre palabras, proposiciones u oraciones para dar

mayor agilidad al texto) y metáforas (figura de sustitución de un significante por otros) son los procedimientos para descubrir los connotadores.

Por otra parte, y específicamente para la fotografía de diario (denotativa), Barthes distingue procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Todos estos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado.

El *trucaje* es la alteración del denotado habitual de la fotografía; en la *pose*, el lector recibe como simple denotación lo que en realidad es una doble estructura denotada-connotada; el *objeto* es el "contenido", la imagen propiamente tal que puede estar mostrando un paisaje, casas, jarrón con flores, biblioteca, etc., con un sentido determinado (v. gr. biblioteca = intelectual); la *fotogenia* o sublimación de la imagen puede realizarse a través de los colores, la iluminación, impresión y reproducción con un sentido determinado; el *esteticismo* en fotografía se muestra ambiguo, a no ser que la fotografía se convierta en pintura y deliberadamente sea tratada con empaste de colores para significarse a sí misma como "arte"; la *sintaxis*, por último, corresponde a los objetos-signos dentro de una misma fotografía en la que, en una serie de varias fotos, pueden conformar una secuencia. En este último caso, expresa Barthes que "el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental)" (1992: 21).

La finalidad de la observación de las imágenes fotográficas de *Anteparaíso* (1997) bajo estas premisas es determinar el carácter de las mismas de modo inmanente, en principio, proponiendo como hipótesis que dichos íconos obedecen al canon publicitario a la vez que dicho canon se trasgrede en la medida que los mismos se insertan en el "objeto" y en el macrotexto poético.

II. Retórica de la imagen en *Anteparaíso*

Observemos qué ocurre con los procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico, pues todos éstos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado, como ya se ha dicho:

1. El *trucaje*, ya sabemos que es la alteración del denotado habitual de la fotografía, no se advierte en la técnica de realización de la fotografía incluida en el contexto poético de la poesía de Zurita. La foto fue sacada a las palabras de humo en el "cielo". Incluso, en algunas fotos se pueden apreciar las palabras de humo un tanto diluidas, pero en ningún caso trucadas.

2. La *pose* sí está presente en las imágenes en cuestión, puesto que las palabras de humo fotografiadas teniendo como fondo el cielo azul constituyen fotos preparadas para producir la exaltación de la palabra y su cercanía con "lo alto", con lo míticamente celestial y divino. La pose del "objeto" (las palabras de humo, v. infra) se aproxima a su mitificación y sacralización. Hay, además, un cambio intencional del espacio tradicional habitual de las palabras: en piedra, tierra, papiro, corteza de árbol, hoja de papel, espacio virtual, etc., por la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra. El mensaje, en definitiva, no es la "pose" propiamente tal, sino, como hemos dicho, el intento de enaltecer y sacralizar la palabra.

3. Los *objetos* de las fotos no son paisajes, ni jarrón de flores, ni techumbres de tejas, ni edificios, etc. (por recordar el ejemplo de Barthes); son palabras distribuidas en oraciones sintácticamente correctas, coherentes y una frase final:

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES NO
MI DIOS ES DESENGAÑO
MI DIOS ES CARROÑA
MI DIOS ES PARAÍSO
MI DIOS ES PAMPA
MI DIOS ES CHICANO
MI DIOS ES CÁNCER
MI DIOS ES VACÍO
MI DIOS ES HERIDA
MI DIOS ES GHETTO
MI DIOS ES DOLOR
MI DIOS ES
MI AMOR DE DIOS

Paradigmáticamente, los vocablos predicativos son distintos de la frase sujeto -mi Dios- y representan, mayoritariamente, imágenes de desolación, desamparo, marginación, desesperanza de Su Dios, no obstante Su amor de Dios. Ahora bien, esto tiene sentido, pues la reiteración y sucesión fotográfica de imágenes cuyo "objeto" es la palabra en "el cielo" (significante) nos confirma la religiosidad asumida por el hablante a través de dichas imágenes (significado). Dicho de otro modo, pudiera expresarse que "para hablar de Dios, debes hacerlo en el lugar adecuado" (arriba, pues, abajo, pareciera que el ambiente no es propicio aún...).

Estos objetos, como dice Barthes, "constituyen excelentes elementos de significación; por una parte, son discontinuos y completos en sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad" (1992: 18-9). La estructura sintáctica es más clara cuando se trata de fotos de palabras distribuidas en oraciones y frases (v. supra), no obstante, más claro aún es el interés que reside en estos objetos en cuanto son inductores habituales de asociaciones de ideas. Al mirar las fotos de *Anteparaíso*, sin duda que la primera asociación realizada -en el ámbito de las tres primeras "lecturas de la imagen", esto es, saber práctico, saber nacional y saber cultural- es coincidente con lo declarado por el mismo Zurita: se nos vienen a la mente imágenes publicitarias aéreas como las de propaganda a la "Perlina" y "Radiolina"; al "festival de la canción X"; al "vote por ..." o "compre ya ...". Por tanto, este rasgo está presente en la poesía

de Zurita tal como fue concebido en el procedimiento técnico de connotación de la imagen fotográfica.

4. La *fotogenia*. Es en esta estructura informativa en donde podemos encontrar el mensaje connotado. La imagen de la foto en Zurita está embellecida: el fondo azul del papel es intenso a la vez que tenue para resaltar las palabras de humo blancas. Las palabras de humo mismas están bien delineadas antes de que algunas aparezcan como diluidas por la brisa o el viento, etc.

Las fotos no constituyen una obra artística (a diferencia de la pintura), pero hay fotogenia por los colores antes descritos, la iluminación, la impresión y reproducción de la secuencia de fotos cuyo sentido radica, por la precariedad de las palabras y por ende necesidad de la imagen, en *pregonar, difundir, publicitar* en "lo alto" las distinciones que el hablante realiza acerca de su Dios en ese nuevo espacio que tiene mayor espectro de visibilidad para un amplio y distinto tipo de receptor.

5. *Esteticismo*. La técnica farandulera, "hollywoodense", pudiera decirse "carnavalesca" (Eco 1989: 9-20) de las fotos permite, no obstante, llamar la atención del espectador-lector quien igualmente centra su atención en el mensaje lingüístico-objeto (v. supra) confirmado por el mensaje lingüístico extrafoto.

Lo estético se confirma, entonces, en el macrotexto (*Anteparaíso*), pero no en el microtexto de la(s) foto(s), aun cuando ésta(s) sirva(n) para captar la mirada hacia lo espectacular. Sin duda que esto tiene que ver con el propósito estético de Zurita y con uno ideológico, cual es el de llamar la atención en "lo alto" para dejar constancia, porque "abajo" hay incertidumbre, peligrosidad, acoso, inseguridad, etc. Esto se aprecia a través de un ingrediente de "humor" cuya realización funciona como una forma de crítica social. Expresa Eco que "El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico" (1989: 19).

6. *Sintaxis*. La lectura discursiva de objetos-signos lingüísticos escritos con humo de una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia; en este sentido, el significante de

connotación no se encuentra en una de las fotos en particular, sino en el de su encadenamiento. Tenemos, entonces, quince fotos cuyo procedimiento y movimiento estructural (muy conocido en publicidad) es el de *repetición y variación*: lo que se repite es la frase sujeto y varía la frase predicativa en el mismo contexto espacial.

Las imágenes que podemos observar en *Anteparaíso* son fotos sacadas a palabras escritas con humo de color blanco de un avión que no se ve en la imagen y que tienen como fondo el ilusorio color azul de un cielo despejado, sin nubes.

La diferencia de estas imágenes con otras es que éstas no tienen un propósito prioritario publicitario, aunque la técnica ocupada haya sido y sea utilizada con fines comerciales en otros contextos. Las imágenes fotografiadas son traídas ahora a un contexto de carácter poético cuyo contenido literario ha sido considerado como transgresor de los cánones literarios tradicionales.

Otra diferencia con la imagen fotográfica publicitaria tradicional es que ésta muestra como imagen de fondo el cielo azul -como ya dijéramos-, pero en primer plano lo que resalta son las palabras hechas de humo, es decir, palabras transformadas en íconos fotográficos; fotografías de palabras en el cielo que son confirmadas por las mismas palabras-oraciones en la parte superior de la página fuera de la fotografía.

Tanto dentro de las fotografías como fuera de ellas, las oraciones expresan MI DIOS ES HAMBRE, MI DIOS ES NIEVE, MI DIOS ES NO, etc.

En el plano de lo denotado, se presenta la foto ante el lector-espectador de manera clara y diáfana, y por si hubiera alguna duda con alguna palabra de humo un tanto disipada, están las palabras fuera de la fotografía para aclarar esa duda. Lo complejo, siguiendo a Barthes, es que no es posible separar el ícono, la imagen, del mensaje lingüístico, pues la foto retrata palabras en el cielo, por tanto, ícono y mensaje lingüístico se fusionan *rompiendo con el canon publicitario* (la página de diario, por ejemplo) en donde el mensaje lingüístico refuerza o comenta la imagen fotográfica aun cuando la imagen hable "por sí sola". *se rompe también con el canon literario* toda vez que el carácter homogéneo tradicional de la literatura pasa a heterogeneizarse al incorporar otro tipo de texto perteneciente, sin duda, a la cultura,

pero no preferentemente a la poética, pues es foto de palabra escrita en el cielo con humo, "letras de humo", al decir de Zurita. En otros términos, la imagen denotada del mensaje icónico (la fotografía propiamente tal, el "yo estuve ahí", en nueva York en junio de 1982) se mezcla con el mensaje icónico no codificado, con la imagen connotada, simbólica, cultural.

La imagen connotada, simbólica, cultural es la escritura en la atmósfera terrestre utilizando como instrumento el humo, transparente, etéreo y volátil que permite, poéticamente, la conjugación de la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra con la mansión en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan la presencia divina: en el límite entre lo profano y lo sagrado (Eliade 1967) de acuerdo al verosímil tanto de *Purgatorio* y *Anteparaíso* (Lagos 1999).

Anteparaíso (1997) -sexta edición hecha a partir de la publicación bilingüe castellano-alemán en 1993 y que contiene las fotografías de los escritos en el cielo de nueva York en junio de 1982- es la propuesta de reescribir la visión dantesca esta vez en un intento redentorio por el hombre, la Tierra e incluso por el mismo Dios.

El canto de la naturaleza agónica busca su eco en los campos, las playas, los desiertos a través del desgarró humano producto del destierro, del abandono, la soledad y la ausencia total.

Las pampas, las cordilleras y la escritura en los cielos se erigen para elevar al infinito su expectativa de amor. El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda sobre cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestatario, pues sólo puede escribir quien está en desacuerdo con el mundo; por lo tanto, expresa Zurita, sólo basta asumir la lengua poética para caer en sospecha; en consecuencia, "lo no dicho" sólo es posible para la ausencia significativa que abre "lo dicho". Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la "transposición" para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la propia.

En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética de Zurita constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en *Purgatorio*: 1970-1977), que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias láricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como "texto infinito" más que "absoluto", por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), "obra abierta", por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a su condición significante.

El antecedente chileno más inmediato, demostrado por Carrasco (1988), es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde el cual se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y su creación poética: el desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético, es decir, la instauración de lo que podría llamarse un nuevo pacto de ficción poético.

Raúl Zurita -neovanguardista, junto a otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña- participa de esta influencia a través de la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte "internacional" de las metrópolis. no obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso (por la imposibilidad de verbalizarlos), y agregar *Anteparaíso*.

III. Conclusión

Opera, entonces, en *Anteparaíso*, el recurso transtextual por transformación, en el sentido que modifica un hipotexto comercial para configurar un hipertexto con función literaria, rompiendo a la vez con el canon publicitario en la medida que los íconos se insertan en el "objeto" y en el macrotexto literario heterogéneo.

El mismo Zurita expresa en "Sobre esta edición" -especie de prólogo a *Anteparaíso*- que "De niño vi una vez un avión que escribía "Perlina" y "Radiolina" con letras de humo. no pude olvidarlo. Han pasado ya varios años de todo esto; en rigor, 14 desde la primera edición de este libro, y me sorprende haber concluido aquello que se inició en la máxima soledad y desesperación: la de un hombre que se quemaba la cara en *Purgatorio*, y que terminó -si algo en verdad termina- 20 años después con el vislumbre de una felicidad colectiva y la frase final de *La vida nueva* esculpida en el desierto.

En el medio de ambos está *Anteparaíso*, y me asombra haber sobrevivido y recordarlo. Algunos de los versos trazados en el cielo eran mi Dios es Hambre, mi Dios es nieve, mi Dios es no. Hoy he llegado a creer que cuando todo, absolutamente todo se derrumba, ese hilo infinitamente tenue que nos hace no obstante pasar al minuto siguiente es lo que llamamos Dios. Algo de eso nos une a todos, *pero las palabras son precarias...*" (1997: 3-4. Las cursivas son mías).

La necesidad de la imagen corresponde justamente a la *precariedad de las palabras*, no obstante, los cuatro saberes posibles en la lectura de la imagen: saber práctico, saber nacional, saber cultural y saber estético, connotadores significantes todos ellos y que conforman la retórica de la imagen, se funden para priorizar el saber estético, "idiolecto" preponderante, y comprender el connotado de las imágenes en cuestión en el contexto de la poesía de Zurita.

Es preciso reiterar que la estrategia de escritura primordial de gran parte de la poesía de Zurita está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* de su creación artística.

La utilización del espacio aéreo con letras de humo y la transgresión de las dimensiones poética y publicitaria constituyen una muestra clara del proyecto de escritura del poeta. Con ello logra una *integración de arte y vida*, punto de partida del proyecto poético del grupo C.A.D.A. del cual Zurita fue parte integrante.

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra mundial (Friedrich 1959), la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena (Rodríguez 1985) lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional (Carrasco 1988) y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada.

IV. Obras citadas

Barthes, R. 1992. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces. Barcelona: Ediciones Paidós.

Cánovas, R.. 1986. *Lihn, Zurita, ICtUs, radrigán: literatura chilena experiencia literaria*. Santiago: FLACSO.

Carrasco, I. 1985. "El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana". *Estudios Filológicos* 20: 97-108.

_____ 1988. "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23: 35-53.

_____ 1989. "El proyecto poético de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos* 24: 67-74.

_____ 1990. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Universitaria.

Eco, Umberto. 1979. *obra Abierta*. 2ª ed., Barcelona: Ariel.

_____ 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

_____ 1989. "Los marcos de la "libertad" cómica". *¡Carnaval!* México: FCE.

Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.

Friedrich, Hugo. 1959. *estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.

