ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, junio 2025, número 43, 77-90
ISSN 0717-6058

EL FLUJO DE LAS IMÁGENES EN *EL DÍA MÁS BLANCO* DE RAÚL ZURITA[1]

THE FLOW OF IMAGES IN EL DÍA MÁS BLANCO *BY RAÚL ZURITA*

Carlos Eduardo Rocha Gutiérrez
Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad de las Artes
carlos.rocha.gtz@gmail.com

ORCID: 0009-0006-5335-7451

RESUMEN

En 1999, Raúl Zurita publicó *El día más blanco.* Quince años más tarde, ese relato autobiográfico, híbrido entre la novela y la poesía, sería revisado y vuelto a publicar.

Como parte de una trayectoria continuada entre los límites de la imagen y la poesía, *El día más blanco* recupera recuerdos de infancia y juventud del poeta chileno. De manera muy ambiciosa, el texto explora las posibilidades de las imágenes estéticas. En este trabajo, pretendo explicar los mecanismos de composición del texto, a partir de las ideas de René Magritte en el póster *"*Les mots et les images*"* (el libro abre con el epígrafe "Ceci n'est pas une pipe" del pintor belga), así como postulados sobre la imagen como principio compositivo (Monti, Kartun y Leñero). Se explorarán ejemplos concretos del "río de palabras" a partir de sus metadiégesis, soportes de la memoria, juegos de las imágenes y tensión entre palabra e imagen.

Palabras clave: Raúl Zurita, *El día más blanco,* imagen estética, René Magritte, composición.

[1] Esta investigación se realizó dentro del marco de la materia "Taller de lectura dirigida" de la Maestría en Estudio Culturales de América Latina, de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco enormemente al doctor Enrique Schmukler por su guía y comentarios.

ABSTRACT

In 1999, Raúl Zurita published *El día más blanco*. Fifteen years later, this hybrid autobiographical story, blending novel and poetry, was revised and republished.

As part of a continuous trajectory exploring the boundaries between image and poetry, *El día más blanco* recovers memories from the Chilean poet's childhood and youth. Ambitiously, the text delves into the possibilities of aesthetic images. In this paper, I aim to explain the mechanisms of the text's composition, drawing on René Magritte's ideas in the poster "Les mots et les images" (the book opens with the Belgian painter's epigraph "Ceci n'est pas une pipe"), as well as theories about the image as a compositional principle (Monti, Kartun, and Leñero). Specific examples of the "river of words" will be explored, focusing on their metadiegesis, memory objects, image games, and the tension between word and image.

Key Words: *Raúl Zurita*, El día más blanco, *aesthetic image, René Magritte, composition.*

Recibido: 20 de diciembre de 2025. *Aceptado: 14 de marzo de 2025.*

INTRODUCCIÓN

En 1999, Raúl Zurita, el poeta chileno que cubrió el cielo con un poema hecho de humo (Zurita, *Anteparaíso)* y que en el desierto de Aracataca cavó el micropoema "Ni pena ni miedo", publicó la primera versión de *El día más blanco.* Quince años más tarde, ese relato autobiográfico, híbrido entre la novela y la poesía, sería revisado y vuelto a publicar. En ese libro, el autor va hacia los orígenes de muchos de sus temas recurrentes: la familia, la *Divina Comedia,* o el golpe de Estado de 1973. Aparecen frente al narrador las imágenes de personas y momentos significativos: su padre (muerto cuando Zurita tenía dos años), la abuela Veli, su madre, su hermana y sus compañeros de juegos; también, las diferentes casas donde habitó, las escuelas donde estudió, así como diferentes momentos de su vida. Tiempos y rostros se entremezclan desde el motivo de un hombre agonizando en medio del desierto.

Más allá de ser una reconstrucción textual de los hechos vividos, se trata de un ejercicio de composición muy ambicioso en el que lo factual no es tan importante como la representación emotiva de los hechos. Como señala el texto: "yo trataba sin lograrlo de abrazar las sombras de un círculo de espectros" (Zurita *El día más blanco* 159). En ese tenor, ya se ha insistido en leer este texto como "la novela de un poeta" que mezcla diferentes géneros literarios (Fischer), o sobre las variaciones del color blanco (Hollers). El epígrafe que abre el relato autobiográfico (término que el propio Zurita utiliza para referirse a su libro) ofrece una puerta de entrada a los mecanismos de *El día más blanco*: "Ceci n'est pas un pipe", que aparece en el famoso cuadro de René Magritte *La Trahison des Images,* de 1929. Más allá de aludir a la pertenencia genérica del texto, este paratexto

tiene un sentido mucho más profundo en cuanto al método de escritura y composición del libro, como veremos más adelante.

