

LA MUDEZ INNOMBRABLE: VERSO E IMAGEN
EN LA POESÍA DE RAÚL ZURITA

*THE UNNAMED MUTE: VERSE AND
IMAGE IN THE POETRY OF RAÚL ZURITA*

Asunción Rangel

Departamento de Letras Hispánicas, Universidad de Guanajuato
dite23@gmail.com

RESUMEN

Al final del libro titulado *Zurita* (2011) cristaliza un poema en el que confluye, casi en su totalidad, el pensamiento poético del chileno. El poema está compuesto por veintidós versos colocados, cada uno, encima de veintidós fotografías –originalmente tomadas por Nicolás Piwonka– de los acantilados de la costa norte chilena. La textura, la intensidad y la cadencia –los sonidos que el poema teje, así como sus sílabas tónicas, su rima y engarce de verso con verso–, urden un artificio poético que reclama la presencia de la fotografía ahí donde surge “la mudez innombrable”. En palabras del chileno, en el ensayo “Poesía y nuevo mundo” del libro *Son importantes las estrellas* (2017), se trata del “vislumbre de lo no dicho; de un corazón sin palabras atascado en el centro mismo de la vida” (29). “La mudez inmemorable”, a la que Zurita se refiere no sólo en la colección de ensayos, sino también en su poesía, constituye uno de los presupuestos más arraigados y entrañables de su pensamiento poético.

PALABRAS CLAVE: Raúl Zurita, fotografía, poética, estilística, pensamiento poético.

ABSTRACT

At the end of the book titled *Zurita* (2011) a poem crystallizes in which the poetic thought of the Chilean comes together almost entirely. The poem is composed of twenty-two verses placed, each one, on top of twenty-two photographs - originally taken by Nicolás Piwonka - of the cliffs of the Chilean north coast. The texture, the intensity and the cadence - the sounds that the poem weaves, as well as its tonic syllables, its rhyme and crimp of verse with verse - build a poetic artifice that claims the presence of photography where “unnameable muteness arises. “ In the words of the Chilean, the essay “Poesía y nuevo mundo” from the book *Son importantes las estrellas* (2017), is about the “glimpse of the unsaid; of a heart without

words stuck in the very center of life” (29). “The unmemorable muteness”, to which Zurita refers not only in the collection of essays, but also in his poetry, constitutes one of the most entrenched and endearing presuppositions of his poetic thought.

KEY WORDS: *Raúl Zurita, photography, poetics, stylistics, poetic thought.*

Recibido: 18 de junio 2020.

Aceptado: 15 de septiembre 2020.

La escritura del poemario *Zurita* (2011) tomó al poeta chileno Raúl Zurita un arduo trabajo de más de once años.¹ Dividido en tres momentos: “Tu rota tarde”, “Tu rota noche” y “Tu roto amanecer”, el poemario tiene como trasfondo el golpe militar en Chile de 1973. Su heterogénea composición incluye, tanto en su inicio como en su parte final, imágenes de los acantilados de la costa norte chilena,² fotografiados por Nicolás Piwonka.³ En la primera parte, el libro presenta al lector únicamente las

¹ El monumental libro del poeta chileno ha sido estudiado desde diversas perspectivas por la crítica literaria especializada. Algunas de las líneas de lectura que se han destacado, versan sobre la manera en que Zurita reelabora su propia obra y la incorpora en el libro titulado *Zurita* –“Canto a su amor desaparecido” de 1985, es un ejemplo de ello–, así como la presencia del testimonio, la injerencia de discursos artísticos y culturales en su poesía –como el cine o la fotografía–, o el influjo de diversas tradiciones escritas y orales en su obra. Sobre las menciones explícitas a, por ejemplo, el séptimo arte, cabe destacar la presencia de Akira Kurosawa en diversos momentos del poemario. Magda Sepúlveda ha estudiado la potente relación entre Pier Paolo Pasolini y Raúl Zurita, particularmente sobre lo que llama “torturas alimentarias”. Paula Miranda y Rafael Rubio, por su parte, se han referido a “La obra total de Raúl Zurita: las múltiples posibilidades del paisaje”. Este estudio, explora la manera en que se poetiza el paisaje, “la función de éste al interior de su sistema poético” (168). El estudio de un libro como *Zurita* implica, sin duda, un esfuerzo descomunal y a largo plazo. Este artículo es una muestra del avance de una investigación de largo aliento sobre la obra –prosa y poesía– del chileno.

