

2. EL ABRAZO VACIADO: ANTEPARAÍSO (1982) DE RAÚL ZURITA

La expresión de Raúl Zurita (1950-) horada enigmáticamente las posibilidades comunicativas instaladas en la sociedad mediante obras coherentes entre sí que, como trazas de un más amplio ideal poético, componen el recorrido literario del autor. Los estudios ingenierísticos, la participación en la agrupación ya aludida del CADA, el sufrimiento en primera persona de los atropellos de la dictadura chilena, se enclavan –aunque no exhaustivamente– en las palabras de Zurita y en sus modalidades de composición.⁴³

Anteparaíso (1982) es su segundo poemario publicado después de *Purgatorio* (1979) y, a diferencia del primero, ha sido leído por la crítica como una obra que estriba en un horizonte esperanzado más que en la pura desolación de un sujeto abocado a la aniquilación: cuestión que es posible discernir a partir del título el cual preludia un estado de sosiego (confrontar Brito 1990/1994; Rodríguez Fernández 1985). En el texto las distintas secciones (“Las Utopías”, “Cordilleras”, “Pastoral”, “Esplendor en el viento”) aportan una serie de insinuados núcleos temáticos o *subplots* en la definición de Morales Saravia (2002: 415), y se hallan alternadas por la distribución a lo largo del libro de fragmentos fotográficos del poema “La Vida Nueva”, cuyos versos fueron representados en 1982 en el cielo de Nueva York.

La voz lírica, en un torbellino de visiones que a menudo se niegan entre sí, entrega paradójicamente una imagen constante en la cual la sucesión paisajística se fusiona con las variaciones verbales y de los sujetos, en una distorsionada pero pujante epopeya. Conforme a esta estructuración poética que desestabiliza su propia posibilidad de sentido, Foxley C. escribe que “El mundo descrito es inestable, fluctuante, provisorio, hipotético e indeterminado, y sin embargo se construye, se despliega y se instaura en el lenguaje que lo nombra” (1984: 87), mientras que paralelamente Morales Saravia identifica el habla zuritiana como un “diafragma de ese ojo errático que no cesa de volver a posarse de manera obsesiva sobre los mismos elementos, de fijarlos en su huidiza significación y en su bloqueada narratividad” (2002: 414).

43 Para una biografía del autor aconsejamos la lectura de la “Introducción” del volumen dirigido por Santini (2019a). Para una mayor claridad, aludimos a los estudios de ingeniería del autor en cuanto afectan de algún modo su obra, por ejemplo en el uso de listados que se asemejan a la estructura del teorema -sobre este tema véase Bahamonde Cárdenas (2004), Cánovas (1986), Carrasco (1989), Miralles (2004), Oviedo (1984)–. Respecto a la experiencia de la dictadura vivida por el poeta, destacamos el evento del 11 de septiembre de 1973, día del golpe militar en el cual Zurita fue detenido en la Universidad y luego confinado durante veinticinco días en la embarcación Maipo; para esto remitimos a las entrevistas de Marras (2018) Y Piña (2018).

Surge de este complejo sesgo expresivo una observación crítica que insiste sobre su naturaleza que, justamente por su indefinición, se asocia al concepto de movimiento continuativo e inconcluido de una híbrida palabra poética (Cánovas 1986; Jorge 2019; Oviedo 1984; Rojas Bahamondes 2015; Rowe 2018). Lo que pareciera permanecer en esta mutación constante es entonces su origen enunciador que habla desde los ‘bordes’ (Oviedo 1984: 108) o a partir de un ‘emplazamiento marginal’ (Foxley C. 1984: 88). No obstante, también se desarrollan trayectorias de investigación distantes entre sí que enriquecen el debate acerca de las claves de entendimiento de la obra zuritiana. Así por ejemplo si Oviedo (1984) destaca la calidad de abstracción del discurso lírico del poeta, Rodríguez Fernández (1985) y Di Cío (2019) se enfocan sobre su corporeidad, también gracias a los efectivos entrecruzamientos del autor físico con su literatura.⁴⁴

No parece existir a pesar de esto una neta oposición entre estas dos perspectivas puesto que ellas convergen, desde cierto punto de vista, en la reflexión sobre el signifiicante que caracteriza ampliamente la escritura de Zurita. En este elemento se reúnen tanto su marcada autorreflexividad –con su consecuente abstracción– como su calidad concreta que deriva efectivamente de su débil mimesis y, también, de las experimentaciones formales que son un rasgo peculiar de su poesía (Foxley C. 1984; Campos R. A. 2018; Carrasco 1989).

Respecto a la relación entre la lírica del poeta chileno y el contexto histórico en que se sitúa, la mayoría de los estudiosos coincide en detectar en ella una forma de evadir la (auto)censura y, al mismo tiempo, de entregar una motivación de crítica, de comunicación, de experiencia del dolor y del trauma entendida para su superación y recuerdo. La comprensión de la escritura zuritiana como una parodia de una realidad aborrecida (Oviedo 1984), como una construcción identitaria para ser proveída a la sociedad fraccionada (Cánovas 1986), como un habla que se sustenta en la ‘borradura’ y la ‘tachadura’ por las condiciones de represión en donde nace (Rodríguez Fernández 1985), como una reescritura –por ejemplo, religiosa– que sirve como denuncia histórica (Santini, 2009), son algunas de las caras del prisma crítico que justamente entiende dicha poesía como un acto de desafío respecto a la dictadura. Para ser puntuales, fuera de esta visión concorde no falta el temprano comentario de Edwards que no advierte en la poesía de Zurita un nexo profundo con su entorno, sin por esto desentender su capacidad estética: “Zurita, indiferente a la historia, clava su mirada en un desierto, un purgatorio [...]. Leer *Purgatorio* y *Anteparaíso* es una experiencia interesante, importante, enriquecedora, actual, aun cuando se plantee perfectamente al margen de la actualidad inmediata” (1983: 141).

También Miralles detecta una adhesión entre la producción poética de Zurita y su medio, aunque este estudioso considere que dicho acercamiento formal más que

44 Aludimos, en particular, a los episodios de la quemadura de la mejilla que se ocasiona Zurita, cuya foto aparece en la tapa de *Purgatorio*, y de su arrojarse ácido a los ojos, suceso que se registra en un comentario de Diamela Eltit incluido al final de *Anteparaíso*.

sugerir una voluntad de inversión de lo real mediante sus mismas reglas expresaría una adaptación lírica pasiva y exenta de potencial renovador:

[*Anteparaíso*] representa la homología perfecta de un país cuya modernidad es meramente formal mientras que sus instituciones y las ideas de su clase dominante, constituyen en verdad una de las más arcaicas y atrasadas de América. *Anteparaíso*, tal como el neoliberalismo chileno, es un texto 'neovanguardista', cuya estructura restablece la lógica agobiante de las cartas de flujo computacionales, capaces de crear modelos de realidades virtuales, mientras en sus entramados subyacen las antiguas ideologías que han alimentado a los sectores más oscurantistas de la sociedad. (2004: 106)

Queda claro que la escritura del autor problematiza su propia aproximación, sobre todo en el momento de considerarla globalmente y de delinear sus contornos. Consideramos que, puesto que en *Anteparaíso* la prominencia del paisaje se asienta ampliamente en el desarrollo de la obra,⁴⁵ justamente sus escasas presencias humanas podrían imbuir su impresión con más intensidad en el lector, siendo mutaciones dentro de una aparente uniformidad y además apelando a la humanidad receptora dentro del abandono espacial.