La visualidad, el paisaje, la imagen, la acción de ver o los entrecruces de soportes son constantes en la práctica poética de Raúl Zurita. La crítica ha analizado diversas vertientes de esa búsqueda que va desde los poemas escritos en el cielo, luego recopilados en *Anteparaíso,* de 1982, a partir de la retórica de la imagen (Lagos Caamaño); la escritura material del poeta chileno (Donoso y Espinaza); o las fotografías intervenidas de los acantilados de la costa norte chilena, capturadas por Nicolás Piwonka, a partir de la noción de "mudez innombrable" (Rangel), en *Zurita* (2018). *El día más blanco,* se inserta en muchas de estas búsquedas, pero requiere un abordaje que tome en cuenta la potencia de las imágenes estéticas como principio de composición.

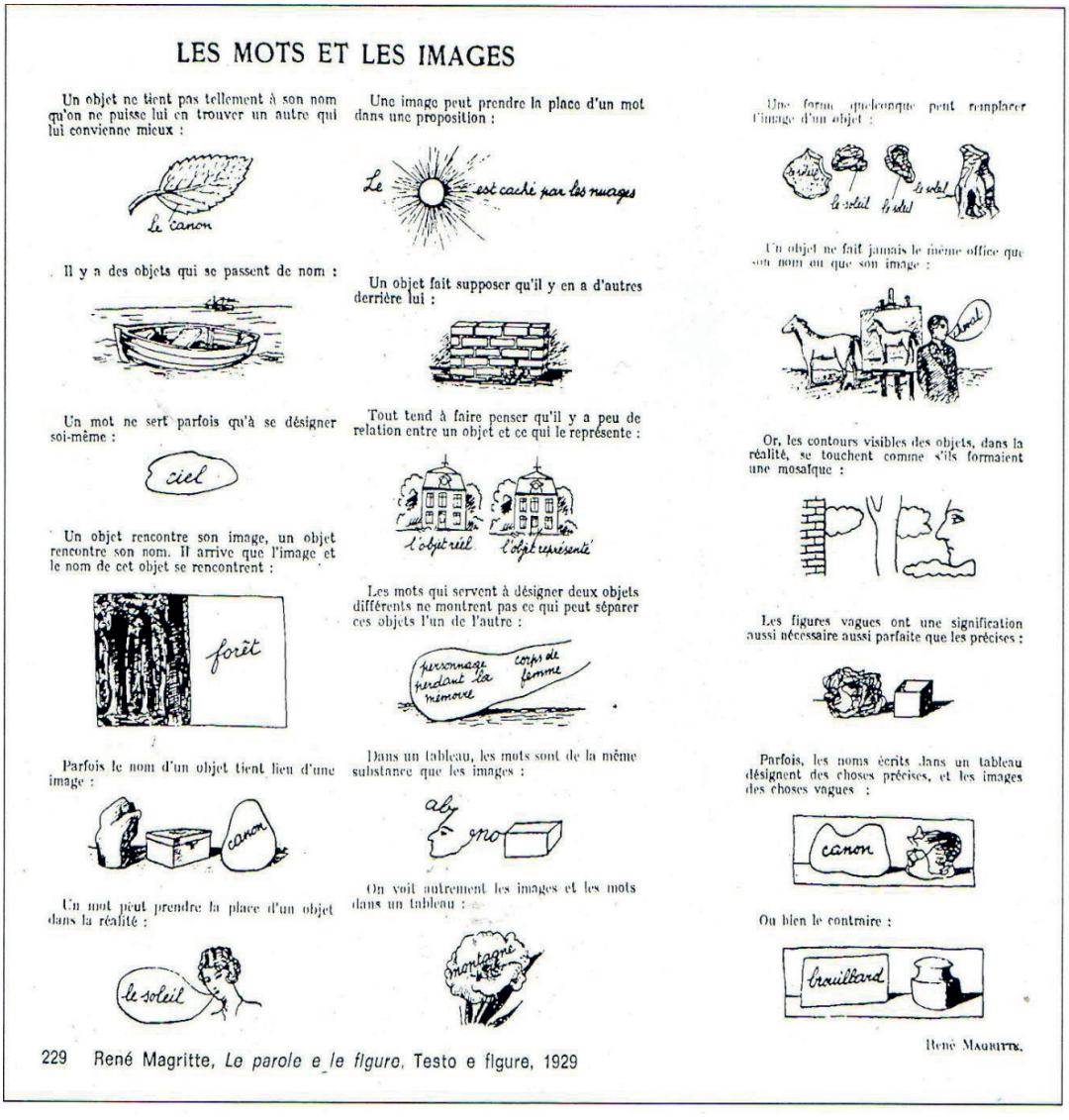
El dramaturgo argentino Ricardo Monti, planteó en "Las imágenes en la creación literaria" una línea de análisis en torno a la imagen como base para la escritura. Si bien orientada en ese texto hacia la dramaturgia, sus ideas tienen resonancias en otros géneros literarios (como lo aplicó el propio Monti en su novela *La creación).* Para el argentino, la creación artística parte de los fragmentos que nos rodean, imágenes que son: "facetas de 'otro' mundo, sustraído a la percepción real, que interrumpen la tersura de la percepción real o la profundizan; ofreciéndose como una pantalla interna al registro de la mirada interior" (Monti "Las imágenes" 43).