² Ricardo Espinaza y Arnaldo Donoso (2015), recuperan el proyecto *Escritura en los acantilados* del norte de Chile que Zurita presentó durante el 2013 y parte del 2014, para referirse el “experimentalismo formal, el desborde de los soportes escriturales, la convivencia de la escritura con elementos de distinta índole, el uso de la visualidad, [que en Zurita] comprometen no sólo un cuestionamiento de los límites disciplinares y genéricos, sino también nuevas formas de subjetivación devenidas de una elaboración estética de lo colectivo, lo político, la memoria, la ética y de la inextricable relación entre hombre y naturaleza” (68).

³ Jorge Lagos Caamaño, en “Retórica de la imagen en *Anteparaiso* de Raúl Zurita”, explora y describe el efecto poético y estético que cobra en *Anteparaiso* la inclusión de quince fotografías. El estudio del estatuto que las fotografías de las palabras de humo en el “cielo” adquiere en el poemario en cuestión, permite a Lagos apuntar que: “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

fotografías de los apabullantes acantilados; en la última, cada una de ellas es intervenida por versos contenidos en algún momento de las más de setecientas páginas que conforman el libro titulado *Zurita*. No es baladí, como nada en la poesía del chileno, que cada uno de esos versos sea una suerte de sentencia o adagio sobre lo que sucederá luego de que una termina de leer el libro. Estos son los versos: “Verás un mar de piedras”, “Verás margaritas en el mar”, “Verás un dios de hambre”, “Verás el hambre”, “Verás un país de sed”, “Verás cumbres”, “Verás el mar en las cumbres”, “Verás esfumados ríos”, “Verás amores en fuga”, “Verás montañas en fuga”, “Verás imborrables erratas”, “Verás el alba”, “Verás soldados en el alba”, “Verás auroras como sangre”, “Verás borradas flores”, “Verás floras alejándose”, “Verás las nieves del fin”, “Verás ciudades de agua”, “Verás cielos en fuga”, “Verás que se va”, “Verás no ver”, “Y llorarás” (719-740).⁴

La reiteración de la imagen⁵ –de algún ángulo de los acantilados– y del verbo “verás”, generan en el cierre del poemario un efecto de acumulación brutal de lo sonoro, pero también de lo visual. La aliteración o repetición de sonidos vibrantes, líquidos y fricativos, es decir, las veintidós veces que descuella la sentencia de que “tú verás”, se acompaña con el cumplimiento de esa promesa. Página a página, el tú que lee los versos, ve, en efecto, las imponentes montañas del norte chileno, pero también se enfrenta –o se vuelve a enfrentar, más bien– a los contenidos de “Tu rota tarde” y “Tu roto amanecer”.

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 1976)” (53). En esta línea de discusión, Lagos se refiere a las palabras de humo en el cielo como un cúmulo de “oraciones sintácticamente correctas, coherentes y una frase final” (51); esto es, el poema que se urde mediante las fotografías y las palabras yuxtapuestas con el humo.

⁴ De manera análoga, el poemario *Anteparaiso* urde un poema de esta naturaleza, pero mediante o a través de otros medios –el humo blanco sobre el cielo–. Todas las citas al poemario provienen de la edición de 2012 de la Universidad Autónoma de Nuevo León y Aldus.

⁵ Las prácticas experimentales de Raúl Zurita han sido estudiadas por Arnaldo Donoso y Ricardo Espinaza. En *Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita* (2015), los estudiosos ponen en discusión el estatuto del paisaje en la obra del poeta chileno: “no es [el paisaje] un mero lugar físico, sino una construcción cultural compleja, diferente a la noción de escenario. El paisaje es una producción particular de un observador, es un punto de vista más que una construcción estética” (69). Además de revisar algunos momentos del “discurso teórico-crítico de Zurita”, se destaca y problematiza la participación del poeta en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte formado en 1979, por Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells), para rastrear la idea de “escritura material”. Hacia el final del artículo volveré sobre los aportes de este estudio a la discusión sobre la obra zuritiana.