Una atención analítica de este tipo, que busca escrudiñar la actividad humana desplegada en la situación textual, da cabida a un escenario que depara las interrelaciones que se realizan en la realidad extra-textual. El sujeto, las personas que percibe y a las cuales se acerca, sus modalidades de expresión individuales y colectivas, su actuar solo o grupal, son algunas de las perspectivas que a partir de la lírica podemos conjugar con la vida de todos los días. Destacándose como posibles referencias activadoras, estos núcleos significativos de lo humano enfatizados por la naturaleza de *Anteparaíso* apelan a aquellas prácticas de los lectores empíricos que los relevan en su geografía cotidiana. Lo potencial de la poesía es entonces renegociar tanto en la interioridad como en las acciones efectivas el entendimiento y los hábitos de relación.

Más aún, tomando como contexto referente el desenvolvimiento de un orden neoliberal recordamos que las específicas socialidades que se afianzan por y en él sufren un empobrecimiento de su tejido. La repetición retórica y práctica del concepto de individualidad, la erosión de la historia colectiva y de sus demandas, la reducción de los espacios de encuentro y –en los que subsisten– la infusión de un consumo atomizador, el abandono del Estado, la responsabilidad impuesta, son algunos de los temas que queremos evocar.

2.1 Palabra muda

La aproximación inicial al poemario coincide con una mínima escisión en la perspectiva lectora debido a la inclusión de una voz externa, aislada en la blancura de

45 Mencionamos algunos sugerentes estudios que indagan el espacio zuritiano: Rojas Bahamondes (2015); Rowe (2018); Santini (2019b); Sepúlveda Eriz (2013); Tesche Roa (2017).

la hoja, que se dirige al poeta: “oye Zurita –me dijo– sácate de / la cabeza esos malos pensamientos” (Zurita 1982: 5).⁴⁶ Aunque el inciso provea a recalificar al sujeto poético, esta primera forma dialógica amenaza de por sí la estabilidad lírica y la unicidad expresiva del yo, Foxley C. (1984) identifica este proceso como una de las distintas tipologías emisoras del poemario que se caracteriza por su forma de respuesta a un estímulo apelativo. Por otra parte, Rojas (2013–2014) enfatiza el carácter opresor de esta habla otra destinada al personaje lírico.

El desgaste de una enunciación poética constante se advierte incluso en el siguiente texto “DEVOCIÓN” con su ofrenda verbal a Diamela Eltit (“A Diamela Eltit: las palabras / que me faltan la embanderada / el hambre de mi corazón” [Zurita 1982: 11]) y más abajo con la frase que, enganchándose primero por medio de ‘me dijo’ a los versos de abertura (“HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA NOVELA” [Zurita 1982:11]), introduce a la vez una variación de su sentido. Si anteriormente la expresión citada se encontraba amparada por la grafía de las rayas, ahora una total falta de puntuación fusiona la voz externa de ‘ella’ con la del sujeto poético.

Tan solamente en estas dos páginas se ha notado una problematicidad narrativa, entregada por la subsecuente cadena de variación de enfoque: habla externa (“oye Zurita”), configuración inmediata del sujeto (“–me dijo–”), reafirmación del sujeto y mención de un personaje externo al poemario (“A Diamela Eltit [...]”), unión del yo con la voz externa anterior que a su vez se podría identificar con la de Diamela Eltit por la especificación del pronombre ‘ella’. Dentro de todo, cabría señalar que todavía permanece una separación entre la asociación acontecida en el último verso y su calidad de ficción, gracias al empleo de las comillas que exponen la naturaleza de un elemento de algún modo ajeno al cuerpo principal del texto.

La introducción del discurso como dilema, asunto principal en lo que se refiere al tema de la verdad única y científica profesada por el neoliberalismo, se acompaña con la puesta en duda más específica del sujeto y de su propia expresión, interacción y definición, lo que a su vez se podría bosquejar como una conminación respecto a la construcción de un individuo autónomo y delineado. Comenta al respecto Yamal que “El papel cambiante del personaje hablante experimentalista en la obra de Zurita responde a un cuestionamiento de los diversos papeles de la persona y la colectividad” (1990: 104). Partiendo de este comentario, vislumbramos una dirección

46 La expectativa del destinatario empieza a proceder de la incógnita que gira alrededor del consejo, es decir, si la naturaleza del poemario se centrará en una especie de exorcización de los “malos pensamientos” o en una superación de los mismos a través de la búsqueda de una bondad comunicadora. El significado de estos ha sido estimado por Morales Saravia (2002) como una externación terapéutica del dolor y por Galindo (1999) como una esencia benéfica dentro de la angustia del sujeto. En línea con este último crítico, Rodríguez Fernández propone una observación capaz de superar la superficie de lo escrito: “detrás de ‘esos malos pensamientos’ está lo negado, lo contrario: la positividad, lo que es real y verdadero, mejor dicho, lo que es bueno. Podemos leer a través de la borradura, que ahora es una imposición externa al sujeto” (1985: 118).

poética que rehuye la encubierta fijación social neoliberal, en sentido de necesidad de conformidad relativamente a las prácticas pertenecientes al circuito de producción y consumo, entendidas sin contaminaciones originadas por distintas expresiones sociales.

Al otro extremo, esta alteración y fusión de los sujetos recién ocurridas no se dan dentro de un marco de diálogo e intercambio. Efectivamente, a la interpelación inicial (“oye Zurita”) no sigue una respuesta, así como a la entrega del yo poético (“A Diamela Eltit”) no sigue una reacción de la destinataria. Finalmente, la esbozada reunión de las dos identidades (en el “ME DIJO ELLA” sin rayas) acontece dentro de la separación ficcional de las comillas que encierran el verso. La aproximación crítica a la categoría del discurso que mencionábamos en el párrafo anterior no es, con lo dicho, un movimiento profundo. Aún manifestándose patentemente frente al receptor, el cuestionamiento del habla y del entendimiento individual no deja de desarrollarse dentro de un espacio textual sin interacción. Siendo que este momento tampoco representa un monólogo, suponemos que esta especie de diálogo desgastado y amputado pueda develar un sentido de imposibilidad de relación verdadera.

En este caso, el intento crítico se balancea con una efectiva situación dialógica sin evolución, lo que nos parece, más que una oposición interna al texto, una definición lírica de impotencia. En otras palabras, en este comienzo del poemario no hay una reformulación de aquellos hábitos instados por el sistema socio-económico vigente en el Chile dictatorial. Los dos sujetos delineados no se acercan, a pesar de que existan intentos para cambiar la realidad: nos referimos a la sugerencia de sacar de “la cabeza esos malos pensamientos” y, en segundo lugar, a la donación que el hablante hace a la otra persona. Estas breves imágenes de comunión y búsqueda de positividad encubren una estructura expresiva que no deja espacio para un real encuentro. Por ende, el contexto poético –y su traslado real– es descrito en su división social interna pero, por ahora, sin ser fuertemente amenazado o reelaborado.

Para volver a la puntual crisis del sujeto poético, esta emerge particularmente de la lírica “ZURITA”,⁴⁷ cuyo título duplica al poeta, dificultando la recepción de la frontera (idealmente cercana en poesía) entre el autor real y la escritura.⁴⁸ El ‘me dijo’ que antes encarnaba un habla exterior trueca aquí por completo su significado en el verso “Zurita me dijo que iba a amainar” (v.2). El yo poético ahora está en absoluto separado –o tal vez desdoblado– de Zurita y esta continua mutación de perspectivas

47 “Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar / porque en lo más profundo de la noche / había visto una estrella. Entonces / acurrucado contra el fondo de tablas del bote / me pareció que la luz nuevamente / iluminaba mis apagados ojos. / Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.” (Zurita 1982: 23).