Estas "tenues" imágenes nos acompañan, pero no todas tienen la vocación para ser convertidas en material artístico; a estas últimas las denomina "imágenes estéticas", aquellas que en su interior cargan un conflicto, un "querer decir", como señala un insigne discípulo de Monti, Mauricio Kartun (28). Ricardo Monti pone como ejemplo las imágenes que Antón Chéjov dejó consignadas sobre *El jardín de los cerezos*: "Dos hombres conversan mientras pescan en un arroyo; un manco emplea términos de billar; una mujer ante un piano; una rama de cereza florecida penetra por una ventana" (Monti 45). En este último caso, se señala gran parte del planteamiento de la obra de teatro del autor ruso: ¿a qué nivel de abandono ha llegado la casa para que una rama entre fuertemente en una habitación, abriendo una ventana cerrada? Para Rafael Spregelburd (00:45:50 - 00:48:46), esa imagen carga con un conflicto: la clase terrateniente rusa ha llegado a tal nivel de declive y descuido que una rama de cerezo entra estrepitosamente por una ventana, como irrumpen los nuevos burgueses, pero es la propia imagen la que quiere movilizarse y el escritor indaga en ella. "La imagen no quiere decir, la imagen *es*", señala Spregelburd como enseñanza de Mauricio Kartun.

Señala Ricardo Monti que cada escritor tiene una sensibilidad distinta, por lo que encontrará y trabajará solo con las imágenes estéticas que lo muevan y conmuevan (45). El estilo surge, para él, de ese proceso. Carmen Leñero señala que la elección de un género particular, al momento de escribir, no es tanto una imposición sino el *fruto de una forma peculiar de imaginar*:

> El hecho de que una obra pertenezca a uno u otro género de ficción estaría predeterminado, entonces, por el modo y las dinámicas en que un tema brota en el interior de la mente del escritor, antes incluso de que este se disponga a componer el texto, poniendo en marcha determinados recursos escriturales y de simbolización (6).

Si nos rodean las imágenes y quien escribe se ve "asaltado" por ciertas imágenes estéticas, las elecciones de escritura apuntan tanto a una afinidad particular para decidir con cuáles imágenes trabajar (el estilo), como a la puesta en juego de procesos de simbolización específicos para elegir el género adecuado. "La imaginación no es la capacidad de concebir imágenes, sino la de transformarlas en un movimiento constante", recalca Kartun (24). No obstante, sabemos que las imágenes no son inocentes. La tensión entre el objeto representado y su representación provoca una vertiente de posibilidades, como planteó en 1929 el pintor surrealista René Magritte en el póster "Les mots et les images", en *La Révolution surréaliste* (como se observa en la siguiente imagen).



Apéndice A. Magritte, René. *Les mots et les images. Choix d'écrits.* Bruselas: Espace Nord, 2012. Impreso. pp. 34-35. El póster original "Les mots et les imágenes" fue publicado en *La Révolution surréaliste* (1929), acompañado de un texto de Louis Aragon.

En la combinación entre imagen y texto, Magritte nos muestra una serie de ideas, por ejemplo, que ningún objeto se halla tan ligado a su nombre como para no encontrar uno que le convenga mejor; que hay objetos que pueden prescindir de su nombre, o que, a veces, una palabra no sirve más que para designarse a sí misma[2]. Estas y otras ideas resultan muy fecundas para pensar *El día más blanco* de Raúl Zurita. No se trata de un relato autobiográfico convencional, no sólo por sus aspectos genéricos literarios, sino por la manera compleja en que relaciona palabra e imagen: resalta por las formas en que la imagen es el sustento de un fluir de palabras y en donde las palabras son la base para el fluir de las imágenes. Si Magritte juega en su cuadro con los diferentes niveles —la imagen de la pipa, la representación gráfica de la escritura "Esto no es una pipa", y la tensión entre objeto y representación—, Zurita trabaja gráficamente en sólo con palabras[3]: las frases evocan recuerdos e imágenes, que se entrelazan, yuxtaponen y contraponen. En *El día más blanco,* el río de palabras proviene de ciertas imágenes recurrentes, sin embargo, su relación no es casual, sino que todo el tiempo es cuestionada desde algunas ideas de Magritte: la apuesta es de fondo y forma.