Los once primeros versos del poema cristalizado al final del libro, y que aluden al mar de piedras, a las margaritas en el mar, al dios de hambre, hasta las imborrables erratas, son, en realidad, los intertítulos con los que abre el apartado “Tu rota tarde”; los restantes once versos que se refieren al alba, a los soldados en el alba, a las auroras como sangre y que cierra con el verso “Y llorarás”, corresponden a los intertítulos de “Tu roto amanecer”. Esto permite señalar que cuando quien lee está arribando a las páginas finales del poemario, en realidad vuelve, de una o de otra manera, a los contenidos de “Tu rota tarde” y “Tu roto amanecer”. Así, cuando leemos “Margaritas en el mar” y vemos una de las fotografías de los acantilados de la costa norte chilena, de la página 720, en realidad estamos recordando –o volviendo a pasar por el corazón–, por ejemplo, el “Sueño 63/ a Kurosawa”, un poema de la página 63 del libro, en donde se apunta:

[...] Me digo entonces que los recuerdos
son piedras que han estado allí desde siempre y
que somos nosotros los que vamos pasando entre
ellas desprendiéndoles un mínimo fragmento
que reconocemos como nuestro. Digo entonces
que esos fragmentos fueron mi vida y que en esa
vida vi la muchedumbre desbordar la avenida,
avanzar entre los enormes paredones de agua y
finalmente salir. [...] (vv. 12-20).

Es el final del libro titulado *Zurita*, pero también es volver los pasos en la lectura, volver a uno de los momentos de ese estilo de dolor –que se vuelve canto o llanto– que caracteriza la poesía zuritiana. Si consideramos, en ese tenor, que la textura de un poema se advierte en los sonidos que éste teje, tenemos que la aliteración que nos brinda la repetición del verbo “verás” hacia el final del libro es, en realidad, algo más que un recurso estilístico en la poesía de Zurita. La textura nos permite observar una idea cara a su pensamiento poético sobre lo que el olvido no puede honrar, “el sentimiento extremo de dolor o de angustia” al que “jamás tendrá acceso el lenguaje” (2017 29), como apunta en el ensayo “Poesía y nuevo mundo”.

La textura –o sonidos tejidos por el poema–, nos permite observar otro sentimiento poético que ahí descuella: la intensidad.⁶ Ésta se refiere a la magnitud, a la vehemencia o al grado de fuerza con se manifiesta un sentimiento poético. La intensidad del poema final, sin duda, está en las antípodas de las intensidades apagadas. Nuevamente, la

⁶ Las categorías de análisis, como tono, intensidad o textura, provienen de “Cómo leer un poema” del libro de Terry Eagleton titulado *Cómo leer un poema* (2010).

aliteración del verbo “verás” nos da la pauta de lectura. Su acentuación aguda contrasta con la acentuación grave de la mayoría de los sustantivos y adjetivos del poema. Pero no es en la generalidad donde se advierte la intensidad como un rasgo estilístico de la poesía de Zurita; ese rasgo de su estilo se convierte, como se verá, en un atributo de su pensamiento poético. En la particularidad de los sustantivos agudos, advertimos una serie de elementos que nuevamente recuerdan —o hacen pasar nuevamente por el corazón— ese “sentimiento extremo de dolor o de angustia”, al que “jamás tendrá acceso el lenguaje” (29). Me refiero a los sustantivos: mar, dios, país, ríos, fin; y, nuevamente, al mundo verbal de los últimos tres versos: va, ver y llorarás, cuya acentuación o sílaba tónica —que nos da la intensidad del poema— recae en la última sílaba.