Lagos, J. 1999. "Singularidad y heterogeneidad en la poesía de Raúl Zurita: *Purgatorio y Anteparaíso*". *Estudios Filológicos*. 34: 15-25.

_____ 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16 de *Estudios Filológicos*. Valdivia, Chile.

Rodríguez, Mario. 1985. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura*. 25.

Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.

_____ 1983. *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: CENECA.

_____ 1997. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Universitaria.

LA METALEPSIS EN *PURGATORIO*³ DE RAÚL ZURITA

Metalepsis in Raúl Zurita's "Purgatorio" *

Jorge Lagos Caamaño
Departamento de Español, Casilla 6-D
Universidad de Tarapacá-Arica
jlagos@academicos.uta.cl

RESUMEN

El presente trabajo describe y analiza las zonas metalépticas del discurso poético contenido en *Purgatorio* de Raúl Zurita como estrategias de escritura ruptural asociadas al quiebre social chileno.

Palabras clave: metalepsis, metonimia, neurosis social, alegoría, heterogeneidad.

ABSTRACT

The present work describes and analyzes the zones of metalepsis of the poetic discourse included in Zurita's *Purgatorio* as transgression writing strategies and a metaphor of the Chilean social rupture.

Key words: Metalepsis, metonymy, social neurosis, allegory, heterogeneity.

³ Zurita, Raúl. 2007. *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales. Todas las citas van por esta edición.

*Ponencia expuesta en el Simposio Internacional sobre Raúl Zurita en Université du Littoral Côte D'Opale, en Boulogne-Sur-Mer, Francia, del 6 al 8 de octubre de 2015 y publicada en Benoit Santini (dir.) *Fronteras, Límites, Intercambios en la obra de Raúl Zurita. Un viaje por los meandros de la creación poética*. Francia: Université de Toulouse, 2019.

I. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo describe y analiza las zonas metalépticas del discurso poético contenido en *Purgatorio* de Raúl Zurita.

Hipotéticamente, en varias secciones de dicho texto se produce metalepsis en donde se logra una compenetración mutua entre enunciante y mundo poético, consiguiendo de esta manera una ruptura de la relación convencional entre los elementos de la enunciación y el enunciado, es decir, una dislocación de la estructura poética merced a las normas que la rigen y que se asocian a las rupturas y quiebres que acaecen en la sociedad chilena durante un periodo de la dictadura militar chilena.

Con esta estrategia -retórica y ficcional- se evidencia el carácter ficticio del mundo que se construye, rompiendo así con la “ilusión de realidad” del verosímil (Todorov 1968a y b; Kristeva 1970); por otra parte, la aparición del enunciante de *Purgatorio* – desde las páginas iniciales (v. fotografía) – sugiere que la metalepsis es el medio usado para llenar con el mundo de la ficción una existencia vacua, satisfaciendo así una necesidad de compañía.

La metalepsis evidencia el afán de cometer una infracción contra las normas de construcción de un texto poético. Se sabe que el modo cómo el enunciante trata el discurso depende del tipo de realidad que quiere presentar, es decir, de su concepción del tipo de ilusión de realidad que desea crear en el texto. Lo convencional es que el enunciante presente el mundo poético de tal manera que la ficción creada por el texto parezca realidad, pero a pesar de ello existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, o bien, lo llaman constantemente a desenajenarse del ensimismamiento que produce el contenido en lugar de presentarle la ficción misma como contenido poético que simula serlo de un hecho real. La metalepsis, entonces,

no solo rompe con cualquier grado de verosimilitud, sino que además desprecia todo verosímil descolocando la *doxa* del lector empírico.

En un sentido retórico primero (Lausberg 1984), la metalepsis es 'cambio', 'sustitución', 'transposición', 'salto', 'traslación', 'desplazamiento' en un nivel léxico-semántico, y toda traslación o desplazamiento implica el paso de un estado a otro. Ahora bien, según Genette, este cambio y desplazamiento conlleva el significado de 'transgresión' de estado o niveles de narración en un nivel morfosintáctico textual. En este sentido, la metalepsis se comprende en el contexto de la teoría del relato de Genette como una extensión de la acepción lingüístico-estilística oracional y metonímica (cfr. Genette 1971; 1982; 2004 y Lagos 2003).⁴

Genette estudia el relato en el texto narrativo examinando las relaciones entre el discurso y los acontecimientos que relata y entre el discurso y el acto que lo produce. Propone, para evitar confusiones, llamar *historia* al significado o contenido narrativo; *relato* al significante enunciado -discurso o texto narrativo- y *narración* al acto narrativo productor y por extensión al conjunto de la situación real o ficticia en la cual tiene lugar.

Tras la consideración del relato como una expansión del verbo, Genette lo analiza con las categorías de tiempo -examinando el orden, la duración y la frecuencia-, modo -la representación de los discursos- y voz. "Voz" es la incidencia de la enunciación en el enunciado narrativo, donde se destaca la importancia del sujeto en la instancia narrativa (o narración). Tres aspectos distingue Genette en el acto narrativo: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona.

El nivel narrativo es una especie de distancia y límite entre los episodios que están "dentro" y "fuera" del relato. El primer nivel se llama extradiegético y determina como

⁴ Es en el plano estilístico en el que se centra el interesante trabajo de Juan Villegas Restrepo siguiendo a Pier y a McHale cuando observa la metalepsis en INRI de Raúl Zurita. Cf. "INRI: CANCIÓN ECO-PO-ÉTICA PARA UN CHILE ZURITANO". Escritos/Medellín – Colombia/ Vol. 22, N. 48/ pp. 169-188. Enero-julio 2014.

diegéticos o intradiegéticos los acontecimientos narrados en esa historia, producidos por un narrador extradiegético que se dirige a un público real (narración de primer grado); los acontecimientos narrados dentro del primer relato pasan a ser metadiegéticos y su instancia narrativa intradiegética, constituyendo relatos en segundo, tercero, cuarto o más grados, según sea el caso. Cualquier forma de ruptura de este sistema de relaciones textuales aparece como una metalepsis narrativa, que consiste en la transgresión del modo habitual de pasar de un nivel narrativo a otro (cf. Carrasco 1979).

La narración es el acto que permite introducir en una situación el conocimiento de otra situación y sólo ella puede permitir el paso de un nivel narrativo a otro en un relato "normal", v. gr., del nivel extradiegético al metadiegético, del relato en primer grado a otros de segundo, tercero, cuarto u otros grados, mediante fórmulas introductorias u otros medios. El respeto a esta convención permite mantener la normalidad de la narración, privilegiando el enunciado narrativo (la historia o tema) sobre el discurso mismo y con ello, asegurar la comprensión del texto leído, es decir la cooperación textual habitual, esperada, normal.

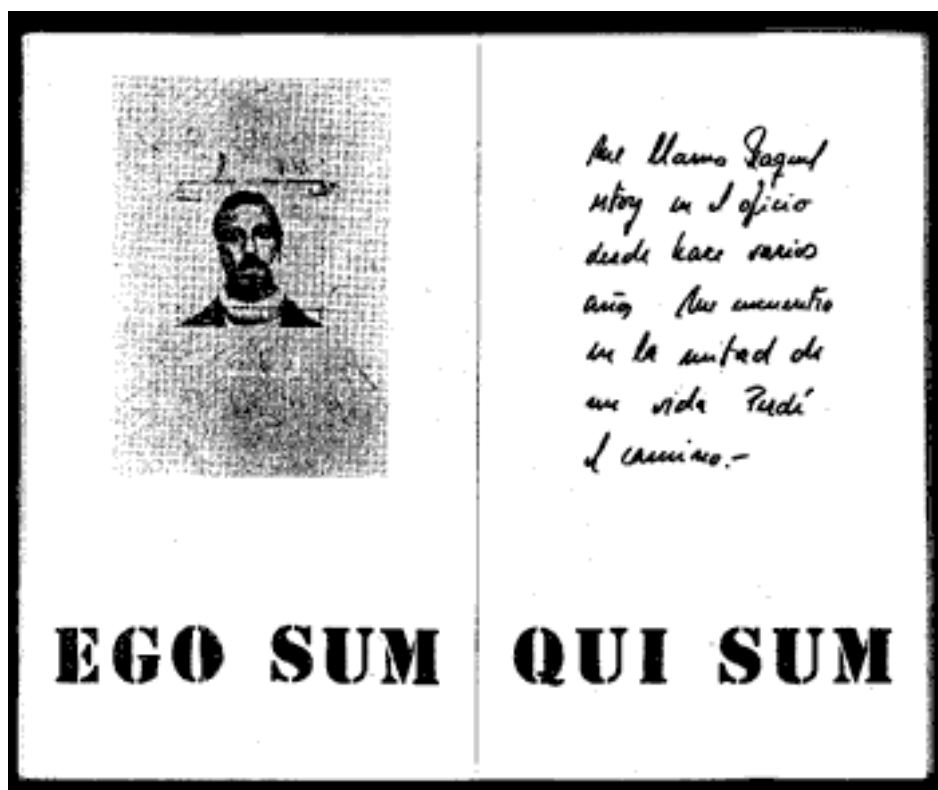
II. ZONAS METALÉPTICAS EN *PURGATORIO*.

Lo expresado sobre la metalepsis narrativa en el marco de la teoría de Genette valida también lo que pudiera decirse para la poesía, principalmente de aquella que vastamente incluye la función referencial además de la emotiva propia de la lírica (cfr. Jakobson 1974 y Hozven 1979), como es el caso de *Purgatorio* y *Anteparaíso*, entre otras obras de Zurita; sobre todo en aquellos textos poéticos en los que claramente reescribe a Dante –como los ya mencionados-, y reescribe la Biblia, como lo hace de manera más evidente y de modo alegórico en “Allá lejos” de *Anteparaíso* en donde están presentes el sacrificio de Isaac, la parábola del samaritano y la huida de Egipto de María y José con el niño Jesús, como bien lo demostró ya de manera precisa Mario Rodríguez (1989:87-96).

La situación habitual de la narración consiste en que el narrador se ubica en un nivel distinto al de los personajes y elementos del universo ficticio que están constituyendo sus frases, por lo cual existe la posibilidad de romper la subordinación o jerarquía entre estos y aquel.

En *Purgatorio*, dentro de la sección “En el medio del camino”, aparece la misma foto de portada de la edición revisada (v. supra), es decir, la foto del autor empírico con el lado izquierdo de su cara herida y parchada, un tanto demacrado y, pudiera decirse, hasta martirizado (cfr. Lagos 1999), que es a su vez el autor textual y el enunciante del texto poético (diégesis) trasgrediendo tres niveles de realidad distintos: del extratexto a la extradiégesis y a la diégesis, produciendo así una triple metalepsis que pudiéramos llamar de autor –en primera instancia- a una metalepsis narrativa producida por la imagen estampada en la fotografía dentro de la diégesis. Le sigue a las metalepsis descritas otra más: la incorporación de un texto con letra manuscrita de Raúl Zurita autor empírico, pero que no se llama a sí mismo Raúl, sino Raquel, por lo tanto Raquel es el nombre en la ficción del autor textual del texto manuscrito que a su vez coincide con la letra del autor empírico. Luego, como parte de la ficción, aparecen escritas palabras en latín: EGO SUM QUI SUM, que confunde la respuesta a la pregunta del lector empírico: ¿Quién es? ¿Es Raúl Zurita o un personaje de ficción llamado(a) Raquel o algún otro personaje aludido alegóricamente?





Me llamo Sagunt
estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Fui
el camino.-

EGO SUM

QUI SUM

La metalepsis misma permite hacer la conexión desde el extratexto a la extradiégesis luego a la diégesis y viceversa. En primer lugar, la foto del autor empírico con su cara herida se presenta como signo, en términos de Cánovas, "...del bloqueo mental que sufre una comunidad: el sujeto quiere expresar sus ideas, pero no puede. La herida obra entonces como una "purgación", como un intento desesperado de "evacuar" (hacia afuera) lo que circula en el interior del cuerpo" (1986). En segundo lugar, el verosímil establecido – del purgatorio– supone la creencia y aceptación de un estado inmaterial suprahumano que, conforme a la *doxa*, puede o no constituir situación de verdad: en este misterioso límite se desarrolla la obra de Zurita y en él se presenta un sujeto de la enunciación fragmentado que guarda una complejísima relación con el discurso religioso. En este contexto, Mario Rodríguez lo propone del siguiente modo:

La figura mutilada de quien escribe se presenta de un modo ambiguo inscrita en la figura de un Cristo insano. Su doble condición sexual pareciera provenir de ciertas doctrinas iniciáticas que proponen a un Cristo que conjuga lo masculino con lo femenino. De esta transformación de los enunciados religiosos se podría inferir que la escritura de *Purgatorio* es profanadora y que se realiza en la degradación de lo sagrado, pero, evidentemente, no es así./.../Desde este punto de vista visualizamos *Purgatorio*, /.../, como una escritura profundamente física, corporal. En ella se realiza el lenguaje del cuerpo (erotismo, irracionalidad), crucificado por el espíritu (la neurosis, la represión ideológica y el discurso del poder). (1985:115-123).

El énfasis en lo físico, corporal, es una relevación del significante, por eso la metalepsis cobra valor en tanto portadora de un espectro significativo que en ciertos contextos (v. infra) dice más de lo que se pudiera decir a través del significado del signo.(Cf. Magda Sepúlveda 2013).

La metalepsis adopta distintas formas; una habitual es cuando un narrador o enunciante se introduce en el mundo narrado para dirigirse al lector (empírico) o a un personaje, llamando su atención e intentando comunicarse con él. Con esto logra una compenetración más íntima entre narrador y mundo narrado, "elevando a un grado más intenso la ficción narrativa" (cf. Carrasco 1979:11). Además, con esta anomalía se consigue la ruptura de la relación convencional entre los elementos de la narración y de la historia, produciendo una dislocación de la estructura ficcional merced a la ruptura de las normas que rigen el relato (es el caso típico de *Niebla* de M. de Unamuno cuando Unamuno conversa con su personaje Augusto Pérez). Esta transgresión del paso normal de un nivel a otro por medio de la narración confirma el principio de la metalepsis: "*toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement,...*" (Genette 1971:244).