Con las bases ya planteadas sobre la imagen estética y las ideas del pintor belga, en los siguientes apartados propongo una aproximación desde cuatro ejes: la metadiégesis, los soportes de la memoria, los juegos de las imágenes y la tensión entre palabra e imagen. A su vez, recurriré a ciertas precisiones de estudiosos de la imagen como Walter Benjamin, Roland Barthes, Georges Didi-Huberman y W.J.T. Mitchell.

1. METADIÉGESIS O DE CÓMO UN NARRADOR ESCRIBE SOBRE UN HOMBRE QUE MUERE EN EL DESIERTO MIENTRAS RECUERDA SU VIDA

El día más blanco juega con varios niveles metadiegéticos: un narrador implícito, Raúl Zurita, escribe sobre un hombre que muere en medio del desierto. Ese hombre, un Raúl Zurita personaje, recuerda su vida. El primero y el último capítulo están escritos en tercera persona y plantean el marco general de la narración: "Se puede afirmar que ese marco está de fondo, inmutable y perfecto, no horadado por el dolor, la pasión o la agonía del hombre que había llegado hasta esos vacíos y miraba" (13). Pero ese hombre agonizante es visto desde fuera como una imagen. Dice Ricardo Monti: "En la imagen estética el sujeto observa en su interior un acontecimiento, un suceder, en el que no participa. Aún en los relatos en primera persona, el autor observa desde un 'yo vicario', es decir, un personaje (incluso en los casos en que ese personaje es aparentemente él mismo)" (43).

---

[2] En adelante, todas las referencias a René Magritte pueden cotejarse con la imagen en el Apéndice A. Las traducciones son mías.

[3] A diferencia de otros textos como *Anteparaíso, Purgatorio* o *Zurita* que implican juegos entre imagen y texto, por citar un par de ejemplos de una obra rica y compleja en estas búsquedas.

El día más blanco explicita este mecanismo: los recuerdos serán mirados y relatados desde ese otro personaje, quien a la vez es examinado desde la mirada del narrador. Lo que leemos en los capítulos intermedios entre las dos secciones, narrados en primera persona, son los recuerdos de ese hombre imaginario que muere, es decir, la relación literalmente "se enmarca". En estos desdoblamientos resuena una idea de Magritte: "Las imágenes y las palabras se perciben de manera distinta dentro de un cuadro".

En esos trece capítulos, sólo numerados, que van entre los llamados "Como un río de piedras" y "El día más blanco", aparece Raúl Zurita en su infancia y adolescencia. Desfilan la figura fantasmática del padre (hablaré de ella más adelante); las vivencias con la abuela italiana Veli, que amaba contar historias de *La Divina Comedia;* la madre, ausente y a la vez en busca de reconstruirse con nuevas parejas; la hermana y su amiga, así como otros compañeros de escuela. Los marcos son las casas que habitó, sucesos como el golpe de Estado, la visita a una casa de prostitutas, las peleas escolares, etcétera. Pero estos niveles están mediados por el yo narrador que en diferentes momentos interviene para explicar el proceso de la escritura: "Levanto los ojos hacia los contornos del cerro Purgatorio, del cerro que está ahora frente a mí" (Zurita 23). Así, constantemente la narración juega en estos niveles metadiegéticos, estructurados en todo momento por el acto de mirar. A lo largo del libro, verbos como "observar", "mirar", "ver" o "recordar" se explicitan constantemente, como para recalcar que son imágenes las que se están relacionando.

Por ejemplo (las cursivas son mías) en: *"*Después *me he visto* inventándole un rostro que se aleja como si también formara parte de un tiempo extraviado donde trato de pesquisar mis propios rasgos" (126). O en esta otra parte: "Sin proponérmelo *me veo de nuevo mirando* la antigua noche y la prisa de los dos niños que regresan a su casa apretados a la falda de su abuela" (134). O más adelante: "*En la imagen* estoy de pie en el comedor y el hombre que está en la puerta tiene miedo" (163). Esa distancia, ese constante juego de marcos, permite que los niveles dialoguen entre sí: la separación permite enjuiciar, recordar, mirar con ternura o con desapego.

2. LOS SOPORTES DE LA MEMORIA: CUADROS, FOTOGRAFÍAS, IMÁGENES, PELÍCULAS, LIBROS

Además de este proceso de encuadramiento, hay una serie de elementos físicos que sirven como disparadores de la memoria. Diversos pensadores han teorizado sobre el soporte físico y su papel para recobrar aquello que ha pasado, por ejemplo, el análisis de las imágenes familiares en álbumes y retratos, en la "Pequeña historia de la fotografía" de Walter Benjamin, o el rol de las imágenes en los análisis de la "posmemoria" (Hirsch & Spitzer).