48 Mientras nosotros notamos una más honda fricción que se produce tras esta fase entre la obra y su destinatario, Yamal por otra parte observa que “El autor se convierte en personaje de su texto, en un intento de borrar las fronteras entre autor real y personaje o hablante ficticio” (1990: 98), lo que entendemos como un acto de armonización de toda división o conflicto.

solo revela el denominador común de la interpelación, es decir, de un incipiente diálogo.

Si hace poco se había puesto en tela de juicio justamente ese truncado diálogo, aquí se trata del sujeto, de su auto-percepción y conciencia. La pregunta fundamental que surge de esta lírica se posiciona sobre ¿quién habla? y ¿quién es el yo y quién Zurita? La ligazón textual creada por la reaparición de ‘me dijo’ al mismo tiempo devela la fractura que surge de la entremezcla paradójica e insoportable de los sujetos. Otra vez, una tentativa de voluntad expresiva –en este caso de coherencia lírica– se hace trizas frente a la manifestación de una incomunicabilidad latente. La lejanía entre el hablante y Diamela Eltit que evidenciamos con anterioridad se materializa aquí en una imposibilidad identitaria determinada por la variación subjetiva.

En paralelo con la reflexión que desarrollamos en esa primera instancia, la posible crítica al sistema dada por la corrosión del individuo sobre-enfatizado por la retórica neoliberal no está exenta de una problemática de fondo. En particular, la impotencia de una identidad orgánica no dejaría espacio, en el ámbito poético, para la acción y transformación. Hasta el momento, aunque hayan surgido dos interlocutores no se ha dado el diálogo y, por el otro lado, aunque el sujeto por sí solo haya sido amenazado en su independencia tampoco se ha propuesto una conformación comunitaria o relacional.

En “LAS PLAYAS DE CHILE I”, instalando un contacto directo con el poema “ZURITA” (Zurita 1982: 23) gracias al empleo del verbo ‘acurrucarse’, los versos entregan la visión casi nefasta de un individuo solo, caracterizado por el aislamiento y el sufrimiento y sin manifestar algún tipo de relación con su medio o con los otros sujetos. En fin, un ser que intenta un contacto imposible, que deteriora los alcances del verbo ‘abrazar’ al practicarlo en su pura soledad:

iii. Como un espíritu lo hubieran ustedes visto cómo se
abrazó a sí mismo lívido gimiente mientras se le
iba esfumando el color del cielo en sus ojos
(Zurita 1982: 25, vv.11 – 13)

La manifestación de la apariencia fantasmal y sufrida de ‘él’ se da en simultánea con el dirigirse de la voz poética a los receptores que, si en un primer momento hubiese podido pasar desapercibida por un “lo hubieran visto” (v.8) que podría apuntar tanto a ‘ellos’ como a ‘ustedes’, más abajo se afirma en la efectiva inclusión del pronombre (“lo hubieran ustedes visto”, v.11). En consecuencia si, por una parte, se expone la desdicha que involucra de modo general al individuo, por la otra el escritor de inmediato crea una forma de contacto que, aún más que depender del desenvolvimiento de la obra, se construye con el lector real que la está captando.

De este modo, no solo el receptor se encuentra profundamente implicado en la alternancia casi caótica de la voces líricas –yo, él, ella, nosotros, ustedes, ellos– sino que al mismo tiempo percibe tanto el destino doloroso del ser solo como la realización de un contacto que altera, en él, la perspectiva fatal del abandono y que

sostiene la certidumbre de ser solo un espectador. Sobre este punto, si el público lector y espectador se aproximan, en consecuencia la participación se realiza en una distorsionada forma de ciudadanía en la visión de Sepúlveda Eriz respecto a la estética zuritiana en *Purgatorio*:

Aquellos que no pueden huir al desierto, deben aprender otra forma de ciudadanía: ser el súper estrella de Chile, esto es, entender la ciudadanía como un espectáculo. El súper estrella de Chile concibe el espacio público como un teatro, una comedia de apariencias, pero con un ingrediente monstruoso, la violencia hacia sí mismo. [...] Intercambios que se realizan bajo la luz de los medios, donde el súper estrella sólo puede transitar como mercancía. De esta forma, el habitar se torna una variante del ejercicio de la prostitución. (2013: 30–31)

Similarmente a esta consideración, Bauman escribe “El liderazgo ha sido desplazado por el espectáculo, y la vigilancia, por la seducción” (2000/2004: 165), aunque la paradoja del Chile de los ochenta es que en él convivían ambos elementos: el control directo y la atracción espectacular.

Dicho esto, la aparente cercanía generada entre el texto poético y su lector se expone de hecho como un énfasis sobre la separación entre ambas esferas. Es cierto que la lírica entabla un parecer de diálogo con el destinatario, pero también hay que destacar que lo posiciona firmemente en su calidad de público más que de actor. Es así que por tercera vez dentro del poemario un impulso que podría parecer sinceramente cuestionador se resuelve en la inalterabilidad de las dinámicas textuales. Por cierto, la compleja forma de *Anteparaíso* induce al receptor a un esfuerzo descodificador importante. Sin embargo, la simultaneidad del dolor manifestado por el sujeto lírico y de la marcada visión externa del lector delinean una evidente imposibilidad de rescate y participación. Los personajes que se hablan sin hablar realmente, el sujeto que varía sin llegar a componerse, el lector real que accede al texto tan solo para salir de él dibujan una red posiblemente social que se desencuentra continuamente.

2.2 La colectividad castigada

Después de algunos textos que definiríamos paisajísticos (Zurita 1982: 26–28), en que se dan principalmente dinámicas relativas a los elementos naturales con una preponderante falta de humanidad, en “LAS PLAYAS DE CHILE V” asistimos a una especie de reproducción variada de “LAS PLAYAS DE CHILE I” (Zurita 1982: 25). Este poema se abre con una subversión del punto de vista lírico: si en la composición inaugural del ciclo de las playas nos enfrentamos con una pluralidad

cuya búsqueda fracasa,⁴⁹ aquí un Chile personificado no encuentra, al revés, a seres humanos honrados:

Chile no encontró un solo justo en
sus playas apedreados nadie pudo
lavarse las manos de estas heridas
(Zurita 1982: 29, vv.1 – 3)

El énfasis tras esta afirmación dolida se da en el aislamiento del adjetivo ‘apedreados’ que, conjugando la violencia de las piedras con una multitud en lucha, se prolonga hasta la imagen fatal de las manos que no se pueden lavar de las heridas, exponiendo inevitablemente la corrupción de su mancha.⁵⁰

La variación del escenario de la búsqueda provocaría una mutación dentro del reconocimiento lector. Si el poemario anteriormente atrajo su atención sobre una humanidad en movimiento e indagadora, en este poema la desplaza e invierte al definir el objetivo inalcanzable como los mismos seres humanos. Ya el receptor no se sentiría involucrado en el camino de sus pares, sino apuntado por un impersonal Chile que trastorna el punto de vista lírico. Dicho cambio traspasa su personificación desde un grupo –aunque caracterizado por la decepción de su deseo– hasta la acusación, la no pertenencia a la categoría de ‘justo’, cierta culpabilidad, en fin hasta encarnar la misma aspiración fallida que movía a la multitud.