En la sección “Domingo en la mañana”, donde el enunciante nos muestra nuevamente su ambigüedad sexual, su grandilocuencia narcisista autodestructiva junto a la inaceptación de sí mismo, su ambigüedad identitaria, su desprendimiento religioso y su neurosis - “Destrocé mi cara tremenda/ frente al espejo/ te amo-me dije-te amo/ Te amo a más que nada en el mundo” (p.17)-, encontramos otra ruptura de la relación convencional entre enunciación y enunciado –metalepsis- en el apartado XXXXVIII en el que Zurita extradiegético describe a “Zurita enamorado amigo” diegético (junto con remitirnos a la vez al autor textual y al empírico):

Sobre los riscos de la ladera: el sol

Entonces abajo en el valle

La tierra cubierta de flores

Zurita enamorado amigo

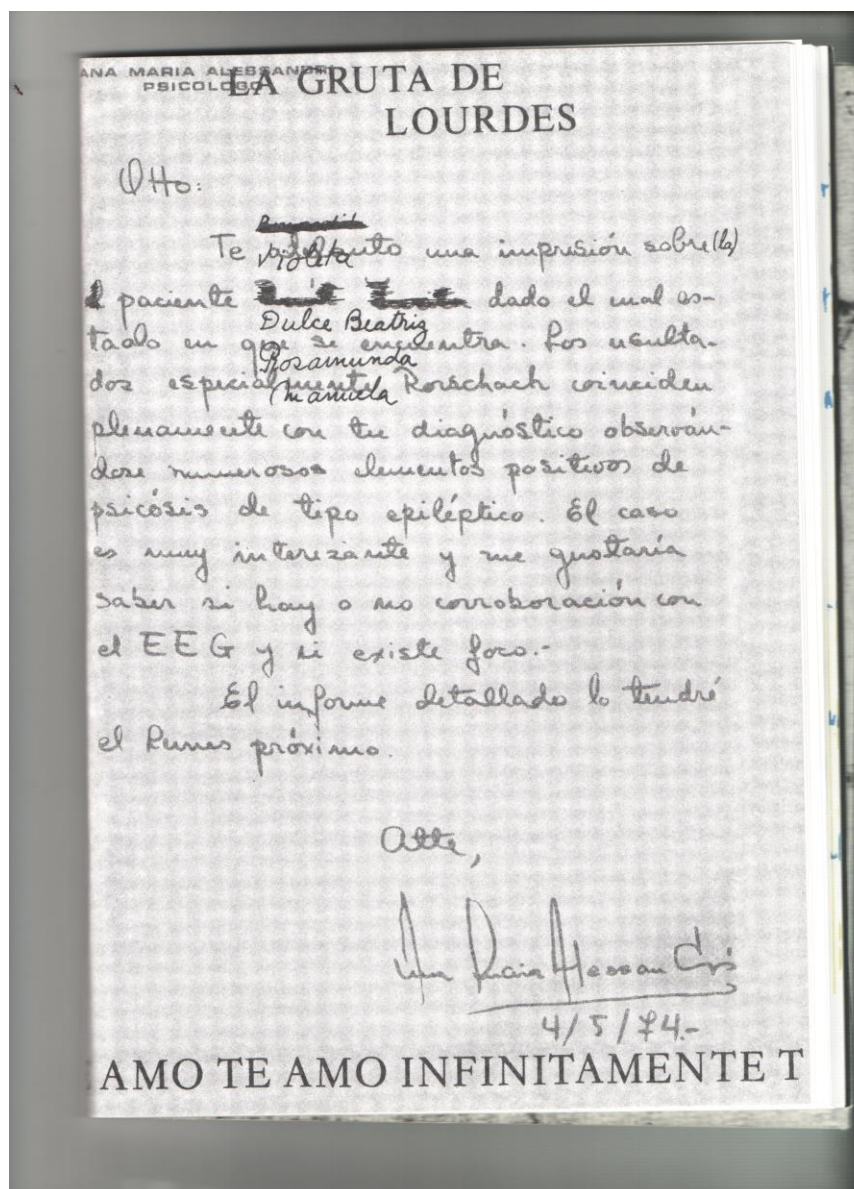
Recoge el sol de la fotosíntesis

Zurita ya no será nunca más amigo

Desde las 7 P.M. ha empezado a anochecer

La noche es el manicomio de las plantas (p. 18; las negrillas son mías).

Otro tipo de metalepsis es el juego con la doble temporalidad de historia y narración. En la sección “Arcosanto” (p. 40), hay un informe psicológico de la psicóloga Ana María Alessandri dirigida a un destinatario llamado Otto que al parecer es otro psicólogo o psiquiatra en donde se diagnostica a un tachado paciente llamado Raúl Zurita de psicosis de tipo epiléptica coincidiendo con el mencionado Otto.



El informe es del 04/05/1974 y el texto poético de Zurita es de 1979, por lo tanto hay un juego metaléptico palimpséstico en el cual el hipotexto funciona como soporte textual del texto poético de Zurita, su hipertexto (Genette 1982). Esta relación transtextual (Genette 1989) o intertextual (Kristeva 1974) permite la construcción de la Gruta de Lourdes de la sección Arcosanto, en la que las tachaduras y borrones no desrealizan la función textual poética, pues a la vez que el enunciante presenta un informe procedente de otra hipercodificación (Eco 1981) y heterogeniza literariamente el texto poético, lo modifica haciendo nuevamente ambigua su condición sexual y su propia identidad. Borronea 'el', artículo definido masculino, sustituyéndolo por 'la', artículo definido femenino; borrea,

asimismo, Raúl Zurita, sustituyéndolo por Violeta; Dulce Beatriz; Rosamunda y Manuela; sin embargo, se deja intacto lo que se desea suprimir; en consecuencia, hay tanto dinamismo escritural en lo tachado como en lo reescrito, produciendo así un texto de doble codificación y, por tanto, de doble lectura. Así, los nombres sustitutos que elige el sujeto de la enunciación remiten por sinécdoque a *La Traviata*, *La Divina Comedia* y *La Vida es Sueño*, (o *Cantos de Ezra Pound*), respectivamente, a excepción de Manuela que, según Mario Rodríguez, opera por sustitución de las prácticas onanistas, uno de los componentes básicos, junto al narcisismo, de la escritura de *Purgatorio* (cfr. Lagos 1999).

Otro tipo de metalepsis opera a través del cambio de nivel de un personaje que sale de un cuadro, de un recuerdo, de un fantasma, de un libro, de un recorte o de otros textos de la misma o de otra hipercodificación. Así, en XXXIII de “Domingo en la mañana”, el enunciante expresa:

Les aseguro que no estoy enfermo créanme

Ni me suceden a menudo estas cosas

Pero pasó que estaba en un baño

Cuando vi algo como **un ángel**

“Cómo estás, perro” le oí decirme

bueno –eso sería todo

Pero ahora los malditos recuerdos

Ya no me dejan ni dormir por las noches (p. 17; las negrillas son mías).

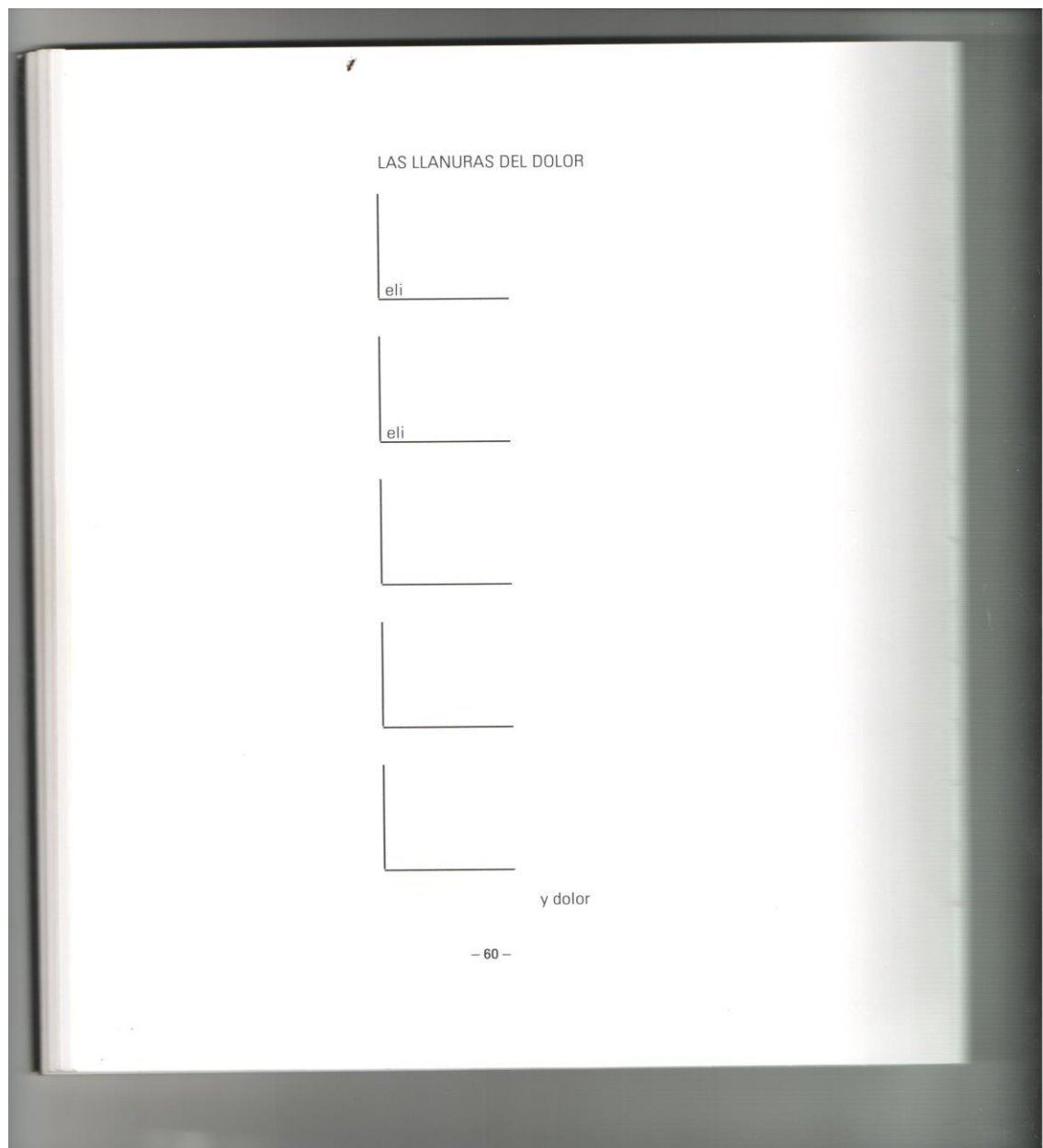
El ángel que cree ver el enunciante y que lo llama “perro” pertenece a un tipo de ente de un nivel de realidad no humano, por lo tanto se produce una trasgresión de niveles de realidad toda vez que uno rompe respecto del otro los límites de la categoría de realidad asignada que le corresponde.

Similar situación ocurre en LVII cuando “Creí ver a **Buda** varias veces” (p.19), o cuando en “DOMINGO EN LA MAÑANA/EPÍLOGO, “C”: “Se ha roto una columna: vi a **Dios**” (p. 21). (Las negrillas son mías).

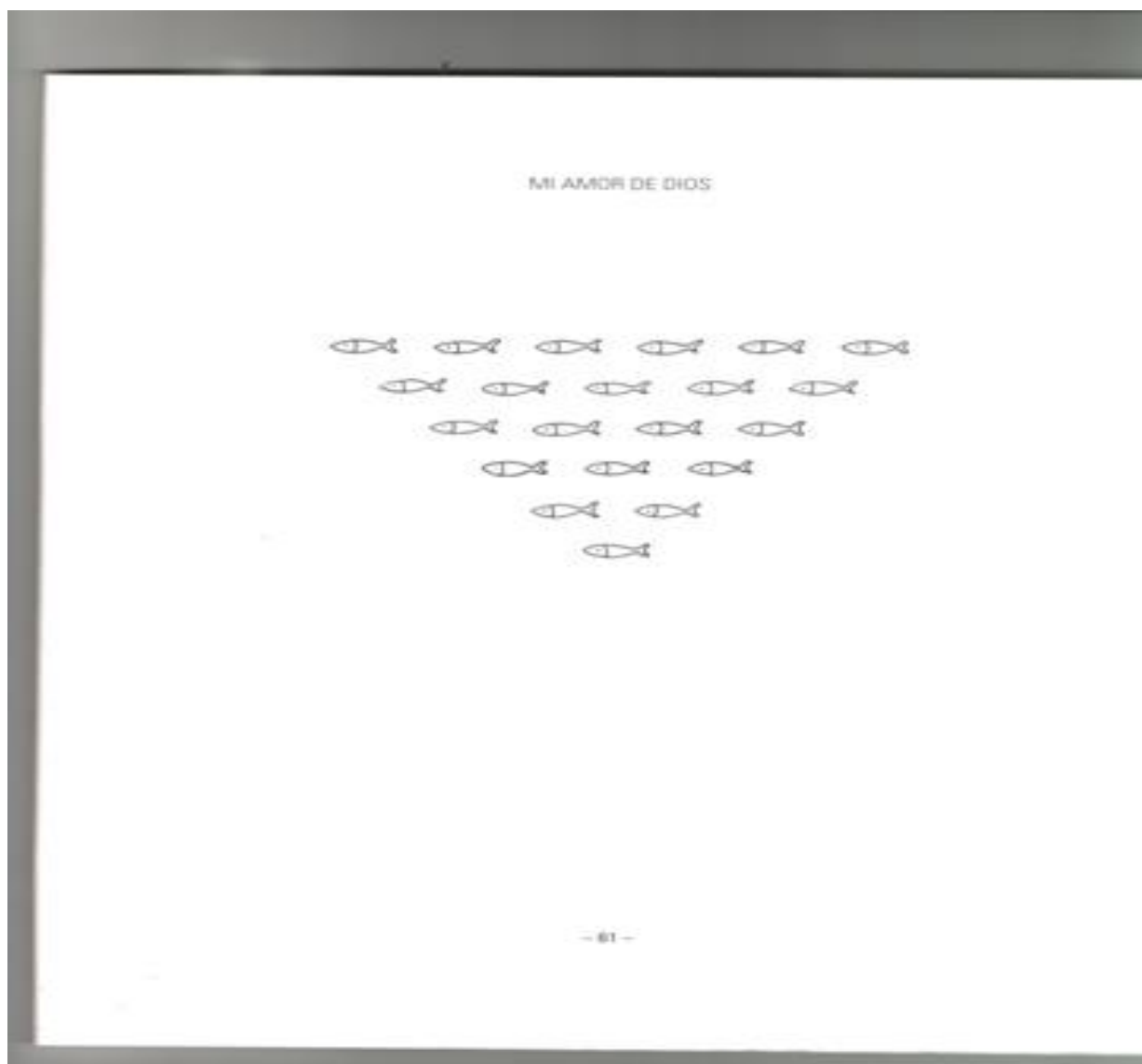
En la más alegórica sección “ÁREAS VERDES” –de perseguidos intelectuales y no intelectuales y perseguidores fustigadores-, la apelación a un “Ud.” constante se confunde entre un narratario textual y el mismísimo lector empírico, pasando la valla ahora –metalepsis- desde el enunciante extradiegético al receptor extratextual:

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

En la sección MI AMOR DE DIOS, el enunciante opera con categorías propias de otras hipercodificaciones correspondientes al universo platónico matemático y geométrico, es decir, apela a signos, íconos, gráficos y estructuras que son incorporadas al texto poético en construcción. En LAS LLANURAS DEL DOLOR hay cinco dibujos de ángulos rectos de 90°; en dos de ellos se lee “eli”, y al final, “y dolor” (p. 60).