El más importante soporte en *El día más blanco* parece ser una fotografía antigua del padre, Raúl Zurita Inostrosa, quien muere a los dos años de edad de su hijo, una semana

después del nacimiento de la hermana. Unos cuantos días después, su suegro (el esposo de la abuela Veli) también fallece. Veli, la madre y los dos hijos subsisten, a duras penas, pero los diferentes soportes como los cuadros del padre o del abuelo son los centros que les ayudan a gravitar. "Esa pared es el frecuente destino de una orden imperiosa: 'Vayan a ver a su papá'". (20). La ausencia se ve suplida por la imagen, de la misma forma en que decía Magritte: "En la realidad, una palabra puede ocupar el lugar de un objeto". Las fotografías, las pinturas o los cuadros son detonantes de procesos de la memoria. Son residuos de lo que ha sucedido, pero también permiten "echar a andar" la escritura para que el narrador reúna los recuerdos y les dé forma.

De manera similar, ciertas experiencias de lectura o de contemplación ayudan en ese proceso. Se rememoran *La Strada* de Fellini o *Candilejas* de Chaplin; libros como *La Divina Comedia* de Dante (una de las obsesiones del poeta Zurita, que habita en otros libros como *Purgatorio* o *Anteparaíso,* estructura todo el capítulo 10 y aparece repetidamente en *El día más blanco)*, *Las maravillas del mundo* (un texto didáctico), entre otros. Dice Monti: "De las lecturas de Kafka es probable que no recordemos frases ni palabras, pero sí una multiplicidad de imágenes superpuestas como transparencias que mediante colores, luces, formas y texturas residuales definen para nosotros lo kafkiano, aun antes del concepto que lo sintetiza" (45). Así, ciertos recuerdos de lo que hemos visto o leído nos sirve para observar los sucesos, aun cuando esa imagen no sea "nítida", sino solo una sensación.

Un caso de esto último se nota en el fragmento que evoca el contacto con *Los trabajadores del mar,* de Víctor Hugo, que citaré en extenso (las cursivas son mías):

> Sigo la trama de *Los trabajadores del mar* y siento el estruendo de las rompientes, de los roqueríos elevándose en el medio del oleaje, de las tormentas que se van confundiendo con la voz de mi abuela hasta quedarme dormido evocando entre los muelles de madera atestados de gente los rostros que me acompañan (…)
>
> Verónica, la hija de los franceses, se despide de mí con una expresión triste y su semblante va siendo remplazado por las líneas perfectas de un rostro de niño de tez blanca y ojos y pelo negros que también desaparece para ser ocupado por otros rasgos. Son unas facciones infantiles, de niña, de las que destacan unas mejillas pálidas, la boca grande y la nariz, el pelo al viento y detrás de ella la cara de mi hermana que se le apoya entrecerrando los ojos. (…)
>
> Los trabajadores del mar se van mimetizando con una playa desolada, barrida por el viento, donde veo a mi hermana y a su amiga correr una detrás de otra persiguiéndose sin descanso (…)
>
> *Entenderé el amor con un respeto y una timidez que jamás lograré superar* (126).

Jorge Larrosa, a partir de las ideas de "Experiencia y pobreza" de Walter Benjamin, ha hablado de la lectura como una experiencia, en tanto "atravesamos" algo: "la experiencia es lo que nos pasa, o lo que nos acontece, o lo que nos llega. No lo que pasa, o lo que acontece, o lo que llega, sino lo que nos pasa, o nos acontece, o nos llega" (87). En el fragmento arriba citado, las experiencias vividas durante la lectura se mimetizan con la experiencia de vida: el personaje va a recoger a su hermana y conoce a la primera niña de la que se enamora. La experiencia está unida entonces a la historia que también contó Victor Hugo: es vista a través de esos ojos. En las cursivas que he marcado hay una intervención de otro nivel metadiegético, el narrador, que dota de sentido a la experiencia.

En otro caso similar, la imagen que ha surgido del libro permite al personaje enjuiciar la realidad. Su abuela tiene una parálisis dolorosa en el rostro, que juzga desde *El infierno* dantesco*:* "Nos ha comenzado a hablar de los círculos del Infierno, nos describe la hendidura, el cono invertido que se va clavando hasta el centro de la Tierra y las imágenes son cada vez más vívidas (…) como si el Inferno fuera la cara de mi abuela que se hunde" (79-80). Más adelante insiste: "Las cuencas de sus mejillas chupadas hundiéndosele por entre los costados me hacen sentir el súbito impulso de besarla" (115). O en el episodio con Hugo Cumin en el hoyo: "Vuelvo a ver la cara chupada de Veli y la fosa de su *Inferno* y la del hoyo se me pegan" (146). En el caso de un amigo, Mauricio, evoca así: "No puedo separar su cara de la novela [*Salambó* de Gustave Flaubert] como si ambos mundos, los personajes inventados en un libro y el recuerdo de alguien que sí estuvo con nosotros, no fuesen más que los espejos de una misma ficción, de una irrealidad única y destemplada" (98).