El lector, con este modificarse extremo de los enfoques, estaría invitado e reconsiderar el significado de su rol en la sociedad que, entregado por la evocación del ‘justo’, se combina con la apelación a un colectivo que va esfumándose. Por tal razón, el sujeto está insertado en una combinación de variaciones formales y de sugerencias que aúnan los valores humanos (y su inexistencia) con la acción comunitaria (y su disgregación). Para ser más precisos, la disolución de esta se registra en el pasaje de la tercera persona plural (en “LAS PLAYAS DE CHILE I”) hasta ni “un solo justo” (“LAS PLAYAS DE CHILE V”) que evita la opción de escritura “Chile no encontró justos” y así individualiza tanto la culpa como el potencial grupal.

En la segunda estrofa del poema se lee: “Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas playas / sino las heridas maculadas de la patria sombrías llagadas” (Zurita 1982: 29, vv.4 – 5). Pese a que el pronombre indefinido ‘nadie’ recupere la fisionomía de una colectividad perdida, su permanencia en la tercera persona singular mantiene viva la fracturación individual que revisamos hace poco. En estas

49 Compárense en particular las primeras dos estrofas: “No eran esos los chilenos destinos que / lloraron alejándose toda la playa se / iba haciendo una pura llaga en sus ojos // No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear / del cielo frente a sus ojos albo como si no fuera de ellos / en todo Chile espejeando las abiertas llagas que lavaban” (Zurita 1982: 25, vv.1 – 6).

50 Señalamos que este fragmento es puesto en contacto con el episodio bíblico de Poncio Pilatos por parte de Bahamonde Cárdenas (2004). Por lo mismo, la referencia al imaginario católico se hace evidente en la isotopía de la piedra que hace mención a la perícopa sobre Jesús y la mujer adúltera. Para un estudio pormenorizado de las referencias bíblicas en Zurita remitimos al trabajo doctoral de Lambrou (2023).

circunstancias, pareciera que el único elemento cohesivo se hallara en el adjetivo ‘apedreados’: vehículo de violencia, sufrimiento y vejación.

En definitiva, el desplazamiento de lo humano (antes colectivo/activo, ahora singular/pasivo y además culpable/injusto) guardaría la posibilidad de cuestionamiento relativamente al rol del destinatario en la sociedad. Creemos que la dificultad producida en el receptor (por la variación de los dos poemas) podría llegar a activar una emotividad justamente relativa al significado de la colectividad (por su desaparición) y de la individualización (por su permanencia en las terceras personas singulares).

Esta fundamental sensibilización, no obstante, por el momento no implica una activación más allá de la mirada crítica. Textualmente, la primera parte de “LAS PLAYAS DE CHILE V” se recluye en la singularidad de sus actores, condenando los impulsos colectivos a una constelación de esferas separadas y fracasadas. Con esto, encontramos una vez más un afán de auto-análisis que se interrumpe en el momento de cambiar realmente los eventos.

Más abajo en el poema se vislumbra una posibilidad de detectar al ‘justo’ anhelado a través de una sistematización formal que recombina los distintos elementos del texto lírico:

iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile

v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas

vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi patria
(Zurita 1982: 29, vv.17 – 27)

El adjetivo sustantivado ‘justo’ pierde en esta parte su pura calificación de persona para manifestarse en otros objetos y construcciones. En referencia a este fenómeno de entreverarse lírico, Foxley C. apunta que es una

operación en el texto que es muy ilustrativa del proyecto voluntario y deliberativo, y consiste en colocar en contigüidad sintagmática un nombre, un cualificativo y otro nombre, [...] de modo que en la operación combinatoria queda inscrita la dispersión semántica, en tanto que a nivel de la recepción, se produce la condensación integradora de los sujetos referidos. (1984: 96)

Del pasaje citado demarcamos la condición ‘combinatoria’ de las piezas poéticas que apela a una comunión receptora de las partes. Sin embargo, notamos en los versos, más que una reunión equilibrada, una reducción de los elementos al ‘justo’. Ocurre

por lo tanto una absorción por parte de dicho organismo –que ya calificamos como individualizado– que atrae en sí todo el poema, en particular el ‘nosotros’.

La perfilada comunidad lírica no está en condiciones para desarrollarse y agregarse profundamente. El adjetivo ‘apedreados’ así como las ‘piedras’, únicas sugerencias de un grupo que sigue existiendo, son conjuntos sufridos, débiles y autorreferenciales. La repetición teóricamente positiva de ‘justo’ a lo largo del poema disimularía una individualización sostenida. Hacia el final del texto, la recombinación formal no llega a mutar la persistencia del fenómeno atomizador, significando una sensación de falsa transformación y alivio para el lector y, en consecuencia, no reclamando un replanteamiento sustancial de su rol de sujeto. Por último, la aparición de una evocación multitudinaria (las piedras) se tradujo en un horizonte por el momento efímero e incapacitado. En este sentido, el grupo aún no significa en la percepción receptora un elemento ambicionado para reconstituir e innovar las condiciones existenciales.

2.3 Sujetos cercanos y distantes

Como una interrupción repentina en medio de los textos poéticos, en la página que sigue aparece un verso solo y centrado, expresado por la primera persona singular: “Yo lo vi soltando los remos:” (Zurita 1982: 30). La voz con quien nos identificamos más hondamente por ser el yo textual manifiesta el incipiente peligro y abandono en mar abierto, amplificado por la inconclusión narradora mediante el uso de los dos puntos finales. Podríamos decir que el riesgo y la desolación que hallamos en el personaje ‘él’ se profundizan tras esta transferencia de una zona de naufragio y cercana derrota al yo poético. Inclusive, dicho sentido se hace aún más vehemente puesto que es otra persona la que causa el momento de inseguridad y que, por tanto, provoca el doble desamparo en la naturaleza desfavorable y en el relacionarse humano.

De manera muy regular y especular, tanto estructural como temáticamente, en “LAS PLAYAS X” (Zurita 1982: 35) –entonces cada cinco poemas– reaparece la acción de una presencia humana. En su primera estrofa se unen el acto de abandonar con el de ocultarse y protegerse que, ya aparecidos en “ZURITA” (Zurita 1982: 23) y en el verso arriba citado (Zurita 1982: 30), habíamos entendido como pertenecientes a dos distintos personajes: “Yo lo vi soltando los remos acurrucarse / contra el fondo del bote [...]” (Zurita 1982: 35, vv.1 – 2). La persona que había soltado los remos se refleja tanto en el yo acurrucado en “ZURITA” (Zurita 1982: 23) como en el navegador del mismo poema (que, de paso, es justamente el Zurita separado de la voz lírica). Igualmente la primera persona singular permanece en su observación distanciada y, a la vez, ampliamente involucrada en el acontecimiento que desequilibra la escena. Se deduce que el lector, identificado con el yo, está sometido a una prueba más que le provoca una necesidad –frustrada– de entender lo que está pasando, de delinear las

identidades poéticas y la propia voz principal, de percibir la separación cada vez más esfumada entre el yo, el otro y el entorno.

Tanteando una reflexión sobre este efecto, el receptor llegaría a preguntarse sobre el rol de la primera persona singular en los sucesos y, de igual modo, sobre su propio rol en la descodificación del mensaje poético. Conectando lo dicho con la praxis vital del lector, esta fase produciría de manera muy genérica la sensación, basada sobre la repetición formal de las líricas, que el yo también es el otro. Y sin embargo, desde el punto de vista del desenvolvimiento narrativo, las acciones de los dos no entablan de ninguna manera una conexión, acrecentando la separación entre igualdad sustancial y diversidad efectiva. Este tema de algún modo reproduce el ideal neoliberal de equidad –puramente formal– entregada por el mercado y, por otro lado, de diversificación estructural y desintegración social causada por el mismo.