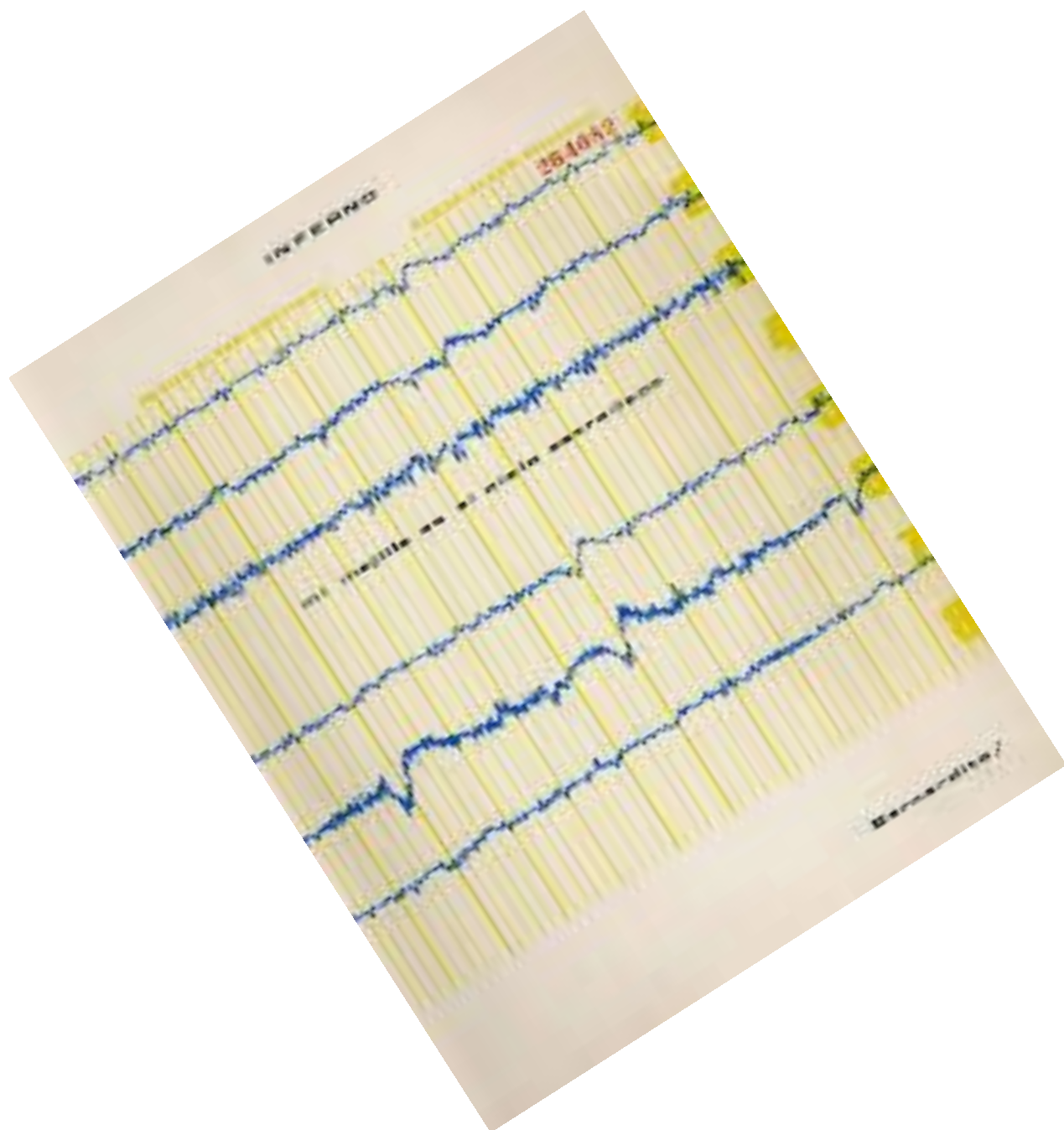


Luego en MI AMOR DE DIOS hay un triángulo equilátero (60°) o pirámide invertida formada por peces -símbolo cristiano-, así como también símbolo de la santa trinidad.



En LA VIDA NUEVA, la incorporación y utilización de un electroencefalograma (REEGA-ALVAR-Electronic 264082) escrito por sobre él con letra imprenta y que va desde el “INFERNO” al PURGATORIO y PARADISO. En el primero se escribe, en la mitad: “mi mejilla es el cielo estrellado” y al final, en el lado inferior derecho: “Bernardita?”. En el segundo: “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”; y en el tercero, en la mitad de la página: “del amor que mueve el sol y las otras estrellas”; al final, lado inferior

derecho: “Yo y mis amigos/ MI LUCHA; nos recuerda nuevamente un tipo de escritura palimsésica, por tanto transtextual e intertextual.



En todos los casos, estos juegos metalépticos manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando toda verosimilitud, frontera movediza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, a aquel que se cuenta.

Resulta evidente, entonces, que esta estrategia textual tiende de modo notable a "desembragar" (y "embragar") (Jakobson 1974; Greimas y Courtés 1982:138-141; también Barthes 1970, 1972 y 1974; Lagos 1986:45-67) el discurso, tornando perceptible la enunciación exigida por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado.

La metalepsis evidencia el afán de cometer una infracción contra las normas de construcción del texto poético. Se sabe que el modo como el enunciante trata el discurso depende del tipo de realidad que quiere presentar, es decir, de su concepción del tipo de ilusión de realidad que desea crear en el texto. Lo convencional es que el enunciante presente el texto de tal manera que la ficción creada parezca realidad, pero a pesar de ello existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, en lugar de presentarle la ficción misma como narración que simula serlo de un hecho real. La metalepsis, entonces, no solo rompe con cualquier grado de verosimilitud, sino que además desprecia todo verosímil descolocando la doxa del lector empírico, metáfora, en el contexto socio-político de *Purgatorio*, del paso de una vida democrática a una dictatorial sin mediar, evidentemente, transición, lo cual implicó el desmoronamiento de un mundo de convivencia democrática por otros mundos de incertezas, inseguridades, acosos, abusos, persecuciones, desapariciones, torturas y muertes en donde el poder despreció toda lógica posible asentándose un terrorismo de estado, descolocando así la doxa "entimemática" democrática de los ciudadanos civiles.

III. LA METALEPSIS EN *PURGATORIO* ASOCIADA AL QUIEBRE SOCIAL CHILENO.

En primer lugar, la metalepsis permite que el texto evidencie su condición de discurso mostrando los mecanismos de la enunciación que se están usando al producir una anomalía en la narración que privilegia por momentos la historia que va dirigida a un narratario. De este modo se pone en evidencia que el relato es un discurso que va creando una historia llamando la atención del lector empírico hacia el discurso mismo, pues es la enunciación la que marca la ruptura que no debe evidenciarse a través del enunciado o del “lenguaje objeto” por los riesgos obvios de la censura dictatorial y, por otra parte, por la concepción estética que el poeta está proponiendo.

En segundo lugar, la supremacía del enunciante sobre el mundo que quiere representar sugiere que la metalepsis es el medio usado por él para llenar con elementos ficticios una existencia que se va haciendo vacua en la medida en que el enunciante se siente “extraño y ajeno en su propio mundo”, en su propio país.

En tercera instancia, el carácter ruptural de la metalepsis implica la anulación de fórmulas introductorias habituales y normales entre niveles y grados de narración “armonizando” con un nuevo espectro social y político en el que se han trasgredido todos los niveles de convivencia normales y habituales y ha comenzado a imponerse lo que Magda Sepúlveda ha llamado la “cultura de la higiene” (2013), es decir, el “desmanchamiento” de los lugares ocupados por la resistencia al régimen militar, por lo tanto, la ocupación del retrato de su propio cuerpo como rechazo de la “política de la higiene” (la mejilla quemada del enunciante; los tajos de las piernas de Diamela Eltit provocados por el borde de una plancha caliente; la masturbación en público de Zurita en la Galería CAL (Coordinación Artística Latinoamericana, etc).

A nivel del discurso, el sentido general de la metalepsis consiste en explicitar y/o evidenciar la naturaleza ficticia del relato, por esto, el enunciante da a conocer su función

propia como tal: crear lo ficticio mediante la narración develando los mecanismos que habitualmente oculta el texto narrativo normal: el acto de producción de un texto o relato ficticio.

En definitiva, pudiera decirse que la metalepsis reproduce en el nivel de la narración el sentido global del texto metaléptico o de zona metaléptica: constituirse en una instancia de transgresión de la ficción convencional o de lo considerado convencional en un determinado tiempo, metáfora obligada de la posición antioficialista de Zurita y de la situación político-social de la postura artístico-vital del neovanguardismo chileno: el golpe militar de 1973; la constitución de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada que se prolonga hasta nuestros días.

En este contexto de aproximación a la poética de Zurita, la construcción **heterogénea**, la **expansión del significante** y la **exploración, ruptura y transformación** de las convenciones pragmáticas de emisión y recepción de su escritura constituyen un intento de “liberación” desde cierta marginalidad: la del opositor al oficialismo político autoritario en el afán de no ocupar la lengua establecida, pues esta lengua es también utilizada por el dictador en los “bandos”, instructivos e informaciones equívocas hacia un pueblo desinformado.

En la perspectiva “descolonial” (Mignolo 1978; 2001; 2005; 2009;2010 y Lagos 2011), esto mismo obedece al desprendimiento epistemológico a través del intento de apertura y búsqueda de nuevas formas poéticas de expresión no-lingüísticas conjugadas con la inevitable lengua del colonizador a la cual la metáfora, siquiera, podría transformarla en contestaria de la desolación y marginación descolonial produciendo nuevos espacios de *enunciación* que desalienan al lector rompiendo con la convención pragmática de recepción.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. s/f. *Retórica*. Madrid: Aguilar.

Barthes, Roland. "El efecto de realidad" en *Lo Verosímil*. (Comunicaciones, 11)

Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968.

----- "El discurso de la historia". *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1970.

----- *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A. 1974.

Carrasco, Iván. "La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura*. Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 1979.

----- "Los títulos en el texto poético". *Estudios Filológicos* 19. 1984.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen. 1981.

Genette, Gerard. *Figures III*. Paris, Editions Du Seuil. 1971.

----- *Palimpsestes*. Paris, Editions Du Seuil. 1982.

----- *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: F.C.E. 2004.

Greimas, A. J. y Courtés, J. *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos. 1982.

Hozven, Roberto. *El estructuralismo literario francés*. Stgo. de Chile:

Ediciones de Dpto. de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile. 1979.

- Jakobson, Roman. "Lingüística y Poética". *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral. 1974.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto" en *Lo verosímil*. (Comunicaciones, 11) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968.
- *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen. 1974.
- Lagos, Jorge. "Los shifters en la Araucana". *Estudios Filológicos*. N° 21. 1986.
- "Singularidad y heterogeneidad en Purgatorio de Raúl Zurita (1979)". *Estudios Filológicos* N° 34. 1999.
- "Retórica de la imagen en Anteparaíso de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos*. N° 45. 2010.
- *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo N° 16 de *Estudios Filológicos, U.A.CH.* 2004.
- 2011. "Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco afán*. *Crónicas de Sidario*" de Pedro Lemebel. *Alpha* N° 33. Osorno Chile: Universidad de Los Lagos.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tomo II. Madrid, Gredos. 1984.
- Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- 2005. (Comp.). "El pensamiento descolonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto". Texto cedido por Walter Mignolo para el depósito de pensamiento de TRISTESTÓPICOS. Creative Commons.
- 2001. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la*

filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

-----, 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.

-----, 2009. *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.

-----, 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Rodríguez, Mario. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura* N° 25. 1985.

----- "La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita". *Logos* N°1, segundo semestre. Universidad de Concepción. 1989.

Sepúlveda, Magda. 2013. *Ciudad quiltra: poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio.

Tarrab, Alejandro. "Intertextualidad científica en Purgatorio". *Espéculo* N° 37, 2007. (UCM).

Todorov, Tzvetan . "Introducción" en *Lo verosímil*. (Comunicaciones, 11) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968a.

----- "Lo verosímil que no se podría evitar" en *Lo verosímil*. (Comunicaciones, 11) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1968b.

Villegas, Juan. "INRI: CANCIÓN ECO-PO-ÉTICA PARA UN CHILE ZURITANO". *Escritos/Medellín – Colombia/ Vol. 22, N. 48/ pp. 169-188. Enero-julio. 2014.*

DESCOLONIALIDAD EN *PURGATORIO* Y *ANTEPARAÍSO* DE RAÚL ZURITA.⁵

DECOLONIALISM IN RAÚL ZURITA'S *PURGATORY* AND *ANTEPARAÍSO*

Jorge Lagos Caamaño

Universidad de Tarapacá, Departamento de Español, Casilla 6-D, Arica, Chile

Correo electrónico: jlagos@academicos.uta.cl

Este trabajo se propone demostrar los intentos de pensamiento descolonial de **liberación** del enunciante subyacentes en *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita y manifestados metafóricamente a través del **desprendimiento** y **apertura** respecto de las formas tradicionales del discurso poético.

Palabras clave: Liberación, desprendimiento, heterogeneidad textual, expansión del significante.

The present work intends to demonstrate the attempts of the underlying enunciator's decolonialism thought of **liberation** in Raúl Zurita's *Purgatorio* and *Anteparaíso*, metaphorically expressed through the **detachment** and **opening** with respect to traditional forms of poetic discourse.

Key words: Liberation, detachment, textual heterogeneity, signifier expansion

⁵ Publicado como capítulo de libro y con otra estructura e índice de citación en *Raúl Zurita. Obra poética* (1979-1994). Colección Archivos, Alción Editores n° 67; (pp. 55-70). CRLA-Archivos, 2017. ISBN 2-910050-55-6 (Fr.)

I. INTRODUCCIÓN.

“(h)ablar (es) {...} soportar el peso de una civilización. Un hombre que posee el lenguaje posee por contraparte el mundo explicado por ese lenguaje. Todo pueblo colonizado (con un complejo de inferioridad) {...} se sitúa *vis-a-vis* del lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. (Fanon 1974b:34).” (Mignolo 2009:31).