De manera similar, los sueños se convierten en material de las imágenes. Una pesadilla recurrente, en la que su abuela aparece con la cara blanca, se transfigura en un deseo infantil: querer que se mueran todos juntos. Muchas experiencias en el libro serán miradas desde esa idea. Por ejemplo: "Temo la muerte de cualquiera de nosotros y el ansia de que nos muramos todos al mismo tiempo se me hunde en la garganta como una piedra. Treinta y dos años después, cuando murió [Veli], me acordé de esa ansiedad y la pesadilla de mi infancia" (32). O cuando se burlan en el colegio porque ellos no apoyan a Allende: "Comprendo la burla y se me vienen las imágenes de la tía Adele, de los muebles tirados en la vereda, de mi terror a que nos muramos separados" (77). O cuando Veli está por morir: "Quiero pedirle que nos muramos juntos aunque fuese tan sólo para escucharle decir otra vez: *Sarebbe bello*" (138).

Desde la imagen literal, proveniente de un soporte, hasta la imagen extraída de una experiencia artística o del sueño, se va dando forma al encadenamiento de imágenes. Lo más interesante de estas imágenes almacenadas es que se convierten en parte integrante y movilizadora del "río de palabras" que estructura todo el relato autobiográfico.

3. LOS JUEGOS DE LA IMAGEN

En *El día más blanco* todas estas imágenes y estos materiales se van conjugando y entrelazando de distintas formas. Las imágenes estéticas, con vocación de movimiento, requieren un proceso de composición (Kartun 31-32). En el ejemplo mencionado de *El jardín de los cerezos,* estas imágenes son los esbozos desde los que parte de la escritura: son las semillas que requieren de "movimiento" según menciona Mauricio Kartun (14). Henri Bergson llamaba "esquema dinámico" (Leñero 39) a la unidad integradora que surge de conjuntar los elementos. Pero esa disposición responde a la afinidad de quien escribe, "a su estilo", y a las convenciones genéricas que decida adoptar (y que el material demande).

En los juegos de la imagen de *El día más blanco* hay composiciones, contraposiciones y contrastes. Casi al inicio del primer capítulo me parece que hay una clave de lectura (las cursivas son mías): "Lo inefable de esas primeras caras rodeándome como una neblina, y *más atrás* las dos ventanas del comedor y más atrás los franceses con los que dividíamos la casa y *más atrás* la calle, el invierno de Santiago y un año: 1954" (17). En un cuadro, sabemos que cada plano oculta algo que no podemos ver, pero que intuimos. "Un objeto nos sugiere que existen otros detrás de él", dice Magritte. En la Mona Lisa, por ejemplo, el cuerpo está enfrente, pero hay algo atrás del cuerpo que suponemos: cada plano compone y se suma. Magritte va más allá: "Los contornos visibles de los objetos, en la realidad, se tocan como si formaran un mosaico". La imagen es tanto lo que vemos como lo que intuimos; la copresencia del *studium* y el *punctum* (Barthes 87) conforma el mosaico.

Esta idea de la superposición se ve también en el tiempo: los recuerdos se entrelazan y dan pie a otros, en una cadena asociativa constante. Como en el ejemplo mencionado antes en que el libro de Víctor Hugo permite conectar con la experiencia del primer amor, esta superposición de imágenes permite al narrador jugar con los tiempos: sabemos desde las primeras páginas cuándo morirá Veli o de cosas que pasarán mucho más adelante en la historia de Zurita. Así, al trabajar con las imágenes estéticas, se crean asociaciones que trascienden espacios y tiempos, como en la imagen en que él y otros manifestantes son reprimidos por los militares: "Canté la canción y quise que no acabara nunca. Cuando terminó, escuché el lejano sonido del océano, descubrí que el sonido nos llegaba a través de la tierra. Recordé de pronto las rompientes de Punta de Lobos y pensé que era increíble la resistencia del cráneo" (134).

Esa imagen se conecta con otra previa, de una pelea en el colegio: "Muchos años después me golpearán igual, pero para entonces éramos muchos. Íbamos amontonados unos sobre otros en la parte trasera de un camión militar que saltaba en los baches del camino y nos perdíamos perdón entre gritos" (42).

O este paso del tiempo abrupto (las cursivas son mías):

> La parra se encarama por los postes y arriba del muro inclinado el azul piedra del cielo se abre como si entre mis ojos y esa extensión infinita apenas mediara un soplo, un *segundo de seis años*, en el que yo había crecido, había entrado a un enorme liceo donde había amado primero una cara perfecta de niño y que luego había visto *esa misma cara transformarse en otra y a esa otra en otra* hasta que sumándose en una sola me devolvieron a la imagen de unos zapatos muy lustrados (156).