Al igual que el inicial diálogo enseñado pero inefectivo de la primera parte del poemario, en esta sección se potencia todavía más la sensación de una unión patentemente expuesta pero vacía. La dislocación de los sujetos y de sus respectivas acciones se conciertan en el ámbito reducido del barco y del naufragio: en otras palabras, en la limitación espacial y a la vez en la amenaza de perderse en lo infinito del mar. La convivencia de estas aparentemente opuestas situaciones espaciales –que profundizaremos luego respecto a la obra de Enrique Lihn– marca intensamente la crisis paradójica del ser humano. Unidos en el barco y en su encogimiento, los actores se hallan eternamente separados porque finalmente su tiempo (la distinta posición de los poemas referidos) no coincide con su situación física.

Los dos tripulantes, idénticos y sin embargo escindidos desde un comienzo por el personaje Zurita, transmiten la homogeneidad de una multitud o de una vecindad que finalmente no llega a compartir sinceramente su existencia. No hay progresión en el viaje y aunque las elecciones de los personajes sean las mismas (acurrucarse, protegerse) y ocurran en el mismo entorno (el barco) no alcanzan a encontrarse o intercambiar sus experiencias. También en este caso, quizás de modo todavía más evidente, la trama textual conjura un avance capaz de comprometer a las conciencias de sus destinatarios pero, al mismo tiempo, agudiza en ellos aquellas condiciones extremadas por el contexto en que habitan: la falta de participación, la disgregación comunitaria, el anonimato social, la individualización, la incomunicabilidad.

En conclusión, esta escisión generalizada se puede divisar ampliamente en los versos sucesivos de “LAS PLAYAS DE CHILE X” donde el sujeto masculino experimenta una pérdida de control sobre el entorno y, junto con esto, una desunión dentro de su propia interioridad y respecto a sus referencias corporales:

- i. Hecho un ánimo sintió como se le iban soltando los remos
de las manos
- ii. Empapado toda la vida se le fue desprendiendo como si
ella misma fuera los remos que se le iban yendo de entre
los dedos

iii. Incluso su propio aliento le sonó ajeno mientras se dejaba
caer de lado suavemente como un copo de nieve contra
las frágiles tablas que hasta allí lo llevaron
(Zurita 1982: 35, vv.7 – 14)

El abandono que anteriormente había descrito al yo, espectador del barco dejado sin navegación, se desarrolla acá en un abandono personal e interior, relativo a las fuerzas y a las percepciones. Por lo leído, el paradigma de la desdicha y de la soledad se despliega en el campo humano (la falta de contacto), en el espacio físico (el imposible relacionarse, los remos dejados) y en el propio sujeto (el copo de nieve, el desgarramiento interno).

Desde otro ángulo, la estrofa final del poema reconfigura una sugerencia práctica respecto a lo anterior:

Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos sino mejor en el
derramarse de todas las utopías como un llanto incontenible que se le
fuera desprendiendo del pecho hirviendo desgarrado despejando la
costa que Chile entero le vio adorarse en la iluminada de estos sueños
(Zurita 1982: 35, vv.24 – 27)

El arrinconar la presencia del individuo aislado (por el hecho de que “la playa nunca se espejearía en sus ojos”, donde estos se refieren al sujeto singular) confluye en el brote emotivo del llanto. Esto a su vez se distancia de las “utopías” y de los “sueños” de los cuales el protagonista se libera dentro de este momento de renovación. Si bien en esta estrofa ocurra una invalidación del ser solo, también se anula la pluralidad intrínseca a los deseos y aspiraciones sociales. Tanto el individuo como la abstracción de estos proyectos comunes se reúnen en el llanto: elemento que guarda en sí la superación de la soledad y de los colectivos sueños efímeros, esbozando aunque no indicando un camino distinto en lo que se refiere al sujeto, a la colectividad y a su acción común. Aún así, el desmantelamiento de las pretensiones individuales y de los sueños no es lo bastante eficaz para reconstruir un horizonte que valore los significados colectivos. La sociedad, debilitada en el orden neoliberal por las apacibles divisiones diseminadas por la necesidad y el deleite de la elección subjetiva, encontraría en estos pasajes poéticos la capacidad para cuestionarse pero no para regenerarse.

La alternancia que caracteriza la escritura poética de *Anteparaíso* se manifiesta también en el específico rasgo en base al cual estamos avanzando en el proceso de recepción: la figura humana. Particularmente, es el breve poema titulado “Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS” que cierra este primer apartado, donde se asiste a una punzante variación de las sugerencias líricas:⁵¹

51 Bahamonde Cárdenas hace notar que “En esta sección sólo el texto poético inicial Zurita, y el último *Y volvimos a ver las estrellas* presentan rasgos constitutivos propios de los versos canónicos [...]. Existiendo de esta forma una mutación en los textos literarios” (2004: 55–56). Por otra parte, Munizza profundiza esta sugerencia, llegando a afirmar que “la voz poética como sujeto

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
 de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos sólo uno
 y que sobreviviríamos
 porque es el Universo entero el que sobrevive
 Sólo fue un instante, porque luego la tormenta nuevamente
 estalló en mi cabeza y el miedo creció
 hasta que del otro mundo me esfumaron el alma
 Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la vida
 ¡Yo nunca me olvidaría de él!
 (Zurita 1982: 43)

Para dar cuenta de las permutaciones, aclaramos la cadena significadora del texto: unidad humana (v.1); soledad humana y peligro externo (y unidad con el mundo, v.2); alivio y esperanza (vv.3 – 4); soledad, miedo y muerte en el peligro interior y exterior (vv.5 – 7); positividad de lo experimentado y su recuerdo (vv.8 – 9).

Consecuente con esto, no podemos dejar de mencionar el sugerente trabajo de Cánovas, quien plantea un patrón que estaría a la base de la estructura de *Anteparaíso*: si $-x$ entonces x^2 “siendo: $-x$: separación, abertura, pérdida; x^2 : reunión, identidad recuperada. Este esquema es válido para todas las secciones de *Anteparaíso* y puede entenderse así: a nivel mítico, x es la vida, $-x$ es la muerte y x^2 , la vida nueva” (1986: 62). De esta manera, el estudioso provee a entregar un armazón elemental que daría cuenta del aparente desorden poético zuritiano y, con esto, a definir un desarrollo con respecto al sinsentido del mundo.

Por más que el esquema de Cánovas (1986) nos resulte valioso, suponemos que la sensación producida en el lector al enfrentarse con dicho movimiento, que pasa de polos positivos a negativos, sea la de inseguridad, causada por la velocidad de los pasajes y por los contenidos que se basan sobre la ambigüedad relativamente a la vida del sujeto. Como una rápida sucesión de imágenes, el poema replica la fugaz conformación de los mensajes audiovisuales, la cantidad de informaciones desconfiables y también la incerteza provocada a largo plazo en el contexto chileno por las reformas neoliberales que debilitan las posibilidades de un proyecto de vida duradero. A pesar de esto, existe la salvación entregada por la experiencia casi epifánica: hay algo que, sobreviviendo a todo (a la vida misma), define lo propiamente humano y su alrededor, su interioridad y su mundo y que finalmente se balancea en la variación irrefrenable que lo sujeta.