Este trabajo se propone demostrar los intentos de pensamiento descolonial (Mignolo 2005) de **liberación** del enunciante subyacentes en *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita y manifestados metafóricamente a través del **desprendimiento** y **apertura** respecto de las formas tradicionales del discurso poético.

Hipotéticamente, este *desprendimiento* y *apertura* se realizan en *Purgatorio* y *Anteparaíso* mediante la heterogeneidad textual, la expansión del significante y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de emisión y recepción del texto poético.

La descolonización empezó a entenderse en el marco del concepto de “colonialidad del poder” (económico y político) extendido desde “la colonialidad del conocimiento a la colonialidad del ser” (de género, sexualidad, subjetividad y conocimiento).

En este sentido, tanto el punto de partida como la brecha producida entre postmodernidad/postcolonialidad /vs/ colonialidad/descolonialidad establecen la diferencia no tan solo de autores, sino también de continentes.

Para el primer par, la postcolonialidad parte del pensamiento postmoderno francés con Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan y los más reconocidos como la base del pensamiento postcolonial: Edward Said, Gayatri Spivak y Hommi Bhabba que operan y operaron más bien desde la academia a la academia en Europa y Estados Unidos.

Para el segundo par, la descolonialidad arranca implícitamente de Guamán Poma de Ayala y su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Ottobah Cugoano y en el activismo decolonial de Mahatma Ghandi y muchos otros, como Franz Fanon, Rigoberta Menchú, Aimé Césaire, entre otros. El vuelco descolonial es un proyecto de *desprendimiento* epistémico en la esfera de lo social.

Este *desprendimiento* implica un movimiento hacia una geopolítica y corpopolítica (diferente a la dimensión biopolítica de Foucault) del conocimiento que denuncia la universalidad pretendida por una etnia particular: Europa, la cual ha desarrollado el capitalismo y como consecuencia el colonialismo.

“La noción de desprendimiento guía el vuelco epistémico descolonial hacia una universalidad-otra, es decir, hacia la *pluriversalidad como proyecto universal*” (Mignolo 2010:17). En este sentido, toda comunicación intercultural debe interpretarse como comunicación inter-epistémica.

El pensamiento descolonial -a diferencia del postcolonial (Nagy-Zekmi 2007; Mignolo 2005; Derrida 1972; Foucault 1971 y Lacan)-, se inspira –en definitiva- en las ideas de Guamán Poma de Ayala, Ottobah Cugoano y Fanon estudiados por Aníbal Quijano, Enrique Dussel y Walter Mignolo, entre otros. Se cambia el concepto de ‘emancipación’ (política y económica) europeo postcolonial por el de ‘liberación’, que incorpora no tan sólo la descolonización política y económica, sino también la descolonización epistemológica respecto de Europa (cf. Mignolo 2010; Lagos 2011).

En este contexto, ‘emancipación’ y ‘liberación’ son dos tipos de proyectos situados en distintos terrenos geopolíticos. El primero – y luego que Mignolo (2010) aclare que no interesa quién tenga la razón sino que se entienda qué ofrece cada uno de ellos y para quién-

se fundó en experiencias históricas de los siglos XVIII y XX que van desde la Revolución Gloriosa de 1688; la independencia de los colonos de Nueva Inglaterra y de Virginia en 1776 y la Revolución Francesa de 1789 hasta la Revolución Rusa de 1917; todas ellas respondieron a los mismos principios de emancipación/modernidad, aunque la última lo hizo con contenido socialista/marxista. De todos modos, el concepto se utilizó para sustentar la libertad de una nueva clase social: la burguesía.

La “liberación”, a diferencia de la anterior, abarca un espectro mayor que incluye la clase racial que la burguesía europea colonizó más allá de sus límites geográficos. Por tanto, el proceso de liberación/descolonización pretende desvincularse, desligarse, desengancharse de la tiranía de la matriz colonial de poder; proceso que, de acuerdo a Fanon, debe ocurrir tanto en el colonizado como en el colonizador, que es quien tiene “las riendas del control de la economía y de la autoridad.” (Mignolo 2010: 23).

En una llamada directa que Mignolo le hace al “lector paciente”, aquél le expresa: “Esto implica que una *estrategia de desprendimiento* consiste en desnaturalizar los conceptos y los campos conceptuales que totalizan UNA realidad.” (2010: 35), es decir- de acuerdo con Mignolo-, poner el acento en la geo-política del conocimiento y del entendimiento centrado en la *enunciación*, en aquella que podría dar forma, describir y enmarcar cualquier objeto.

“Liberación” y “descolonización” son proyectos conceptuales epistémicos cuya pretensión es el desprendimiento de la matriz colonial del poder (europeo) pero, a la vez, dicho desprendimiento presupone un pensamiento fronterizo o una epistemología fronteriza, considerando que el pensamiento moderno es inevitable; no obstante, a la vez, limitado y peligroso; es lo que podría traducirse como el “*penseé unique*” (Ramonet 1999) o la metáfora del “hombre unidimensional” (Marcuse 2005).

El pensamiento único es el pensamiento occidental, es decir, el occidentalismo tanto liberal como neo-liberal, cristiano y neo-cristiano, marxista y neo-marxista, y sus lenguas imperiales: inglés, alemán, francés, italiano, español, portugués y sus bases griegas y latinas. Asimismo, las ciencias sociales manifiestan su eurocentrismo –de acuerdo con lo

desarrollado por Wallerstein- a través de aspectos cuyas implicancias se ocultan y se solapan en la historiografía, en la actitud provinciana de su universalismo, en las afirmaciones acerca de la civilización (occidental), en su orientalismo (la opinión que se tiene de él) y en sus intentos por imponer la teoría del progreso (cf. Mignolo 2001: 95-115; también Lagos 2005 y 2011).

Por su parte, según Quijano, la experiencia de alienación histórica a la que fueron sometidos los colonizados condujo como consecuencia a algunos de ellos, especialmente “indios” y “negros”, a la imitación, simulación y vergüenza de lo propio; sin embargo, no se pudo evitar la subversión de lo mismo que tuvieron que imitar, simular o venerar. Prueba de esta subversión se observa en la expresión artística y religiosa cuyos patrones visuales y plásticos, temas, motivos e imágenes de origen ajeno son expresadas de modo original, autónomo y autóctono, develando así un espacio y modo de resistencia. Agrega Quijano que, contrariamente, los herederos y continuadores de los colonizadores o tuvieron que hacer una “repetición servil e imitativa de los modelos europeos” o identificarse con ellos “para expresar sus propias experiencias, a su pesar no-europeas, para desarrollar su propio talento y sus recursos y facultades creativas.” (Mignolo 2001: 125-126).

Según Alejandro de Oto -y a propósito de Fanon “... no hay retorno en la dialéctica que se produce en el mundo colonial cuando éste es puesto en tensión por el deseo de los colonizados.” (Mignolo 2009:31). Al respecto, de Oto cita una nota escrita por el mismo Fanon que ha provocado diversas interpretaciones y lecturas, sobre todo de género:

“La mirada -expresa Fanon- que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono es una mirada de lujuria, una mirada de deseo. Todos los modos de posesión: sentarse a la mesa del colono, acostarse en la cama del colono, si es posible con su mujer. El colonizado es envidioso. El colono no lo ignora cuando, sorprendiendo su mirada a la deriva, comprueba amargamente, pero siempre alerta: “Quieren ocupar nuestro lugar”. Es verdad, no hay un colonizado

que no sueñe cuando menos una vez al día en instalarse en el lugar del colono (Fanon 1994:34).” (Mignolo 2009:31).

Y luego, expresa Alejandro de Oto, esto “...pasa a ser el deseo político abierto de la emancipación -europea- que se articula en las más variadas formas de acción política y cultural, lo que lleva incluso a que la misma lengua colonial se reinscriba como una práctica liberada.” (Mignolo 2009:32).

Las luchas contra la colonialidad del poder solo comenzaron con claridad a principios del siglo XX, con la revolución mexicana (1910), con los enfrentamientos anticoloniales en India y en diferentes puntos de Europa, más las dos guerras mundiales, tiempos en que coinciden la gran renovación cultural latinoamericana (artes plásticas, literatura, música) con el descubrimiento de las artes plásticas y visuales africanas por parte de la vanguardia artística europea y –como lo expresa Quijano- con “la irrupción de la música “negra” en el Caribe y en Estados Unidos, todo esto en el contexto de los primeros grandes conflictos sociales y políticos de alcance mundial.” (Mignolo 2001:126).

II. DESPRENDIMIENTO Y APERTURA RESPECTO DE LAS FORMAS TRADICIONALES DEL DISCURSO POÉTICO EN *PURGATORIO* Y *ANTEPARAÍSO*.

A) *PURGATORIO*. (1979).

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra Mundial, la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (cf. Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional y el

inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada (cf. Carrasco 1988).

La llamada *poesía neovanguardista* chilena surge con ese nombre provisoriamente, pues “... reitera el gesto experimental antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914 (“Non Serviam”) y 1916 (“Arte Poética”)”. (Cf. Carrasco 1988).

El antecedente chileno más inmediato demostrado por Iván Carrasco en el artículo citado (1988) es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde la cual se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y creación poética, a saber, el desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético.

Raúl Zurita –neovanguardista, junto a otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña- participa de esta influencia a través de la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte “internacional” de las metrópolis. No obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso –por la imposibilidad de verbalizarlos- y agregar *Anteparaíso*.

Purgatorio, como composición **macrotextual** (v. Segre 1985), presenta un sujeto de la enunciación fragmentado que guarda una complejísima relación con el discurso religioso, pues *Purgatorio* nos remite a un nivel de realidad supra humano, suprasensible, inmaterial, sobrenatural; estado “intermedio” entre el infierno y el paraíso en donde las almas purgan sus pecados terrenales, según la cultura religiosa occidental judeocristiana.

Expresa Mario Rodríguez al respecto que

“La figura mutilada de quien escribe se presenta de un modo ambiguo inscrita en la figura de Cristo, aunque se trate de un Cristo insano.

Su doble condición sexual pareciera provenir de ciertas doctrinas iniciáticas que proponen un Cristo que conjuga lo masculino con lo femenino. De esta transformación de los enunciados religiosos se podría inferir que la escritura de *Purgatorio* es profanadora y que se realiza en la degradación de lo sagrado, pero, evidentemente, no es así. Alienta en el texto una aspiración a lo trascendental, un deseo de acceder a la realidad superior, sólo que el deseo no sigue “el camino habitual”, sino uno inverso; el de la degradación, el de los demonios de la locura, de la enfermedad, de la violencia, de la mutilación ejercida en su propio cuerpo. /.../ Desde este punto de vista visualizamos *Purgatorio*, /.../, como una escritura profundamente física, corporal. En ella se realiza el lenguaje del cuerpo (erotismo, irracionalidad), crucificado por el espíritu (la neurosis, la represión ideológica y el discurso de poder).” (1985:115-123).

El “verosímil” (Lagos 2003) conformado en el mundo representado de *Purgatorio* surge de un estado de neurosis personal del sujeto de la enunciación -¿metáfora de la neurosis colectiva de aquel tiempo próximo pasado?-, de la represión ideológica de la dictadura militar chilena y de los discursos admonitorios (“bandos”) inherentes al régimen autoritario, por una parte; por otra, del deseo de acceder a lo absoluto en la “trascendencia vertical” (Eliade 1967) y hacia la “trascendencia vacua” (Friedrich 1959 y Carrasco 1986: 69-89), mediante procedimientos diferentes a los proporcionados por la religión tradicional.

En el contexto del pensamiento descolonial, asistimos aquí, en primer lugar, a la relativización, hibridización (del colonizado) y ambigüación de la creencia imperial religiosa cristiana mediante vías inversas a las habituales que conducen a la degradación, locura, automutilación, y por otra, al intento de utilizar otro tipo de *significante* centrado en lo **corporal** -y no en la habitual “letra literaria”- para producir su “desprendimiento” de la lengua imperial, por tanto, realizar otro tipo poético de semiosis “liberándose” doblemente de los subyugantes colonizador ancestral y del autoritarismo local que actúa – este último- como réplica del primero por ser parte –quíralo o no- del yugo colonizador.

Solo una nueva y distinta codificación le permitirá al poeta dar cuenta de sus intentos de liberación y desprendimiento epistemológico, ‘liberación’ que incorpora no tan sólo la descolonización política y económica, sino también la descolonización epistemológica respecto de Europa; en tanto en el plano local, la liberación y desprendimiento de estructuras políticas y económicas impuestas por la dictadura y asumidas sin alternativa en un proceso de “nueva colonización”, pero ahora, de pares coetáneos y coterráneos.

La necesidad, entonces, de proponer una poética heterogénea que rompe con la homogeneidad tradicional de la literatura, se conecta con sus intentos libertarios o de escape epistémico al sentirse y hallarse atrapado en una jaula política, social y económica impuesta que no le pertenece ni engrana con su identidad cultural tradicional en su propio contexto geo y corpopolítico ahora mutilado, violentado y castrado.

La incorporación de su propia fotografía mutilada; la imagen de un hombre que se llama Raquel; un informe psicológico-clínico alterado por la pluma del enunciante; un electroencefalograma en cuya primera página, en la parte superior, hay un título: INFIERNO, en medio del enunciado expresa “mi mejilla (-cortada-) es el cielo estrellado” y –entre otras figuras- los dibujos de peces que juntos dan la forma triangular, rompen con el carácter homogéneo tradicional de la literatura y producen el intento de desprendimiento epistémico evidenciados a través de nuevos significantes.

Observemos la ambigüedad identitaria sexual y psicológica y la grandilocuencia narcisista de un enunciante que, aún así, no se acepta:

III

Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Súper Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años (2007:16).⁶

Esta misma ambigüedad identitaria sexual se une ahora al desprendimiento religioso:

XIII

Yo soy el confeso mírame la Inmaculada
Yo he tizado de negro
A las monjas y los curas

Pero ellos me lavantan sus sotanas

Debajo sus ropas siguen blancas
-Ven, somos las antiguas novias me dicen

El enunciante neurotizado -¿metáfora de la neurosis colectiva de la época?- evidencia otra vez su narcicismo, pero ahora autodestructivo, aunque se ama (oxímoron) de igual modo:

⁶ Todas las citas de *Purgatorio* van por esta edición.

XXII

Destrocé mi cara tremenda
Frente al espejo
Te amo -me dije- te amo

Te amo a más que a nada en el mundo. (17).