Esas referencias a la cara perfecta del niño (Mauricio) o a los zapatos muy lustrados (un episodio en la embajada de Roma) sólo cobran sentido si nos remitimos a otros fragmentos previos del relato autobiográfico, que nos conectan con otros en una serie de resonancias. Esto podría conectar con la idea de Didi-Huberman: *"La imagen arde en su contacto con lo real.* Se inflama, nos consume a su vez" (Cuando las imágenes 1). El libro juega con ese esquema dinámico, con ese dar al lector el papel activo para reconstruir y conectar.

4. EL ÚLTIMO GRAN JUEGO: LAS PALABRAS Y LAS IMÁGENES

Una de las múltiples grandes enseñanzas de Magritte recae en que no nos podemos tomar demasiado en serio ni el objeto ni a la palabra que lo designa. "Todo parece indicar que apenas existe una relación entre el objeto y aquella que la representa", dice el pintor de Bruselas en "Les mots et les images".

Raúl Zurita ha cuestionado de distintas formas lo que entendemos por poesía: los ya mencionados poemas en el cielo y en el desierto (Santini), sus acciones performáticas en CADA (Richard) o sus poemas autorreferenciales y autopoiéticos (Carrasco Muñoz) son ejemplos de un autor que utiliza la palabra como una forma siempre inconclusa. En un libro como *El día más blanco,* el poeta chileno trabaja desde la imagen del "río de palabras" y desde una relación de écfrasis que implica convertir a la imagen en sintagmas. Varias de ellas podrían ser vistas como un *imagetexto*, aquel "que no se limita a la representación visual sino que también abarca el lenguaje" (Mitchell 359). No obstante, ese nuevo soporte no es, ni tendría por qué serlo, definitivo: "Las palabras no dan cuenta de esas cosas" (Zurita 146).

"Un objeto entra en contacto con su representación, un objeto entra en contacto con su nombre. A veces un objeto y su nombre se encuentran", dice Magritte. En algunos casos, por ejemplo, al referirse a su amigo Ahmed, sobre la guerra en Egipto dice: "De ella sólo retengo el nombre de un canal: Suez, y la imagen de un ejército que avanza cruzando" (105). O, en otro momento: "Sin querer, sin proponérmelo, veo su mar y la palabra Sorrento" (117). Como en el cuadro de Magritte, en que la representación gráfica en palabras convive con la imagen visual, sin ser exactamente el objeto, *El día más blanco* hace una operación similar: ni las palabras son los recuerdos, ni las imágenes evocadas son las personas o los momentos, pero son algo más, inasible: ese río de palabras.

Al respecto, resulta significativa otra cita: "en las palabras hay un espíritu burlesco que hace que todo lo que nombramos se convierta en distancia justo en el momento en que pareciera que podemos tocarlo" (171).

CONCLUSIONES: LAS IMÁGENES QUE PODRÍAN SEGUIR FLUYENDO INDEFINIDAMENTE

La penúltima idea de "Les mots y les images" de René Magritte dice: "Las figuras vagas tienen una significación tan necesaria y perfecta como las bien definidas". En ese sentido, la operación de las imágenes en *El día más blanco* trabaja con un material tan vago y tan perfecto como cualquier otro: los recuerdos. Para aludir a su fragilidad, pero también a su poderío, este libro híbrido utiliza una serie de herramientas que ponen a jugar a la imagen dentro del río de palabras que constantemente se menciona.

La decisión de realizar un híbrido genérico con diferentes niveles metadiegéticos y diversas estrategias de relación entre imagen y palabra no es casual; responde a una necesidad de escritura: la mejor forma que encuentra Raúl Zurita de seguir cuestionando el papel de la palabra es desde su fragilidad; por ello, la relación imagen-recuerdo-palabra está en constante tensión, quiebre y replanteo. De tal forma, *El día más blanco* utiliza métodos de composición y asociación que parten de la imagen estética, pero que cuestionan su relación con la palabra como método de la representación. Con la intención de ser una puerta de entrada a un texto que nos "provoca" a conectar imágenes dispares, en las páginas anteriores se han abordado casos concretos de estas estrategias.

Cabe señalar brevemente un aspecto que ya se ha trabajado en otras investigaciones y no se ha tocado en este trabajo: el color, en específico el blanco que aparece en el título. A través de contraposiciones, contrastes y resonancias, se llega incluso a las afirmaciones del color puro (Hollers), como en "Blanco sobre Blanco" (1918) de Kazimir Malévich, o en los cuestionamientos de Wassily Kandinsky en *De lo espiritual en el arte.* Si bien en color blanco toma significaciones distintas a lo largo del texto, recupero como mínimo ejemplo (las cursivas son mías): "ella me abrió a esa forma de dolor que sólo podemos asimilar después, cuando ya no es dolor sino *una indiferencia blanca y difusa* que se nos va impregnando en la piel hasta cubrirlo todo" (82).