En la tirada de esos cuatro sustantivos y esos tres verbos es menester observar “eso que jamás podrá ser dicho” mediante los versos que los contienen. Detengámonos un momento en la naturaleza de los sustantivos: mar, dios, país y ríos. Todo poeta, me atrevo a aventurar, ha convocado a este cuarteto de sustantivos en su obra. En Zurita, esta sustantivación se circunscribe a un contexto poético muy particular. Cuando en sus poemas se habla del mar, no será éste ni el mar de los románticos, ni el mar de la “Isla en peso” de Virgilio Piñera; es el mar de piedras y el mar en las cumbres el que se convoca en sus poemas. Ese mar, ese pedazo de mar, al que fueron arrojados los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura chilena. En “Las opacas estrellas” que abre la colección de ensayos *Son importantes las estrellas*, Zurita, el ensayista, se referirá a dos imágenes brutales de la historia de la literatura. Colocadas como epígrafes del ensayo, el chileno recupera dos momentos de la *Iliada*: “Y abrazando sus rodillas le besaba las manos, esas manos terribles, segadoras de hombres que les habían matado a tantos hijos”, así como “... y aunque abajo les estaban matando a sus hijos, era tal su belleza que no pudieron dejar de mirarla” (2017: 13).

La primera [escena, apunta Zurita] está en el Canto XXII, y en ella el anciano rey Príamo, abrazando las rodillas de Aquiles, le está rogando que le devuelva el cadáver de Héctor, su hijo. Líneas más adelante el poema nos dirá que ambos lloraban [aquí se cumple, también, la promesa del último verso del poema final del *Zurita*, “Y llorarás”]; Aquiles recordando a su propio padre, Peleo, y a su amigo Patroclo, muerto por Héctor; y Príamo recordando a todos sus hijos muertos. Poco después los brazos de Aquiles levantarán con dulzura al viejo abrazando sus piernas y en ese instante mientras lo está levantando, Príamo, y con él, el lector, nosotros, las sucesivas generaciones, los dos mil ochocientos años de historia, comprenden simultáneamente que Aquiles le devolverá el cuerpo a su padre, es decir, se lo restituirá a la humanidad entera (13).

Es en este tenor que un rasgo del estilo de la poesía de Zurita se convierte en un rasgo de su pensar poético. Mediante las fotografías, el poema *habla* de aquello sobre lo que los versos no pueden *hablar*: es el mar de piedras a donde fueron arrojados los

cuerpos de los desaparecidos; es el mar de piedras a donde fueron arrojados los hijos, las hijas, las madres y los padres, los amigos y las amigas muertos.

La presencia de la fotografía, y no sólo en este momento de la obra del chileno, es axial en su pensamiento porque, como ha quedado señalado, mediante la imagen se habla sobre lo que no se puede nombrar: surge, así, la mudez innombrable. En *Ciudad quiltra* (2013), Magda Sepúlveda Eriz se refiere a la propensión de Raúl Zurita por:

[...] ampliar el registro más allá de la página, volviendo el propio cuerpo un territorio para el arte. Y muchas veces usó la performance corporal para rechazar la política de la higiene. Zurita en la primera edición de *Purgatorio* (1979) expuso una fotografía que mostraba su mejilla quemada tras volcarse a sí mismo ácido en la cara. El dolor acontecido a los miles de torturados adquiría, a través de la mancha en el rostro, la visibilidad que le restaban los discursos oficiales (24).

Un poeta como Raúl Zurita sabe que la página o las palabras jamás podrán decir o nombrar el dolor de los torturados, jamás podrán hablar del momento de la muerte de todos aquellos que fueron arrojados al mar, a los acantilados. Las fotografías sólo nos presentan la imagen y nos hablan, en efecto, de otra manera que dista de la articulación de grafías, sonidos y letras. Las fotografías hablan desde la mudez innombrable del horror de la tortura y la desaparición.

Los verbos del poema final del libro *Zurita*, por otra parte, presentan una discrepancia. El yo lírico cambia el registro verbal justo al final del poema: la promesa de que algo verás, se convierte ahora en la sentencia, dolorosísima, de que llorarás. Además de la señalada coincidencia con el llanto de Príamo y Aquiles, como la promesa cumplida, me permitiré recuperar otro momento de los ensayos reunidos en *Son importantes las estrellas*. Me refiero al ensayo “Será razón que lllore y no que cante”. Ahí, Zurita, el ensayista, acude al final de *La Araucana* y al poema de César Vallejo, “España aparta de mí este cáliz”. Apunta el chileno:

Como se sabe el soldado español Alonso de Ercilla y Zúñiga comenzó a escribir *La Araucana* entre 1557 y 1558 [...]. Lo que Vallejo 350 años después nos dirá en “España aparta de mí este cáliz”, poema que cierra el libro del mismo nombre publicado después de su muerte, es que en los inmensos territorios americanos, signados por la conquista y la evangelización, no será posible la felicidad porque la pena está incrustada en cada letra del idioma impuesto (23-24).