La conciencia de la transgresión de los niveles de realidad de su narración lo insta a interpelar al lector implícito o narratario (v. Lagos 2003) y a conversar con un ángel:

XXXIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
Ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño
cuando vi algo como un ángel
“Cómo estás, perro” le oí decirme
bueno -eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
Ya no me dejan ni dormir por las noches

En el texto XXXVIII se produce una metalepsis “narrativa” (cf. Lagos 2003; 2011 y Genette 2004) en donde se logra una compenetración mutua entre enunciante y mundo poético, consiguiendo de esta manera una ruptura de la relación convencional entre los elementos de la enunciación y el enunciado, es decir, una dislocación de la estructura poética merced a las normas que la rigen.

Con esta estrategia (retórica y ficcional) se evidencia el carácter ficticio del mundo que se construye, rompiendo así con la “ilusión de realidad” del verosímil. Por otra parte, la

aparición del enunciante -desde las páginas iniciales (ver fotografía)- sugiere que la metalepsis es el medio usado para llenar con el mundo de la ficción una existencia vacua, satisfaciendo así una necesidad de compañía:

Sobre los riscos de la ladera: el sol
entonces abajo en el valle
la tierra cubierta de flores
Zurita enamorado amigo
Recoge el sol de la fotosíntesis
Zurita ya no será nunca más amigo
Desde las 7 P.M. ha empezado a anochecer

La noche es el manicomio de las plantas

En “DESIERTOS”, la presencia constante de Dios y de Cristo en *Purgatorio* unido al desierto y en especial al desierto de Atacama, le permite al enunciante mirar(se) la soledad del paisaje desértico y ser él mismo el Cristo y el desierto: “COMO ESPEJISMOS Y AURAS EL INRI ES MI MENTE/ EL DESIERTO DE CHILE” (26), o, hallarse con mácula igual que Cristo, solo que a ÉL hay que dejarlo “encumbrarse por los cielos...,”:

COMO UN SUEÑO

Anda yo también soy una buena
mancha Cristo -oye lindo no
has visto tus pecados? bien
pero entonces déjalo mejor
encumbrarse por esos cielos
manchado como en tus sueños (26)

El mensaje puede ser aquí tan claro como lo ve Lewis Gordon (2009) a propósito de Fanon y del *Inferno* de Dante (Canto XXXIII): “...hay algunas cosas, algunos valores, que debemos dejar partir y, al hacer eso, encontraremos un camino afuera en el cual habrá un conjunto sorprendente de posibilidades ofrecidas por las estrellas en el cielo nocturno. Esto es -expresa Gordon- lo que en última instancia Fanon significaba con “...il faut faire peau neuve, développer une pensée neuve, tenter de mettre sur pied un homme neuf” (Fanon 1961/1991:376; 1963:316). (Cf. Mignolo 2009:131).

Agrega más adelante Gordon que “No hay /.../ nada malo con Dios, pero hay mucho de malo con la humanidad. El mundo moderno está, sin embargo, supuestamente gobernado por las racionalizaciones seculares. Aunque los términos divinos pueden no haber avanzado en los procesos de racionalización modernos, no se da siempre el caso que la gramática o la forma de lo divino hayan sido eliminadas.” (Mignolo 2009:132).

B. ANTEPARAÍSO (1982).

En este texto, la inclusión de un nuevo significante consiste en quince fotografías sacadas a palabras escritas con humo de color “blanco” de un avión que no se ve en las imágenes y que tienen como fondo el ilusorio color azul de un cielo despejado, sin nubes.

En un primer plano, lo que resalta son las palabras hechas de humo, es decir, palabras transformadas en íconos fotográficos; fotografías de palabras en el cielo que son confirmadas por las mismas palabras-oraciones en la parte superior de página fuera de la fotografía.

Tanto dentro de las fotografías como fuera de ellas, las oraciones expresan MI DIOS ES HAMBRE, MI DIOS ES NIEVE, MI DIOS ES NO, etc.

En el plano de lo denotado, se presenta la foto ante el lector-espectador de manera clara y diáfana, y por si hubiera alguna duda con alguna palabra de humo un tanto disipada, están las palabras fuera de la fotografía para aclarar esa duda.

La técnica farandulera, “hollywoodense”, pudiera decirse “carnavalesca” (Eco 1989: 9-20) de las fotos, permite, no obstante, llamar la atención del espectador-lector quien igualmente centra su atención en el mensaje lingüístico-objeto confirmado por el mensaje lingüístico extra foto.

Lo estético se confirma, entonces, en el macrotexto (*Anteparaíso*), pero no en el microtexto de la(s) foto(s), aun cuando esta(s) sirva(n) para captar la mirada hacia lo espectacular. Sin duda que esto tiene que ver con el propósito estético de Zurita y con uno ideológico, cual es el de llamar la atención en “lo alto” para dejar constancia, porque “abajo” hay incertidumbre, peligrosidad, acoso, inseguridad, etc. Esto se aprecia a través de un ingrediente de “humor” cuya realización funciona como una forma de crítica social. Expresa Eco que “El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico” (1989:19).

La lectura discursiva de objetos-signos lingüísticos escritos con humo de una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia; en este sentido, el significante de connotación no se encuentra en una de las fotos en particular, sino en el de su encadenamiento. Tenemos, entonces, quince fotos cuyo procedimiento y movimiento estructural (muy conocido en publicidad) es el de repetición y variación: lo que se repite es la frase sujeto y varía la frase predicativa en el mismo contexto espacial.

La diferencia de estas imágenes con otras es que estas no tienen un propósito prioritario publicitario, aunque la técnica ocupada haya sido y sea utilizada con fines comerciales en otros contextos. Las imágenes fotografiadas son traídas ahora a un contexto de carácter poético cuyo contenido literario ha sido considerado como trasgresor de los cánones literarios tradicionales.

Otra diferencia con la imagen fotográfica publicitaria tradicional es que esta muestra como imagen de fondo el cielo azul –como ya dijéramos-, pero en primer plano lo que resalta

son las palabras hechas de humo, es decir, palabras transformadas en íconos fotográficos; fotografías de palabras en el cielo que son confirmadas por las mismas palabras-oraciones en la parte superior de la página fuera de la fotografía.

Lo complejo, siguiendo a Barthes, es que no es posible separar el ícono, la imagen, del mensaje lingüístico, pues la foto retrata palabras en el cielo, por tanto, ícono y mensaje lingüístico se fusionan rompiendo con el canon publicitario (la página de diario, por ejemplo) en donde el mensaje lingüístico refuerza o comenta la imagen fotográfica aun cuando la imagen hable “por sí sola”. Se rompe también con el canon literario toda vez que el carácter homogéneo tradicional de la literatura pasa a heterogeneizarse al incorporar otro tipo de texto perteneciente, sin duda, a la cultura, pero no preferentemente a la poética, pues es foto de palabra escrita en el cielo con humo, “letras de humo”, al decir de Zurita. En otros términos, la imagen denotada del mensaje icónico (la fotografía propiamente tal, el “yo estuve ahí”, en Nueva York en junio de 1982), se mezcla con el mensaje icónico no codificado, con la imagen connotada, simbólica, cultural.

La imagen connotada, simbólica, cultural es la escritura en la atmósfera terrestre utilizando como instrumento el humo, transparente, etéreo y volátil que permite, poéticamente, la conjugación de la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra con la mansión en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan la presencia divina: en el límite entre lo profano y lo sagrado (Eliade 1967) de acuerdo al verosímil tanto de Purgatorio y *Anteparaíso* (Lagos 1999).

Anteparaíso (1997) -sexta edición hecha a partir de la publicación bilingüe castellano-alemán en 1993 y que contiene las fotografías de los escritos en el cielo de Nueva York en junio de 1982-, es la propuesta de reescribir la visión dantesca esta vez en un intento redentorio por el hombre, la Tierra e incluso por el mismo Dios.

El canto de la naturaleza agónica busca su eco en los campos, las playas, los desiertos a través del desgarró humano producto del destierro, del abandono, la soledad y la ausencia total.

Las pampas, las cordilleras y la escritura en los cielos se erigen para elevar al infinito su expectativa de amor. El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda sobre cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestario, pues sólo puede escribir quien está en desacuerdo con el mundo; por lo tanto, expresa Zurita, sólo basta asumir la lengua poética para caer en sospecha; en consecuencia, "lo no dicho" sólo es posible para la ausencia significativa que abre "lo dicho". Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la "transposición" para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la propia.

En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética de Zurita constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en *Purgatorio*: 1970-1977), que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias láricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como "texto infinito" más que "absoluto", por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), "obra abierta", por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a su condición signifiante.

Este es el caso –de acuerdo con Barthes– de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo establece cierta correspondencia con un corpus de actitudes, como por ejemplo el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte, en otros términos, con la “enciclopedia” del lector en términos de Eco (1981) o con el “idiolecto” según Barthes. “La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por profundo que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique está articulada como un lenguaje.” (Barthes 1992:42-43).

III. A MODO DE CONCLUSIÓN.

En definitiva, y en este contexto de aproximación a la poética de Zurita, la construcción heterogénea, la expansión del significante y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de emisión y recepción de su escritura constituyen un intento de “liberación” desde cierta marginalidad: la del opositor al oficialismo político autoritario, en lo inmediato; en lo mediano, al desprendimiento epistemológico a través del intento de apertura y búsqueda de nuevas formas poéticas de expresión no-lingüísticas conjugadas con la inevitable lengua del colonizador a la cual la metáfora, siquiera, podría transformarla en contestaria de la desolación y marginación descolonial produciendo nuevos espacios de *enunciación* que desalienan al lector rompiendo con la convención pragmática de recepción.

Por otra parte, y desde la marginalidad, se propone al lector un “texto infinito” resultado de un proyecto sacral de vivencias láricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica y existencial.

Purgatorio y Anteparaíso permiten visualizar la desolación y marginación del mundo del escritor y su escritura poética en un intento de desprendimiento del “mimicretismo” respecto de los estereotipos extranjeros, metáfora, a su vez, de la situación latinoamericana que no abandona su “subalternidad” respecto de los imperios y su constante aprehensión y temor por la eventual alerta de una posible subyugación a poderes económicos y políticos de la región que promueven y tientan los impulsos de regímenes totalitarios, o, en el mejor de los casos, de ciertos modelos que conducen a prácticas pseudodemocráticas o a democracias con mínima participación ciudadana.

Junto con Mignolo, en el contexto de la post y descolonialidad, es conveniente revisar los conceptos categorizando la modernidad como un pensamiento sustentado en la teo – y ego-política en tanto la colonialidad lo hace en la geo- y corpopolítica. En este sentido, se

cambia el principio cartesiano moderno del *pienso luego existo* por *el soy donde pienso: se es y se siente donde se piensa*. Expresa Mignolo que “Desde Inglaterra, sólo se verá la modernidad y, en las sombras quedarán las “cosas malas” como esclavitud, explotación, apropiación de la tierra, las cuales se suponen son “corregidas” con “el avance de la modernidad” y la democracia /.../cuando todos arriben al estadio en el que la justicia e igualdad se apliquen a todos. Estos hechos se verán como excepciones y errores, pero no como la lógica consistente de la colonialidad y su inevitabilidad para el avance de la modernidad.” (2010:54).

En síntesis, la geo- y corpopolítica conducen a la descolonización del saber y del ser; en tanto las modernidades alternativas (teo- y ego-política) son como la lengua para Antonio Nebrija: compañeras del imperio, toda vez que el mismo principio de conocimiento es promulgado y celebrado en diferentes lugares por tomar definitivamente el tren de la historia. Nuestro Premio Nacional ha hecho este intento desde su poética abarcando no tan solo a otros poetas de su grupo y generación, sino a la gente que tuvo que someterse durante años a los vaivenes de la incerteza, inseguridad, acosamiento, silencio y esquizofrenia colectiva. Aún quedan muchos resabios de aquello y nuevos intentos de desprendimiento y liberación en el arte y la cultura en general.

IV. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

Brioschi, F. y C. Di Girolamo. 1988. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.

Cánovas, Rodrigo. 1986. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.

Carrasco, Iván. 1986. "La antipoesía y la lírica moderna". *Estudios Filológicos* 21: 69-89.

_____. 1988. "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23: 35-53.

_____. 1989. El proyecto poético de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos* 24: 67-74.

_____. 1990. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Universitaria.

Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina S.A.

Eco, Umberto. 1979. *Obra Abierta*. 2ª. ed. Barcelona: Ariel.

-----, 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

-----, 1989. "Los marcos de la "libertad cómica". *¡Carnaval!* México: F.C.E.

Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.

Friederich, Hugo. 1959. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

- Foucault, M. 1972. *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Geertz, C. 2000. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. 1992. *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1ª reimpresión.
- Lagos, Jorge. 1999. "Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita. *Estudios Filológicos*. N° 34.
- , 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16 de *Estudios Filológicos*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- , 2005. "Si una noche de invierno un viajero, de Ítalo Calvino: ¿Una metáfora de la posmodernidad?". *Estudios Filológicos*. N° 40.
- , 2010. "Retórica de la imagen en *Anteparaíso* de Raúl Zurita. *Estudios Filológicos*. N° 45.
- , 2011. "Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco afán*. *Crónicas de Sidario*" de Pedro Lemebel. *Alpha* N° 33. Osorno Chile: Universidad de Los Lagos.
- , 2012. "Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo. 126 págs." *Alpha* N° 35. Osorno, Chile: Universidad de Los Lagos.
- Marcuse, Herbert. 2005. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.
- Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona:

Crítica.

-----, 2005. (Comp.). “El pensamiento descolonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”. Texto cedido por Walter Mignolo para el depósito de pensamiento de TRISTESTÓPICOS. Creative Commons.

-----, 2001. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

-----, 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.

-----, 2009. *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.

-----, 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Nagy-Zekmi, Silvia. 2007. “Nuestro norte es el sur: articulaciones de identidad latinoamericana en la postcolonial.” *Diálogo Andino* N° 30. Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. Facultad de Educación y Humanidades. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.

Quezada, Freddy. S/F. *El pensamiento contemporáneo*. (PDF).
www.elortiba.org/quezada.html/ - Mayo 2010.

Quijano, Aníbal. 2001. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Mignolo, Walter. (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual*

contemporáneo. Madrid: Ediciones del Signo.

Jameson, F. 1992. *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1ª reimpresión.

Ramonet, Ignacio. 1999. "El pensamiento único". *IneTemas*. Publicación del Instituto de Estudios Transnacionales de Córdoba. España. Año VI. N° 6, diciembre.

Ricoeur, Paul. 1987. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.

Rodríguez, Mario. 1985. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura*. N° 25.

Rojas, Carlos. 1995. *Foucault y el pensamiento contemporáneo*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Segre, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Todorov, Tzvetan. 1987. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.