Este “instante” proyectado en la eternidad gracias al adverbio ‘nunca’ nos trae a la memoria las siguientes palabras de Bauman relativas a la inconsistencia del tiempo contemporáneo: “ ‘Instantaneidad’ significa una satisfacción inmediata, ‘en

toma conciencia en este poema” (2019: 274). Finalmente, subrayamos la referencia a la obra de Dante que, por supuesto, no se da solamente en este título que replica el verso final del *Inferno*, sino también en la configuración de algunos poemarios zuritianos que llaman a la memoria al poeta italiano –*Purgatorio* (1979), justamente *Anteparaíso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994)–. Para indagar esta relación aconsejamos la lectura de Scarsella (2020) y de la tesis doctoral de Munizza (2020).

el acto', pero también significa el agotamiento y la desaparición inmediata del interés. [...] Sólo hay 'momentos', puntos sin dimensiones" (2004: 127). Es cierto que la experiencia del sujeto lírico es algo inmediato pero, al mismo tiempo, este pretende que se imprima infinitamente en su mente, conjurando la transitoriedad del momento disfrutado. Esta oposición al aparato líquido, para mencionar nuevamente a Bauman (2000/2004), ligado al consumo, a la tecnología, a la informalidad laboral, entre otros aspectos que germinan en el campo neoliberal, no asegura sin embargo una reconstitución del tejido grupal. La memoria y la esperanza representan sin lugar a dudas un elemento de salvación pero, deteniéndonos minuciosamente en los cambios textuales, siguen desenvolviéndose en una situación que niega el desarrollo relacional.

Si recordamos la reciente lectura de los tripulantes y su imposible encuentro, nos asombraríamos ahora al leer el primer verso de "Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS": "Acurrucados unos juntos a otros [...]" (Zurita 1982: 43, v.1).⁵² Pese a esto, el contacto no evoluciona ni se fortalece: a partir del verso subsecuente es nuevamente la primera persona singular que habla y que subraya su soledad y, en particular, su soledad en el mundo. Se desprende que la cercanía física entre los seres no equivale a la unión con los elementos naturales y el universo. No bastó la recombinación de los personajes y de sus acciones para acercarlos, así como ahora la evidente reunión de los cuerpos impide una actividad común: solo permanece el yo.

2.4 Habla traidora

Otra amenaza más a la identidad subjetiva aparece más adelante en el poema "LOS HOYOS DEL CIELO IV" (Zurita 1982: 76). Los textos titulados "LOS HOYOS DEL CIELO" (Zurita 1982: 73-78) se conforman como una mutación sin reglas del mundo, encarnada en la imagen de las "invertidas montañas", tras la invasión de pesadilla llevada a cabo en "LAS CORDILLERAS DEL DUCE" (Zurita 1982: 70-72):⁵³

52 El autor indica en una entrevista que *Anteparaíso* y más aún este específico verso se rehacen a su detención en el barco Maipo: "Hubo un tiempo en el que ni siquiera pude hablar de eso. Sin embargo, es justamente ahí cuando empiezo a escribir un poema de las Utopías, que tiene que ver con las playas, y ahora me doy cuenta de que fue nada más que recrear los veinticinco días que estuve en el barco. Fíjate que sólo después me di cuenta de que el poema decía 'estaba uno junto al otro contra el fondo del bote...' " (Zurita en Marras 2018: 631).

53 Las tres líricas tituladas "LAS CORDILLERAS DEL DUCE" patentan elocuentemente el contexto dictatorial. En su naturaleza, estas alturas se contraponen en todos sus rasgos a las reales Cordilleras expuestas en los textos, realizando en esta "convergencia y divergencia [...] el drama de una comunidad" (Cánovas 1986: 67). Al decir de Rojas "El efecto de extrañamiento que produce la inserción de la figura de Mussolini, en medio de un diálogo que deslinda los márgenes de la irrealidad, y que introduce un lenguaje *lumpen*, retoma la historización y contextualización del

Despejándose la nieve de los ojos
 vi a Miguel Ángel
 a duras penas tambaleándose
 sobre los andamios de los Andes
 Olvida eso –le dije– todos éstos
 ya están condenados
 No me interrumpas –me contestó–
 que también estamparé tu rostro
 en las invertidas cumbres del cielo
 (Zurita 1982: 76, vv.1 – 9)

Una inmediata tensión se produce en los primeros dos versos: mientras que ‘despejándose’ designa a una tercera persona, el sucesivo verbo ‘vi’, que depende del yo, fricciona el desarrollo de la lectura y en particular la idea evocada de transparencia y visibilidad –por el limpiarse la nieve de los ojos–. Aunque al reconocer la figura de Miguel Ángel también lo identificamos pronto como el sujeto de ‘despejándose’, reordenando así las impresiones líricas, al mismo tiempo permanece la colisión entre la visión sin conflictos del sujeto y la búsqueda de la mirada por parte del célebre escultor.⁵⁴

El estado obstaculizado de Miguel Ángel prosigue, en el verso siguiente, en su frágil movimiento, cuyo espacio se encuentra en los ‘andamios’, representación del campo semántico del trabajo del artista, de la construcción portentosa de la Cordillera y también evocación fonética de los mismos ‘Andes’. La fuerza de la montaña, conllevada tanto por sus sonidos repetidos como por su imagen de fortificación, acrecienta la fragilidad de la figura humana representada, a pesar de su inmensidad creadora en la historia del arte. La subsiguiente afirmación del yo (“Olvida eso [...]”) agrega un sentido de abandono al poema: el sujeto inesperadamente es quien ahora propone el olvido –dejar a los “condenados” de la vida en su perdición–.

Con respecto a la construcción de la relación entre los dos, notamos que se establece una efectiva comunicación la cual es entregada sin el empleo de las comillas. Esta elección hace incorporar a la voz poética su contacto con el otro, manifestandouna cercanía no solo relacional sino también gráfica al eliminar las barreras de los signos ortográficos. Inclusive, aquí el coloquio se traduce en una acción más contundente pero, al mismo tiempo, en vez de delinearse como una evolución positiva y efectiva de los contactos humanos, se repliega en la orden tajante.

Efectivamente, en las últimas líneas de “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76) presenciamos un acto conativo (‘No me interrumpas’) que podría verse tan-

relato, apuntando además hacia un motivo ideológico como el del fascismo y de la persecución política, que irrumpen sin preámbulos” (2013–2014: 339).

54 Para una profundización de la función de Miguel Ángel en la obra de Zurita –en lo específico su significación respecto al arte europeo y a la naturaleza americana– señalamos Rovira y Valero Juan (2020) y el ya mencionado estudio de Munizza (2020). En particular, la estudiosa, en referencia a *Anteparaíso*, subraya la representación de una naturaleza magnífica e inmensa en conexión con la figura del artista italiano (Munizza 2020: 328 ss.).

to como una imposición identitaria (perspectiva sostenida por el empleo del verbo ‘estampar’ que pertenece a la esfera de la mecanización y automaticidad) como de la búsqueda de la misma identidad dentro de un universo irreal y excepcional. En otra dirección, tal vez sea más probable la recepción de una consagración del ser humano en ese mismo entorno falseado puesto que un agente externo (Miguel Ángel) tarde o temprano aplicará el “rostro / en las invertidas cumbres del cielo”.⁵⁵ Esto nos deja entonces con la amargura dictada por la ineluctabilidad de la adaptación al sistema. Nos parece que es justamente la inserción del verbo ‘estampar’ la que ayudaría a la conformación mental de un espacio distorsionado, regido por relaciones cosificadas, sometido a la presencia abarcadora de un actuar externo a las decisiones de cada uno.⁵⁶ La promesa de una relación entre pares se escurre tras la otra promesa de ser estampado que agrede al sujeto. A la luz de lo señalado, vemos como el diálogo – expresión anhelada dentro de una sociedad fracturada– no encuentra en el poemario una posibilidad de progreso y consecuentemente no transmite al lector el valor de sus oportunidades sociales.