Los versos de Vallejo a los que se refiere, particularmente, son: “¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena!”. Continúa Zurita:

La Araucana fue la forma más alta y esplendorosa de ese idioma impuesto, el mayor don de las nuevas palabras, Pablo Neruda vio solo ese fulgor: “Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos de-

jaron las palabras”, dirá en *Confieso que he vivido*, pero al mismo tiempo fue el máximo retrato de su violencia. Es la violencia que constata César Vallejo (24).

Los ocho últimos versos de *La Araucana*, en opinión del autor de *Anteparaiso*, signan “el inicio de ese estilo de dolor llamado Hispanoamérica”. En los versos de Ercilla:

Y yo que tan sin rienda al mundo he dado
 el tiempo de mi vida más florido,
 y, siempre por camino despeñado
 mis vanas esperanzas he seguido,
 visto ya el poco fruto que he sacado
 y lo mucho que a Dios tengo ofendido,
 conociendo mi error, de aquí adelante
 será razón que lllore y que no cante.

El llanto y el canto⁷ son otras dos ideas poéticas primordiales en el pensamiento poético de Raúl Zurita. A propósito del remate de *La Araucana* y el poema de Vallejo, el chileno traza el linaje sobre el que bordará la poesía escrita en “una lengua que jamás ha estado en paz con sus hablantes” (27); una lengua a la que “se le tiene gratitud e incluso amor”, pero a la que simultáneamente “se le aborrece porque está en el origen del aniquilamiento y la muerte en vida a la que han sido condenados tantos” (27). “Entre *La Araucana* y *España aparta de mi este cáliz* están los cuerpos torturados de una historia y una lengua” a la que se ama y a la que se aborrece, apunta. Se canta, en ese tenor, con amor y con aborrecimiento; se canta, con dolor y con llanto. O se elige no cantar o no llorar, como lo dejará entrever en “El tratado del llanto. Un apunte sobre el *Mahabharata*”.

“Algunos poemas se arrastran, otros avanzan tranquila y regularmente, mientras que otros se precipitan hacia delante de manera enardecida” (Eagleton, 2010: 147). De esta manera, Terry Eagleton se refiere a la cadencia de un poema como otro elemento de la forma que despliega significaciones. La rima y el encabalgamiento serán cruciales en la constitución de la cadencia.

El poema final del libro *Zurita* ni encabalga sus versos, ni son rimados de manera convencional. Acaso el ritmo y la repetición de ciertos sustantivos –y del ya aludido

⁷ Conviene anotar la filiación de Zurita con la poesía chilena, su tradición, a propósito del canto, esto es, el *Canto general* de Pablo Neruda y la “Balada de Pablo de Rokha” de Pablo de Rokha. En este último poema, que abre *Los gemidos* (1922): “Yo canto, canto sin querer, necesariamente, irremediamente, fatalmente, el azar de los sucesos, como quien come, bebe o anda y *porque sí*; moriría si no cantase, moriría *si* no cantase” (23).

“verás”– nos permitan advertir que su cadencia descansa, nuevamente, en las palabras graves: “Verás un dios de hambre / verás el hambre” (versos 2 y 4); “Verás cumbres / verás el mar en las cumbres” (versos 5 y 6); “Verás amores en fuga / verás montañas en fuga” (versos 9 y 10); “Verás el alba / verás soldados en el alba” (versos 13 y 14). Su ritmo está dado por el machacante e infatigable “verás”, el cual desemboca en la promesa del, me permito a adjetivar, eterno llanto.