Wallerstein, Immanuel. 2001. "El eurocentrismo y sus avatares: Los dilemas de la ciencia social", en Mignolo, W. (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Wellmer, Albrecht. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.

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

_____. 1983. *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: Céneca.

_____. 1991. *Anteparaíso*. Madrid: Visor Libros.

Procesos de actualización de Canto a su amor desaparecido (1986)⁷ de Raúl Zurita.*

Jorge Lagos Caamaño Universidad de Tarapacá, Chile
jlagos@academicos.uta.cl <https://orcid.org/0000-0002-9925-8102>.

Daniel Rojas Pachas Universidad de Guanajuato, México
df.rojaspachas@ugto.mx <https://orcid.org/0000-0002-3819-2357>

Resumen: El presente trabajo da cuenta de los procesos de actualización semiótica en la lectura de Canto a su amor desaparecido. El trayecto de lectura propuesto considera las declaraciones de Raúl Zurita acerca de su experiencia vital durante el gobierno de Augusto Pinochet y la construcción de su figura de autor, en relación con las estrategias intermediales de su poesía, los intertextos que pone en funcionamiento y las estructuras de mundo que tensiona con el fin de edificar una representación poética de la violencia vivida en Chile y Latinoamérica producto de las dictaduras recientes.

Palabras clave: Poesía latinoamericana; poesía chilena; dictadura; actualización semiótica; Lector modelo

Actualization Processes of Raúl Zurita's Canto a su amor desaparecido (1986)

Abstract: The present article gives account of the semiotic actualization processes in the reading of Canto a su amor desaparecido. The proposed reading path considers the statements of Raúl Zurita about his life experience during the government of Augusto Pinochet and the construction of his figure of author, in relation to the intermediary strategies of his poetry, the intertexts that he puts into operation and the world structures that stresses in order to build a poetic representation of the violence experienced in Chile and Latin America as a result of recent dictatorships.

Keywords: Latin American poetry; Chilean poetry; dictatorship; semiotic actualization; Model reader.

⁷ Todas las citas del texto en cuestión corresponden a Raúl Zurita, 2015, pp. 259-278.

* Publicado en *Revista Estudios*, editada por la Universidad de Costa Rica. (42), 2021. ISSN 1659-3316: junio 2021-noviembre 2021.

Este artículo fue expuesto como ponencia en el Congreso Internacional en homenaje al poeta Raúl Zurita en la Universidad de Poitiers, Francia, en mayo del año 2018.

Introducción.

Raúl Zurita construye una obra poética intermedial que abarca la poesía visual, braille, perfopoesía, acciones de arte, música, videoclip, arquitectura e intervención de espacios. La poesía del chileno tiene intertextos con obras fundacionales como *La Divina Comedia* y la Biblia; asimismo, genera una voz relacionada con la autofiguración de su rol como artista, con el fin de crear un alter ego poético que se nutre de la propia experiencia y el dolor de un sujeto sometido al decurso histórico, en su caso, la violencia dictatorial que azotó a Chile a partir del año 1973. Al respecto, Fernando Burgos en su texto "Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético" señala:

Su poesía nos enfrenta al uso y funcionamiento de un discurso poético complejo en el que participan las estructuras de textualidades literarias clásicas, las convergencias provenientes de textos que construyen un sistema universal y colectivo de referencias, y las marcas de la Historia relativas a la productividad del desarrollo individual en el marco de determinados modelos sociales. En el primer caso, ejemplificaría la utilización intertextual de la obra de Dante, especialmente en lo que concierne a la estructuración de una visión de mundo. El segundo correspondería a la Biblia a través de las contextualizaciones contemporáneas que Zurita plasma sobre su visión social como signo de amor, sufrimiento y redención. El tercer aspecto apuntaría tanto a su captación artística sobre el abuso del poder político en general como a la experiencia social y personal de Zurita durante los años de la dictadura en Chile. (Burgos, 1992, p. 283).

El presente artículo da cuenta de los procesos de actualización semiótica en la lectura de Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita, por eso en primera instancia resulta esencial

delimitar el contexto de producción de esta obra. Canto a su amor desaparecido marca la voz poética del autor y sus trabajos artísticos posteriores. Mariana Di Cío (2018) en "Zurita: el poema como memorial del dolor" da cuenta de la presencia de este texto como un mantra que atraviesa toda su producción, el cual, a su vez, se instala como una lectura crítica de la historia política reciente de Chile.

La inscripción de algunos versos de Canto a su amor desaparecido (1985) en el frontis del Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político que se encuentra en el Cementerio Central, en Santiago («Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas al mar y a las montañas»), pero también las distintas lecturas, performances, intervenciones públicas e instalaciones artísticas con las que el propio Zurita va redoblando su obra incitan a una última reflexión sobre el valor memorial de la escritura en esta obra tan compleja y embozada. (Di Cío, 2018, p. 72).

Canto a su amor desaparecido (1985) se publica en Editorial Universitaria cinco años antes del regreso de Chile a la democracia, de manera que su contexto de producción todavía se encuentra marcado por la presencia del gobierno militar, la censura y los violentos mecanismos de represión que afectaron a creadores que escribieron dentro del llamado insilio⁸ y apagón cultural.

Este poemario zuritano se configura como un topoi o lo que Gregory Ulmer (1989) denomina una memoria artificial. Esto permite pensar el poema como una puesta en escena que da pie a la reconstrucción y adquisición inventiva del conocimiento, en este caso ligado

⁸ El crítico chileno Naín Nómez, uno de los principales comentaristas de la obra de Pablo de Rokha, tiene un completo texto sobre la producción poética en la dictadura y las representaciones políticas, a la luz tanto del exilio como el exilio interno o insilio. Confróntese "Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta" publicado el 2010 en *Revista Chilena de Literatura* N° 76.

al testimonio en torno a la desaparición de personas en el marco de una dictadura y quiebre de los derechos constitucionales de los ciudadanos.

Para Ulmer (1989) la memoria es el espacio al que accedemos con la lectura, mientras que la escritura es el mecanismo que nos permite crear y recrear la memoria. A través de la noción de memoria artificial, el crítico norteamericano postula una recuperación inventiva de la información. En su teoría, lo que importa son las conexiones que se llevan a cabo], por eso la importancia de la conducción como forma de razonamiento y el collage y el montaje como herramientas técnicas y creativas.

La memoria muta al renombrar y rememorar, lo cual supone reconsiderar toda concepción que entienda la memoria como ordenación y estructura escéptica, en la cual se ubican lugares (textos e imágenes) para el recuerdo. Estamos ante un proceso que se define no solo como un modelo teórico, sino como un actuar y modo de hacer en el mundo y que: “se basa en el reconocimiento de que el conocimiento en y de las humanidades es, precisamente, un conocimiento del encuadre, de los medios y la puesta en escena entendidos no como una representación de otra cosa, sino como un modo de acción en el mundo cultural” (Ulmer, 1985. p.183). Ulmer postula en torno a la poscrítica:

Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura (Ulmer, 2008, p.130).

Al revisar la obra de Zurita a la luz de estos postulados, que nos hablan de memoria y arte en calidad de puesta en escena y acción, podemos entender cómo en su poesía se

conjugan los elementos intertextuales, su conocimiento teórico y sobre todo su experiencia en un país que sufrió una de las más cruentas dictaduras contemporáneas de nuestro continente. Tal como señala Edmundo Garrido Alarcón (2009), la obra edifica un corpus "apelando directamente a una problemática dolorosa pero central en la lucha por los derechos humanos, tanto en Chile como en otras dictaduras latinoamericanas: los Detenidos Desaparecidos." (Garrido, 2009, p. 167).

La obra de Zurita expone una herida y un quiebre, en este caso es colectivo y afecta el imaginario de los países que el autor denomina muertos o nicherios en la última parte del libro. La representación del dolor que el poeta edifica va más allá de las formas privadas e individuales de tortura. De modo consciente, Zurita expone procesos sistemáticos de abuso que afectan históricamente al continente y a todos los grupos y países considerados factorías y despojos por el llamado primer mundo. La autofiguración y la representación del dolor en la obra de Raúl Zurita, se hace presente, en una declaración que el poeta hizo en una entrevista del año 1987.

El esfuerzo (de escribir poesía) no es tanto para estructurar el libro, la obra, sino para darle una estructura a la vida. Cada uno tiene la oportunidad de construir con su vida su propia Pietá, su propia escultura (...) La vida de uno y la de todos es el único producto de arte que merece la pena ser socializado. Para mí, todas las grandes transformaciones sociales han sido transformaciones en la creatividad. La Historia es la Historia del arte (Gandolfo, 1987, p. 3).

Esta identificación arte-vida forma parte de los mecanismos que Zurita autofigura y promueve a lo largo de su trayectoria. El autor edifica su función de autor dentro de la tradición poética en nuestra lengua.

Figura de sí que es perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo cultural en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura. Borges es un espléndido ejemplo de este proceso, que puede denominarse, como algunos críticos lo han hecho, una autofiguración (Premat. 2009, pp. 26-7).

De esta manera, desde *Purgatorio*, su primer volumen poético, el autor construye una voz que trasciende lo biográfico y utiliza su propia experiencia; sin embargo, despersonaliza esas marcas individuales con el fin de hacerlas universales y así inscribirlas dentro de la historia del arte y la poesía.

En las primeras páginas de *Purgatorio* se expone el rostro lacerado del autor, producto de una quemadura autoinflingida a mediados del 75. El autor quema su rostro, y en conversaciones con Andrés Piña revela una serie de procesos de tortura, autoflagelo y crisis familiares que lo aquejan durante la década del 70, previo a la publicación del libro “Cuando me subieron al barco, me volvieron a preguntar por la carpeta, pero ahí el interrogador llamó a otro fulano para que investigara mis papeles. Este tipo los miró y dijo, “ah, sí, son poemas estas huevadas”, y me tiró la carpeta al mar. Ahí yo sentí que el mundo se me quebraba de verdad” (Piña, 1990. p.34).

En la contratapa de este primer libro el lector encuentra el siguiente enunciado: “Y ahora, Zurita, que rapado y quemado te hace el arte”. Este paratexto da cuenta de un dispositivo, que forma parte de sus estrategias textuales y repertorio como autor. El cual utilizará también en *Canto a su amor desaparecido*, al ser interrogado por los deudos de los afectados por la persecución.

Al interior del largo poema, el hablante se diluye en una multiplicidad de voces, las cuales también sufren vejaciones y traumas físicos que exponen su piel ulcerada en contraste con el tejido social en ruinas. La mente del sujeto es intervenida por la vigilancia dictatorial. Un elemento central del poemario, es la manera en que el autor a través de este libro

profundiza en las consecuencias que trajo la dictadura y cómo prefigura el duelo en calidad de acto de amor. *Canto a su amor desaparecido* es un libro que confronta la trágica e irreparable pérdida de miembros que sufre la humanidad.

Modelo teórico para la actualización de textos.

Umberto Eco desarrolla de manera más acabada su propuesta teórica en *Lector in fabula* (Eco, 1987) respecto del lector modelo; establece allí unos niveles de cooperación textual por los cuales el lector empírico pudiera o no pasar en su proceso de lectura, lo cual depende de su acervo cultural, o como mejor lo diría Eco, de su *enciclopedia*.

Eco establece en su esquema metatextual una serie de casilleros mediante los cuales el lector tiene la posibilidad de recorrer en el proceso de actualización de un texto, conforme a sus necesidades y expectativas. Lo cierto es que, mirado el fenómeno desde la empiria, el lector, cuando se propone la actualización de un texto, cualquiera sea la hipercodificación del escrito, su primera inquietud es saber qué dice el texto, cuál es su contenido y de qué se trata lo expresado. En este afán, el lector empírico confronta -conciente o no del proceso- su “estructura de mundo” con la “estructura de mundo” del texto.

Esta es la experiencia más estandarizada (cf. Lagos y Rojas Pachas, 2012 y Lagos, Soza, Zepeda y Rojas Pachas, 2014), y desde allí, entonces, el lector puede reconocer sus eventuales deficiencias en la “manifestación lineal del texto” respecto de los “códigos y subcódigos” y “circunstancias de enunciación”. Ahora bien, en la confrontación de la “estructura de mundo” como lector respecto de la “estructura de mundo del texto”, el encuentro es con una arquitectura ideológica, actancial, narrativa y discursiva del texto, lo cual permite en muchos casos -por parte del lector empírico- previsiones y paseos inferenciales y extensiones parentetizadas desde el mundo representado en el lenguaje con diversos códigos textuales. (Eco 1987 y Lagos 2003).

Los casilleros del esquema metatextual de Eco (ver Fig. 1) señalan trayectorias flexibles en los procesos de actualización de un texto y dependientes de las estrategias organizacionales generativas de la obra; es decir, de su lector modelo. En otras palabras, el

lector empírico interesado intenta (re)construir un trayecto ideal de lectura en su proceso de actualización o cooperación textual.

En este sentido, el presente trabajo da cuenta de dichos procesos de actualización en la lectura de *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita. La actualización realizada en esta investigación, inicia con la confrontación de las estructuras de mundo lector-texto.

Hipotéticamente, los intentos de confrontación de mundos remiten constantemente a códigos y subcódigos en sus modalidades de diccionario básico, reglas de correferencia e hipercodificación retórica y estilística, además de las circunstancias de enunciación y a previsiones y paseos inferenciales. (Ver fig. 1).

Actualización de *Canto a su amor desaparecido*.

En el título del poema, la palabra ‘Canto’ nos remite a una hipercodificación muy precisa que tiene uno de sus principales antecedentes en los cantares de gesta medievales (Cantar de Mío Cid o Chanson de Roland, entre otros) hechos para ser cantados, escritos algunos en verso y otros en prosa o en ambos, simultáneamente. El título de la obra de Zurita, nos remite también a aquel Canto General de Neruda, que es de género épico y corresponde a la tradición literaria de las literaturas románticas.⁹

Al tener como punto de referencia al Canto General, se puede prever que *Canto a su amor desaparecido* tendrá, fundamentalmente, dos canales de lectura aludidos: a) un canto (lirismo) a su amada y a América, y, b) un canto ideológico que abarcará más allá de América: a otros lugares de otros continentes; es decir, un “poema épico” con dos vertientes significativas.

Después del título del libro de Zurita se lee: “Ahora Zurita -me largó- ya que de puro verso / y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras/ pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (Zurita, 2015, p. 259).

La dificultad que presentan estos versos (versículos o prosa lírica) para adentrarse en el mundo que quiere representar se centra básicamente en la ausencia de linealidad discursiva habitual, en la alteración sintáctica y semántica, el juego temporal y pronominal. Es importante señalar, que las estrategias textuales del autor chileno fusionan registros discursivos de múltiples disciplinas como el videoclip, el sistema braille, las acciones de arte y la intervención de espacios públicos con poemas visuales, entre muchas otras experiencias creativas.