Un sentido mayormente positivo de esta porción lírica nos lo depara Galindo quien sostiene que

La locura, el desamor, el odio, alcanza al propio sujeto que ve a Miguel Ángel [...], intentando dotarlas [las cumbres] nuevamente de color, cubrir esos vacíos dejados por la partida de la cordillera [...]. Es posible leer en este fragmento la imagen del artista intentando restaurar los vacíos dejados por la violencia, la memoria perdida de un pueblo [...]. (1999: 415–416)

La voz imperiosa del escultor junto con su manifiesta endeblez nos hacen disentir de esa visión casi épica del artista, al mismo tiempo que la fuerte ambivalencia del sujeto no nos permite determinar un paisaje inequívoco, donde se conjugue una manifiesta resistencia al sistema. Con esto, no queremos afirmar que la escritura poética adhiera a la disposición de dominio, sino que la precariedad de sus componentes facilite un momento de crisis en el destinatario, en lo relativo a sus posibles puntos de referencias, a sus propios actos y pensamientos y al medio en donde se aglutinan la limitación humana, lo imponente de las alturas, lo absurdo de su inversión y el automatismo de la estampa.

En referencia a nuestra idea del rostro como identidad forzada, consideramos valioso proporcionar este comentario de Rojas Bahamondes, aunque se refiera al primer poemario de Zurita: “La mancha de los rostros de Chile, que el sujeto desea unir, superando el discurso higienista y ordenador. La ética del rostro repropone uno status de ciudadanía que se cumple en la alteridad y que no puede denegar el dolor” (2015: 259). Enlazándose con el estudio de Sepúlveda Eriz (2013), quien investiga la

55 Sobre esta imagen y su conexión con el universo dantesco, véase Munizza: “Es preciso señalar la expresión ‘invertidas cumbres’, que esboza lo que será la idea de la simetría inversa de *Beatrice*, [...]” (2020: 329).

56 Señalamos que Rojas juzga la acción mencionada “un fresco del luto general” (2013–2014: 348).

retórica de la limpieza del régimen en relación con la producción literaria de ese período,⁵⁷ Rojas Bahamondes (2015) acopla las imágenes de la mancha y del rostro más que con la imperfección, la división, la esfumación y el abuso, con una presencia del otro y de lo distinto dentro de la homogeneidad reinante.

Quizás resulte sugerente, en este orden de ideas, el “EPÍLOGO” con que termina la sección: “Entonces yo solamente escondí la / cara me cubrí entero: nieve fui” (Zurita 1982: 83). Recordando el retraerse del sujeto de “LAS PLAYAS DE CHILE V” (Zurita 1982: 29), además de su tumbarse como un copo de nieve en “LAS PLAYAS DE CHILE X” (Zurita 1982: 35) y por supuesto los rostros impresos de “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76), las líneas describen la anulación perseguida por el sujeto, entregada mediante una gradación ascendente. La acción de ocultar la cara se conjuga con su haber sido puesta en duda por la práctica de Miguel Ángel, delinea la voluntad del sujeto de ser irreconocible, de no ver y de no ser visto. Desde otro punto de vista, el protagonista escapa la relación recientemente esbozada y su desenlace. En el pasaje, el mimetismo del cuerpo alimenta la necesidad de retirarse, de no ser, de protegerse para finalmente fusionarse con el medio, integrarse a lo blanco de la nieve y, de paso, de la página. La simpleza del gesto (‘solamente’) describe un trayecto de intimidad pero también de invalidación que no podemos definir evidentemente ni en términos de paz ni de pesar.⁵⁸

2.5 Soñar al otro

Un fundamental estímulo relativo a la esperanza de una renovación y reagregación humana nos lo suministra el tercer apartado de *Anteparaíso* denominado “PASTORAL”, donde observamos una sufrida sucesión de acercamiento y separación de una pareja que se desenvuelve a través de las siguientes etapas: soledad y desespero del sujeto, rescate de la mujer y reencuentro, la traición, el abandono, el asomar del olvido, la ansiada reunión. Se trata de una sección que, como ha comentado Cánovas (1986), manifiesta una mayor claridad expresiva respecto a las anteriores, hecho que el crítico designa como un reflejo del restablecimiento de la palabra social, suspendida por la opresión dictatorial en sus distintas modalidades.⁵⁹ Desde otro ángulo, la lectura que brinda Galindo se enfoca sobre el desenvolvimiento de la

57 Para interés de este trabajo, la autora llega a afirmar en el marco de la lectura de *Purgatorio* que “el personaje Zurita [...] decide aceptarse como manchado” (Sepúlveda Eriz 2013: 29).

58 Rojas sí aporta una definición explicadora de estos versos, que identifica como una “substracción simbólica del sujeto humano, como a afirmar una derrota tanto del signo escritural como del cuerpo ante el dominio de la muerte” (2013–2014: 347).

59 En cuanto a esta observación, recordamos también el artículo de Morales Saravia (2002), quien reconoce tanto una estructura narrativa clara como una temporalidad ordenadamente desarrollada en la sección en cuestión, circunstancia que se encuentra en conexión, según el crítico, con el redescubrimiento del sentimiento amoroso.

relación amorosa recién sintetizado como una alegoría por la cual “la amada es la patria vilipendiada; el sujeto, la sociedad dispuesta a asumir el pasado histórico; el idilio general, el reencuentro de una sociedad en el perdón y la reconciliación” (1999: 418).

Al igual que en el final de “UTOPIÁS”, cuando el poema “Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS” (Zurita 1982: 43) había provocado una desilusión respecto a la salvación en la crisis, también en el “EPÍLOGO” de “PASTORAL” se reproduce una coyuntura semejante:

Recortados en la noche, como espejismos, con las manos
 recogíamos puñados de tierra y del pasto verde
 que crecía. Sé que todo esto no fue más que un sueño
 pero aquella vez fue tan real
 el peso de la tierra en mis manos, que llegué a creer
 que todos los valles nacerían a la vida
 Y es posible porque algunos cantaban
 incluso tú, que no habías parado de llorar
 es posible que también rieras
 y contigo el aire, el cielo, los valles nuevos
 toda luz, hermana, toda luz
 del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas.
 (Zurita 1982: 131)

En el verso de abertura la visión de ruptura (“Recortados”), oscuridad (“en la noche”) e ilusión (“espejismos”) entreabre una sensación de miseria que se contrapone al reciente amor simultáneo al florecimiento de los pastos chilenos. Como cuando el sujeto sufría en su imposible contacto o la multitud intentaba un obcecado tocarse,⁶⁰ el gesto de recoger la tierra aparece como un exasperado intento de relacionarse con el entorno renacido, enfatizado por el encabalgamiento “del pasto verde / que crecía”.