El llanto y su relación con el canto o el poema, vuelve a ser tema de reflexión para Zurita en los ensayos “Anotaciones sobre los cantos” y “El tratado del llanto. Un apunte sobre el *Mahabharata*” de la colección de ensayos *Son importantes las estrellas*. En ambos textos, Zurita discurre sobre la naturaleza y origen del canto y del llanto y, sobre todo, la relación que guardan con el tipo de poesía que a él le interesa escribir.

“Anotaciones sobre los cantos” está compuesto por ocho fragmentos divididos por un par de asteriscos. El primer fragmento es crucial, ya que ahí Zurita consigna una tesis sobre la relación entre el canto y la muerte. El resto de los fragmentos constituyen variaciones sobre la tesis contenida en el primer momento del ensayo. En la primera y última línea de ese primer fragmento, podemos advertir, además, la relación que guarda el lenguaje con la dupla canto y muerte: “Somos hijos de la muerte y del poema”; “El lenguaje es antes que nada el conjuro que levantan los hombres frente a la muerte” (19).

El fragmento abre una reflexión sobre la naturaleza de la poesía sin importar la lengua o el tiempo en que fue escrita. Se mencionan, por ejemplo, el Génesis y el Éxodo, la *Iliada* y la *Odisea*, el *Canto general* de Pablo Neruda y el bellísimo soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo. El origen del canto o del poema, le interesan a Zurita siempre en relación con la muerte. El poeta chileno vincula canto –o poema– con la muerte mediante el acto del conjuro. Me permitiré decirlo de la siguiente manera: el poeta canta para increpar a los muertos, para convocarlos en su poema, de tal suerte que en sus versos se escucha no solamente su voz, sino también la voz de los muertos. Así lo dirá Zurita cuando se refiere al soneto de Quevedo: “En el sonido de una lengua está el sonido de los muertos y cada palabra que decimos es coreada por los muertos que renacen en ella” (20). Esta idea permite decir que en el poema que cierra el libro titulado *Zurita* están convocadas o, mejor dicho, conjuradas, las voces de todos aquellos que murieron en los acantilados, en esos acantilados de la costa chilena fotografiados por Nicolás Piwonka. Las fotos, así, *dicen* lo que los versos no alcanzan a *decir*; esto es, *hablan* por todos los muertos.

En “El tratado del llanto. Un apunte sobre el *Mahabharata*”, y a propósito de la publicación de una edición castellana del relato hindú, prologada y traducida del inglés por Julio Pardilla, Zurita apunta:

Arjuna se entera así de que aquel que ha matado es a su hermano y aunque sabe que fue simplemente un títere en manos de los dioses, que su voluntad no

intervino en nada, que todo estaba absoluta e irremediablemente prescrito desde siempre, no tiene consuelo posible y no puede parar de llorar.

Es el llano de Arjuna y para este nuevo milenio ese llano es incolmable [sic] porque nos está diciendo que aunque no se nos pueda culpar de nada, aunque en rigor no seamos responsables de anda, no hay consuelo posible porque tanto la culpa como la piedad son anteriores a los actos humanos (66).

El libro hindú es, en opinión del poeta chileno, un tratado: un examen de los orígenes y posibilidades del llanto. Como en la escena de Aquiles y Príamo, Zurita destaca en una tradición lejana y aparentemente ajena a la chilena, aquello que desgarradoramente nos vincula a todos: llorar. Ésa es, apunta Zurita, la única libertad que Dios o los dioses nos han dispensado frente aquello sobre lo que no tenemos injerencia: “la única libertad que ese Dios parece hasta ahora habernos dispensado: la libertad de llorar o de no llorar” (67).