Esta hibridez e intermedialidad genera cruces inesperados y trayectos de interpretación que exceden los límites del poemario, la edición en papel y lo expresado de

⁹ Las quince secciones que componen Canto General de Neruda abarcan tópicos poéticos que van desde la visión de las culturas precolombinas, las ruinas incaicas, las guerras expansionistas del imperio español en América, los dictadores y lacayos de los mismos, la persecución del vate en la clandestinidad, vivencias del poeta en el norte de Chile, el vate fugitivo en el gobierno de González Videla; canto a las cosmogonías y al poeta Neruda mismo como símbolo de la resistencia popular en el continente. Dentro de las distintas formas de sacralización y desacralización en la poética nerudiana, *Canto General* es la sacralización -discutible aún por los estudiosos de su poesía- de las reivindicaciones sociales, propuestas como único fundamento permanente, toda vez que la colectividad misma es atemporal.

modo literal en verso. Hay que destacar la alteración de reglas de correferencia y la mención de “Zurita” como parte del mundo edificado poéticamente, coincidente con el sujeto empírico del mundo extratextual creador del texto o bien, al progenitor del creador del texto en cuestión.

El sujeto de la enunciación, desconocido, se dirige a Zurita para expresarle que pudo entrar en las pesadillas. Y le pregunta si puede decirle dónde está su hijo. La expresión entre guiones “-me largó-”, es decir, él, así, en tercera persona, es inmediatamente transformado en un tú: “...pudiste entrar aquí...”. De tal manera que esta codificación altera el diccionario básico y la hipercodificación estilística, lo cual obstaculiza, en cierta medida la posibilidad de adentrarse linealmente o con continuidad al mundo poético. Se puede suponer que en el verso le habla a su propio padre – que en el extratexto el poeta perdió cuando solo tenía dos años- interrogando a su progenitor ausente sobre su destino o en una especie de desdoblamiento, se habla a sí mismo en tercera persona.

Luego, en forma de dedicatoria, se lee: “-A la Paiza/ -A las Madres de la Plaza de Mayo/-A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen/-A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos:” (Zurita, 2015, p. 260), es decir, a las víctimas y victimarios.

En un intento de interpretación del contexto como inferencia basada en cuadros intertextuales de acuerdo a nuestra experiencia de lecturas previas y uso de la enciclopedia personal, es posible señalar, que la paiza puede interpretarse como forma apocopada de paisana, o sea, coterránea, o como denominación geosocioantropológica para dirigirse a los hermanos latinoamericanos; a las madres que lucharon por recuperar con vida los cuerpos de los detenidos y desaparecidos en Argentina bajo la dictadura de Jorge Rafael Videla y posteriormente buscar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad.

En la confrontación de las estructuras de mundos, esto es, estructuras discursivas frente a previsiones y paseos inferenciales y extensiones parentetizadas, hay curiosas extrapolaciones a campos de concentración nazis conocidas a partir de relatos de sobrevivientes del holocausto, también leídos en libros de historia y vistos en filmes, solo que el texto, amplía el imaginario de horror dictatorial y de subyugación, aludiendo a lo que denomina nicherios o campos de muerte en países negros, africanos, sudacas, “Todos yacen

allí,” (Zurita, 2015, p. 261). El poeta edifica una realidad distópica cargada de escatología en la cual los espacios de reclusión, esclavitud y exterminio fusionan las factorías con los centros de reencauzamiento de conducta y tortura. El enunciante llegó allí,¹⁰ “... a los viejos galpones de concreto. De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor a pichí, semen, sangre y moco hedían.” (Zurita, 2015, p. 261).

Es importante recordar que Raúl Zurita sufrió la persecución y tortura por parte de los agentes de la dictadura pinochetista. En entrevista con Sergio Marras declara:

Sigo caminando, sigo subiendo, mirando cómo iban colocando las tanquetas. Y de repente me dicen: "¡Alto!... Me tiré al suelo. Entonces ahí nos subieron... me pusieron en una fila donde había montones de tipos enfilados en una pared. Y ahí, bueno, ahí de frentón caí preso con muchos gallos y nos sacaron la correspondiente cresta y nos llevaron. Estuve cerca de veinticinco días en las bodegas del Maipo con miles de fulanos, en unas bodegas del barco donde había seiscientos tipos apelotonados. Allá, en la noche, se caía uno encima del otro (Marras, 1985, p.40).

Luego, en otro paseo inferencial, nos trae a la memoria el proceso de descubrimiento y conquista de América, cuando “Vi gente desgredada, hombres picoteados de viruela/.../. Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aimara el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó” (Zurita, 2015, p. 262). Después, todo se mezcla con religión y literatura: con la vista vendada, vio a Jesús, a la Virgen, a Satán y al señor K, en una alusión a Kafka y sus obras.

La obra fuerza al lector a encontrar cierta linealidad, identificar al hablante, precisar a los sujetos de la enunciación y la autoría de las distintas voces que se cruzan, a fin de comprender el texto poético; sin embargo, la poesía de Zurita pareciera esforzarse para que dicho lector re-viva lo vivenciado por él en los mismos términos:

¹⁰ En un acercamiento a las circunstancias de enunciación, no cabe duda de que Zurita, como muchos de sus coetáneos, vivió la experiencia de la dictadura militar en Chile. El mismo poeta relata su detención y encarcelamiento el día del golpe.

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. /.../ De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto. Y luego con él golpearon a mis amigos. Siguieron y siguieron, pero cuando les empezaron a dar a mis padres corrí al urinario a vomitar. (Zurita, 2015, p. 263).

El golpe de estado chileno provoca en el enunciante su amada desolación por la patria muerta; no hay ilusión; nada lo protege a pesar de las evocaciones a la divinidad, al ángel de la guarda, pues en el dolor no es fácil encontrar a Dios, sobre todo cuando este dolor es transversal y se siente en América y en el resto de los países llamados del tercer mundo, e incluso, en algunos desarrollados.

Una actualización que busque vínculos lineales, encontrará un mundo que se quiere representar fragmentario. El texto poético invade la percepción de la pobreza, de dictaduras latinoamericanas y del dolor que vivió Chile; la pérdida de la democracia, expuesta a través de una construcción errática, con multiplicidad de voces afectadas por la tortura y ruinosa, como una mente que ha encarado y sido víctima de la degradación y la violencia.

El intento de linealidad de la actualización inicial (lectura primera) del texto, puede hacer pensar a los potenciales lectores que *Canto a su amor desaparecido* se enfoca en una relación amorosa de pareja y su pérdida; sin embargo, el poema gira, hacia el amor desolado por la patria muerta, por Latinoamérica entera y por los países pobres del mundo, como lo demuestra el mapa del Galpón 13 incluido casi al final del texto (Zurita, 2015, p.269). Este poema visual demuestra el carácter heterogéneo del discurso poético zuritano: los límites geográficos constituyen verdaderos nichos de muerte, de llantos, de hambre, de guerras, de oscuridad, de asesinatos, etc. (V. Fig. 2).

Nicho país Arauco. Habido en Cuartel 13. Fueron largos valles negros como los desaparecidos otros. Se anotó 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. En cal borraron los últimos restos Y sólo quedó la herida final. Amén. Todos rompieron en lágrimas. Amén. Fue dura la vista. Amén. (Zurita, 2015, p. 270).

Luego al mapa vacuo, Galpón 12, (Zurita, 2015, p. 275), dibujo similar al anterior, le sigue el “Canto de Amor de los Países”, donde el enunciante pregunta a un “tú” sobre cuatro temas. Primero, sobre el primer abandono infantil; luego, sobre un segundo abandono a los 20 y tantos años; en tercer lugar, sobre la conciencia de estar muertos, tanto el enunciante como el “tú” interpelado. Finalmente, la pregunta recae sobre la escritura de un primer poema, apelando a una primera escritura de su interlocutor. Lo cual hace alusión a un primer contacto con el arte, la escritura y la representación de sus sentimientos.

A todo esto, se responde con un “sí” hasta que el “sí” se alarga y se descompone en fonografemas agregándole otras vocales, lo cual alude intertextualmente a Altazor de Vicente Huidobro en un intento de desintegrar la palabra para mostrar metafóricamente otra realidad o una realidad inefable. El poema cierra con un llamado a levantarse, porque “La noche canta, canta, canta, canta /.../canta bajo la tierra”, clandestinamente (Zurita, 2015, p. 276), y llama de nuevo diciendo:

¡Aparece entonces!
Levántate nueva de entre los paisitos muertos
chilenos, karatecas, somozas y traidores
levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto...
(Zurita, 2015, p. 276).

Se hace un llamado al desaparecido del amor, es decir, al enunciante, por tanto, el Canto a su amor desaparecido es al amor desaparecido del enunciante, al amor desolado por

la patria muerta, por Latinoamérica entera y por los países pobres del mundo. Finaliza el texto al expresar:

Sí, dice (Zurita, 2015, p.276)

“Y así sonó entonces el canto
a su amor desaparecido”

(Zurita, 2015, p.278).

El poeta solo, desamparado, realiza el llamado a levantarse y a continuar adelante y, por otra parte, remite a un cuadro intertextual ercilliano: a La Araucana, por el sentido épico de un pueblo sometido por el poderío de un ente bélico armado cuyo sustento de prevalescencia es el vasallaje del desvalido y desarmado. (cf. Lagos, 1986).

Por último, y grosso modo, en *Canto a su amor desaparecido* subyace tanto en el proceso creativo como en esta actualización crítica una similar “metafísica de la presencia”. Privado el texto de la intención subjetiva (del sujeto de la escritura), los lectores ya no tienen el deber, o la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Entonces, es posible concluir que el lenguaje está atrapado en un juego de significantes múltiples. En este sentido, un texto no puede incorporar ningún significado unívoco y absoluto, no hay significado trascendental. El significado no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente. Sí, cada significante está en correlación con otro significante, de tal manera que nada queda fuera de la cadena significante que procede ad infinitum. (Lagos, 2002).

Es decir, fenomenológicamente, tanto el texto poético en cuestión como el discurso que habla de él en este trabajo, son productos logocéntricos en la medida que comparten una metafísica de la presencia común: por la cercanía etaria, por la coterraneidad, por haber vivido el golpe de estado chileno con sus consecuencias y resabios hasta el día de hoy en este mundo global accidentado, contradictorio, farandulero¹¹ y tragicómico.

¹¹ Léase de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, S.A., 2012.

CONCLUSIONES

1. La manifestación lineal del texto, propia del plano de la expresión se altera con el carácter aparentemente fragmentario, alteraciones sintácticas y semánticas en donde el lector mediante procesos de vinculación logra construir espacios de significación, propuestos ya en el lector modelo propio de las estrategias generativas del texto zuritano.
2. La inclusión de los mapas corrobora una vez más el carácter heterogéneo y heteróclito de la escritura poética de Raúl Zurita (Lagos, 1999) y también la universalidad del dolor y transgresión a los derechos fundamentales de la persona humana.
3. Las estructuras de mundo del texto son accesibles a las del lector empírico; sin embargo, dicha accesibilidad se ve frenada por el carácter no lineal de la manifestación de la expresión poética, pero dislocada en la inmersión lector-mundo de un contenido revivido.
4. Las estructuras de mundo del texto proponen, desde una matriz de mundo local, asignaciones de valores de verdad extensibles a otros lugares. Esto hace transversal el dolor, la pobreza, el llanto, la muerte, los desaparecidos, la destrucción, el exterminio, los campos de concentración, la desesperanza y el amor desolado, pero también, el canto y la esperanza.
5. El lector que está previsto por el texto zuritano en Canto a su amor desaparecido, es decir, su Lector Modelo, está hipercodificado ideológicamente, esto es, el texto prevé a un Lector Modelo ya dotado de determinada competencia ideológica, como lo plantea Eco; sin embargo, se trata de ver también cómo esta competencia ideológica toma parte de los procesos de actualización de niveles semánticos profundos y de los niveles actanciales y de estructuras ideológicas. De aquí la aproximación deconstructiva realizada por el lector empírico que evidencia la comprensión del texto, su similar sensibilidad vital, coetaneidad y coterraneidad con el poeta, es decir, con Raúl Zurita, su autor empírico.

Bibliografía

Burgos, Fernando (1992). “Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético”. *Scriptura* (8- 9), 283-290.

Carrasco, Iván (1989). “El proyecto poético de Raúl Zurita”. *Estudios Filológicos* (24), 67-74.

Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Di Cío, Mariana (2018). “Zurita: el poema como memorial del dolor”. *América* (52), 62-73.
Eco,

Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Gandolfo, Elvio (1987). “Raúl Zurita: El libro de poemas ha muerto”. *Diario de poesía* (6), 3-5.

Garrido, Edmundo (2009). “Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita”. *Revista De Filología Románica*, 161 - 171.

Lagos, Jorge (1986). “Los shifters en *La Araucana*”. *Estudios Filológicos* (21), 45-57.

Lagos, Jorge (1999). “Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita”. *Estudios Filológicos* (34), 15-25.

Lagos, Jorge (2002). “Lectura deconstructiva del Poema 6 de Pablo Neruda y de su crítica literaria”. *Estudios Filológicos* (37), 251-259.

Lagos, Jorge. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Valdivia: Anejos N° 16 de Estudios Filológicos.

Lagos, Jorge y Rojas Pachas, Daniel (2012). “Proceso de actualización de un ensayo de Roberto Bolaño”. *Estudios Filológicos* (50), 39-56.

Lagos, Jorge; Soza, Ana; Zepeda, Sebastián y Rojas Pachas, Daniel. (2014). “Una aproximación semiótica empírica a la comprensión lectora”. *Estudios Filológicos* (53), 71-83.

Lagos, Jorge (2017). “Descolonialidad en Purgatorio y Anteparaíso de Raúl Zurita”. En *Raúl Zurita. Obra Poética (1979-1994)* (pp. 55-70). CRLA – Archivos. (Francia).

Marras, Sergio (1985). “El paraíso en la tierra”. *Apsi* (157), p. 40.

Piña, Juan y Parra, Nicanor (1990). *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago: Pehuén.

Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tarrab, Alejandro (2007). “Intertextualidad científica en Purgatorio”. *Espéculo* (37).

Ulmer, Gregory (1985). *Applied Grammatology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Ulmer, Gregory (2008). *El objeto de la poscrítica en La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 125-164.

Vargas Llosa, Mario. (2012). *La civilización del espectáculo*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, S.A.

Zurita, Raúl (2015). “Canto a su amor desaparecido”. *Tu vida rompiéndose* (Antología Personal). Santiago de Chile: Lumen.