A lo largo de este trabajo, he mostrado cómo la imagen estética genera sus mecanismos de composición. Las imágenes se convierten en el origen estilístico y genérico de *El día más blanco*, donde sus imágenes estéticas responden formalmente a las necesidades de decir: son imágenes con conflicto que buscan su movimiento. Tanto para evocar lo que ya no está, para encontrar relaciones en lo que aparentemente no lo tiene, como para cuestionar la idea de que es posible asir a "ese círculo de espectros", *El día más blanco* despliega sus evocaciones y planos. Parece también que nos invita a desplegar nuestras propias imágenes, a continuar en nuestra intimidad el juego de resonancias, en el "río de palabras" de la obra del poeta chileno.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía.* Ediciones Paidós, 1990.

Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I.* Taurus, 1982.

_____. "Breve historia de la fotografía". *Estética de la imagen.* Comp. Tomás Vera Barros. La marca editora: 83-107.

Carrasco Muñoz, Iván. "El proyecto poético de Raúl Zurita" *Cervantes Virtual.* Web. 20 noviembre 2024. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-proyecto-poetico-de-raul-zurita/html/13553b2b-588d-4c88-acea-787f18c8676a_2.html

_____. "Cuando las imágenes tocan lo real". En Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux & Javier Arnaldo. *Cuando las imágenes tocan lo real.* Círculo de Bellas Artes, 2018, pp. 1-10.

Espinaza, Ricardo y Arnaldo Donoso. "Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La *escritura material* de Raúl Zurita". *@Ecozon* 6, 2, 2015, pp. 67-80. https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/24293?show=full>

Fischer, Marie Louise. "*El día más blanco* o el país de la memoria de Raúl Zurita". *Cervantes Virtual.* Web. 18 agosto 2024. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-mas-blanco-o-el-pais-de-la-memoria-de-raul-zurita/html/370d567a-aa7d-489b-9422-6ab-c5691cc5f_3.html

Hirsch, Marianne & Leo Spitzer. "WHAT'S WRONG WITH THIS PICTURE? Archival photographs in contemporary narratives". *Journal of Modern Jewish Studies,* vol. 5, no. 2, 2006, pp. 229-252.

Hollers, René. "La percepción del color blanco en *El día más blanco* de Raúl Zurita". GRIN Verlag, 2018. https://www.grin.com/document/513484

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte.* Premia Editora de Libros, 1984.

Kartun, Mauricio. "Una conceptiva ordinaria para el artista criador". *Escritos 1975-2015.* Colihue Teatro, 2015, pp. 20-45.

Lagos Caamaño, Jorge. "Retórica de la imagen en *Anteparaíso* de Raúl Zurita". *Estudios filológicos* 45, 2010, pp. 49-55.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132010000100004

Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica, 1998.

Leñero, Carmen. *Del faro al foro: La imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. UNAM, 2016.

Magritte, René. *Les mots et les images. Choix d'écrits.* Espace Nord, 2012.

Monti, Ricardo. "Las imágenes en la creación literaria". *Memoración de Sigmund Freud*, Editorial Trieb, 1979, pp. 43-47.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.* AKAL, 2009.

Monti, Ricardo. *La creación.* FILO:UBA / Instituto de Artes del Espectáculo, 2018.

Rangel, Asunción. "La mudez innombrable: verso e imagen en la poesía de Raúl Zurita". *Anales de Literatura Chilena*, n° 34, 2021, pp. 159–170.

https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.34.08

Richard, Nelly. "Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada". *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico.* Siglo XXI Editores, 2013, pp. 13-28.

Santini, Benoît. "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". *Cervantes Virtual.* 20 agosto 2022. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cielo-y-el-desierto-como-soportes-textuales-de-los-actos-poeticos-de-raul-zurita/html/07276d64-0caa-4fbb-942b-c7508980e846_4.html#I_0_

Spregelburd, Rafael. "VERBUM. Diálogos públicos sobre dramaturgia | Rafael Spregelburd". 24 de junio de 2014. *Biblioteca Nacional Mariano Moreno.* Archivo de Video. 23 septiembre 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=wdUKUT8fN9M&t=2659s

Zurita, Raúl. *Purgatorio.* Editorial Universitaria, 1979.

_____. *Anteparaíso.* Editores Asociados, 1982.

_____. *El día más blanco.* Penguin Random House, 2015.

_____. *Zurita.* Matadero, 2018.