En esta línea, es fundamental recuperar la sentencia o adagio que cierra el poema sobre puesto en las fotografías de los acantilados y, sobre todo, el mundo verbal que propone mediante la reiteración del verbo “llorarás”. Si consideramos a la lectura como un proceso que va del nacimiento del libro –desde que se lee el título y la primera página–, tenemos que quien se enfrenta a las últimas páginas del *Zurita* está, también, encarando el proceso de agonía del mismo: mientras se lee, el libro vive, y se encamina irremediablemente a su muerte. Página a página, la lectura agoniza encaminándose hacia su morir. Pero la muerte de la lectura o su agonía, no suponen la conclusión de la vida de la poesía. De ahí que sea fundamental el tiempo verbal en que se articulan los versos montados en las fotografías: en veintiún ocasiones aparece la conjugación del verbo *ver* en futuro. Es, para decirlo con un verso del poeta peruano japonés, José Watanabe, “como si se cumpliera la amenaza de la madre / sibilina” (2008: 81): lo que verás, sin duda, serán el mar de piedras, el dios de hambre, el hambre. La vigésima segunda fotografía, la cual antecede al poema “Cielo abajo”, antes del final del libro, es la imagen frontal de una zona de los acantilados del norte chileno. Se alcanzan a distinguir las olas golpeando la montaña y, un poco arriba, el verso “Y llorarás”.

Ese es el provenir, lo que el futuro promete: un llanto eterno, imperecedero. Sin embargo, ese desgarrador presagio encuentra al sosiego, su natural contraparte, gracias a poemas que sopesan su intensidad tanto en la aflicción como en la quietud y la calma. Tal es el caso de la poesía de Raúl Zurita. En otro momento de sus “Anotaciones sobre los cantos”, apunta:

En rigor, ninguna obra está en el pasado. Cuando leemos un libro lo ponemos delante de nuestros ojos, no detrás, y eso es, ni más ni menos, que abrirnos a una dimensión de nuestro porvenir. Leer es así una forma de futuro y para la

poesía el futuro también puede ser un suceso que ocurrió hace quinientos o mil años. Hechos vastos y terribles como las guerras, las dictaduras o el holocausto tienen para el poema la misma intensidad que puede tener una gota de rocío sobre una hoja del árbol del té, que una mariposa zigzagueante entre las flores o que el brillo de una lágrima que alcanza apenas a asomarse desde unos ojos cerrados (*Importantes* 21-22).

Páginas antes, me he referido a la intensidad del poema final del *Zurita*. Ésta, apunté, se encuentra las antípodas de las intensidades apagadas, es decir, la intensidad del poema, marcada por la aliteración del verbo “verás”, es fundamental para las significaciones relacionadas con el canto y el llanto. En el pasaje arriba citado de las “Anotaciones sobre los cantos”, Zurita proporciona otra reflexión sobre la intensidad. El poema puede pronunciarse sobre “hechos vastos o terribles” como la guerra y la dictadura con “la misma intensidad” con la que podría hacerlo sobre del vuelo de una mariposa o sobre el brotar de una lágrima. Tenemos así que, por ejemplo, la experiencia que el poema comunica en relación con la guerra o con el vuelo de una mariposa puede ser igual en su intensidad. El grado de fuerza o de magnitud del poema final del *Zurita* se concentra, precisamente, en la repetición del verbo “verás” y en el golpe de timón que cierra el poema: el verbo “llorarás”. Así es como engarza la intensidad el poema de Zurita, manteniendo un grado de intensidad desgarradora a través de la aliteración del verbo “verás” y el remate “llorarás”. El poema se articula en una desgarradora intensidad. La machacante y terrible promesa de lo que sucederá en el futuro se vuelca en otro tipo de intensidad –brutal, también– gracias a las fotografías de los acantilados, porque mediante las fotografías, Zurita da cuenta de las voces de los amigos muertos, de las madres muertas, de las hijas y los hijos muertos. Las palabras, el poema, no podrán decirlo con la intensidad de la imagen fotográfica, con la potencia y desgarrar que la fotografía logra, porque ésta lo hace mediante la “mudez innombrable”, a través de lo que no puede ser escrito, lo que no puede ser dicho. En el ensayo “Poesía y nuevo mundo”, Zurita nos da la pauta:

En el vislumbre de lo no dicho; de un corazón sin palabras atascado en el centro mismo de la vida. En rigor, cualquier persona que haya experimentado alguna vez un sentimiento extremo de dolor o de angustia conoce ese corazón y sabe por ende que hay cosas que jamás tendrán accesos al lenguaje, que nunca podrán alcanzar el umbral de las palabras porque expresar es ya al menos oír el eco de la propia voz que responde. Porque el sufrimiento no tiene respuesta, él, solo de un asentimiento increíble, y quien logra desde allí decir al menos lo que le sucede es alguien que, aunque sea en el límite de la precariedad, ya ha optado por vivir. Sin embargo, análogamente, como en la paradoja del Infierno, aquello que nunca llegará a las palabras, que jamás tendrá una expresión de ellas, constituye la base, el soporte de cualquier habla. Esa mudéz innombrable

entonces, eso jamás podrá ser dicho, es lo que podemos llamar el infierno de toda poesía (29).

Las imágenes de los acantilados de la costa norte chilena, fotografiados por Nicolás Piwonka, intervenidas por los veintidós versos zuritianos, encarnan, así, la mudez innombrable sobre la que el poeta chileno reflexiona en los ensayos de *Son importantes las estrellas*, y esas disquisiciones, apuntan, como ha quedado señalado a la promesa del llanto, pero también a la promesa del eterno, doloroso y luminoso canto: la poesía.

Pero la poesía, en el contexto del nuevo milenio, como lo apuntará Zurita en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2002), ha perdido algo: “lo que ha extraviado es precisamente el contorno de lo humano” (150). En 2004, Zurita escribió algunas líneas para referirse al congreso organizado en Santiago de Chile a propósito del centenario del natalicio de Pablo Neruda:

[...] lo cierto es que de pronto parece que nada existiera fuera del pulso de algunas palabras, de ciertos versos y poemas que nos dan vueltas y vueltas en la cabeza igual que un latido que no termina. Podemos incluso llegar a sentir su presión punzándonos desde detrás de la frente, como si esos poemas quisieran hacernos entender que nosotros mismos no somos si no un pequeño episodio de algo escrito mucho antes de que fuese inventado lo humano. La sensación no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar o las cumbres de los Andes (*Neruda* 256).

Estas observaciones del pensamiento poético de Zurita, sirven a Espinaza y a Donoso para señalar que la “belleza de la *escritura material* está, como en una sinfonía, en el conjunto. No la posee ninguna de sus partes aisladas” (77). La belleza, así, emerge cuando observamos a lo humano en su contorno y al contorno –al paisaje– como si fuera uno mismo con lo humano. El poema “Verás”, que cristaliza al final del libro titulado *Zurita*, señala esta sinfonía, este conjunto que nos permite experimentar “un latido que no termina”, la “sensación” de “inmensidad” y de perpetuidad contenida en la promesa del canto y del llanto.

BIBLIOGRAFÍA

- Carrasco Muñoz, Iván. “Poesía chilena de la última década (1977-1997)”. *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989): 31-46.
- De Rokha, Pablo. *Los gemidos*. Santiago: LOM, 1994.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Trad. María Jurado. Akal/Teoría literaria: Madrid, 2010.
- Espinaza, Ricardo y Arnaldo Donoso. “Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La *escritura material* de Raúl Zurita”. *@Ecozon* 6, 2 (2015): 67-80.

- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Lagos Caamamaño, Jorge. “Retórica de la imagen en *Anteparaiso* de Raúl Zurita”. *Estudios filológicos* 45 (2010): 49-55.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Caracas: Ayacucho, 1981.
- Miranda, Paula y Rafael Rubio. “La obra total de Raúl Zurita: las múltiples posibilidades del paisaje”. *Atenea* 518 (2018): 167-181.
- Sepúlveda Eriz, Magda. “Pasolini y Zurita: torturas alimentarias”. *Aisthesis* 58 (2015): 379-388.
- . “Zurita y el testimonio: una tradición en la poesía chilena” en *Heterogénea*, III (2014): 83-92.
- . *Ciudad quíltra*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Valente, José Ángel. “La hermenéutica y la cortedad del decir”. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . “Notas para una entrevista”. *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Watanabe, José. *Poesía completa*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Zurita, Raúl. “¿Qué es el paraíso?” en *CAL*, 3 (1979).
- . *Anteparaiso*. Madrid: Visor, 1991.
- . *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago: Andrés Bello, 2002.
- . “Neruda y los estudios literarios”. *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 255-259.
- . *Zurita*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León/Aldus, 2012.
- . *Son importantes las estrellas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.