De repente, la entera sección “PASTORAL” se desmorona en la expresión del tercer verso: “Sé que todo esto no fue más que un sueño”. El amplio desarrollo del apartado que duramente había llegado a la realización del amor y al crecimiento natural, al desenlace dichoso, se apaga con una pura frase. El imprevisto fracaso del “EPÍLOGO” dismantela las sensaciones de alivio, felicidad, la de haber alcanzado un estado de paz; desafía el mismo lenguaje y su desenvolverse en el tiempo, puesto que solo corresponde a un sueño, a pesar de su duración e intensidad. La realidad profunda y largamente experimentada en el apartado falla y, de este modo, dicho despertar final coincidiría con una discrepancia respecto a lo vivido y a una relativa actitud de desconfianza que el poemario insta continuamente, amplificada por su haberse detenido en un mundo puramente ilusorio.

⁶⁰ Respecto al primero nos referimos a los ya aludidos verbos ‘abrazarse’ (Zurita 1982: 25) y ‘besar-se’ (Zurita 1982: 29). En lo que se refiere a los seres plurales pensamos en el texto “LAS PLAYAS CONSTELADAS”: “[...] encequecidos como / ánimas palpándose entre ellos // iii. Donde ciegos cada vida palpó a tientas otra vida hasta que / ya no quedasen vidas [...]” (Zurita 1982: 37, vv.7 – 10).

En lo específico, el verso pone en tela de juicio las relaciones humanas no solamente en su realización (el encuentro amoroso) sino en sus distintos matices (la traición, el abandono, etc.). Lo ilusorio que describe la sección del poemario se conjuga con una sensación de decepción receptora. Es decir, la retroacción que produce el epílogo es intensa en la medida en que después de haber hecho experimentar largamente la historia de la pareja, la invalida. No se trata entonces solamente de una descalificación de los contactos humanos sino de la puesta en duda de sus manifestaciones. Más que detenerse sobre la imposibilidad guardada en el acercamiento –como en las demás partes de la obra– el texto nos muestra que la relación se da pero no se puede afirmar. Con lo dicho, esta modulación se refleja en la práctica diaria de modo aún más irrealizable: si los contactos frustrados no indicaban una evolución pero tampoco la negaban, acá se anulan desde la base las realizaciones concretas del amor y los demás intercambios humanos.⁶¹

El apartado sucesivo –“EL VIENTO SOBRE LA HIERBA”– se abre con el poema “ALLÍ ESTÁN” que, manteniéndose enfocado sobre la pluralidad hallada en “III” (Zurita 1982: 145), registra sin embargo la mutación desde el horror anterior hasta una milagrosa paz conseguida. El trayecto de positividad inclusive duplica su alcance dado que, por primera vez en el poemario, hay una caracterización de los sujetos:

Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos de
amor desde esas malditas como si ahora sí pudieran
ser ellos los más queridos estos cabezas negras
mucho más vivos sonriéndonos entre sus lágrimas
(Zurita, 1982: 150, vv.3 – 6)

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI TÚ MISMO ME LA ANUNCIASTE
LOS POBRES UNA PURA DE AMOR VOLANDO LAS BARRIADAS Y YO ESTA PER-
DIDA
DEL ALMA O “LA NIEVE” COMO ME APODAN MIRA YO MISMO LOS SEGUÍA
TODO RESPLANDECIDO DE MÍ
(Zurita, 1982: 150, vv.11 – 14)

61 Otras investigaciones críticas meditan sobre el elemento onírico en su calidad esencialmente transformadora y esperanzadora respecto a la angustia de la vida real: “La insistencia en el sueño, en la momentánea visión resulta fundamental para comprender una escritura que a través de este recurso recurre a la potencia del discurso utópico, a su dimensión crítica” (Galindo 1999: 422); “El Idilio que parecía concluir una parábola [...] se revela ser un sueño, no como ilusión sino como deseo del sujeto que se sobrepone como un fugaz relámpago a la realidad que aún prevalece en su entorno. La utopía se revela todavía irrealizable, pero el individuo ha logrado reponerse al ensimismamiento, la autoreclusión, al sentimiento de desgarró y soledad que primaba dentro de él en un principio” (Rojas 2013–2014: 360). Véase, incluso, la posible mención a *La vida es sueño*: “¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (Calderón de la Barca 1977/1980: 149). También, subrayamos en la lírica zuritiana la referencia al último verso del *Paraíso* de Dante con “del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas”.

La identidad de las personas que emerge en este contexto pertenece efectivamente a la categoría de la marginalidad (cabezas negras, pobres, barriadas). Instando un proceso de consideración retroactiva, la manifestación de este detalle –al parecer aislado– en rigor forma una conexión con todos los sujetos anónimos y plurales que han aparecido hasta el momento en *Anteparaíso*. El lector se da cuenta de haberlos aceptado en su conciencia sin conocerlos y, al identificarlos en este preciso momento, realiza que ya están en su interioridad, que ya es parte del otro.

Podemos entender la relevancia de esta especificación repentina: la división social que surge en esta instancia alumbra de otra luz el nexo profundo que hubo, hasta ahora, entre el receptor y los personajes presentados sin ningún tipo de determinación. Queda claro que, siendo esta la parte final del poemario, rechazar lo recibido hasta el momento, alejar de la intimidad subjetiva la presencia de la clase discriminada sería una tentativa tardía que desharía la continuidad lectora. Simultáneamente, aunque el receptor se encuentre imposibilitado para trazar una posición interpretativa que invierta la obra, un lazo interior que ensamblaba la aproximación textual con sus voces anónimas ha sido sacudido por la inesperada calificación.

Congruente con esta idea de una armonía relacional socavada en sus cimientos, el ilustrado mecanismo lírico desactiva marcadamente la retórica del régimen: pierden su sentido las alusiones a la responsabilidad, al mérito, al éxito, a una separación de la sociedad inevitable y justa que se insertaría dentro de la forma de un esfuerzo individual y de un ordenamiento natural. Lo natural de la obra ha sido –aunque sutilmente– la aceptación, la acogida lectora, el desconocimiento que, idealmente, no pudo implicar el repudio de los sujetos literarios durante el proceso de recepción.

Por ende, el poemario sometió al lector a un acto de tolerancia guardado en la aparición de la categoría de los pobres. Si en el nivel textual hemos estado anotando momentos de frustración e imposibilidad relacional, aquí el encuentro entre el receptor y los sujetos líricos acontece como un evento determinado por las argucias literarias que van modelando la perspectiva del destinatario. De esta manera, la inclusión en la mente receptora de los otros resulta ser un mecanismo que hace experimentar efectivamente la unión humana. Esta prueba interior de la posibilidad de relación –y aún más de relación dentro de una sociedad desagregada mediante la alusión a los pobres– ha sido hasta ahora el más claro intento para facilitar una abertura emocional del lector no solo hacia sus pares sino hacia la sociedad entera.

La tercera persona plural experimenta luego un gradual fenómeno de auto-reconocimiento en el texto “EL PAMPERÍO VIVO”. Reanudando distintos elementos que habían aparecido en partes anteriores como concentraciones de miseria, abandono y pérdida, este poema produce una reconexión de los seres humanos a varios niveles:

A carne viva llenos de rubor nadie se hubiera
dicho que eran ellos los mismos esos maravillados
Al pie de sus choceríos fundiéndose poco a poco
al color rostro humano que les volvía incrédulos

tanteando con sus piernas el suelo como si hasta
ellas se sorprendieran del nuevo peso de sus cuerpos
Mirándose primero de lejos para terminar abrazados
sin todavía poder creer en el sueño que estrechaban
soltándose para volver a mirarse y nuevamente en el
abrazo alejarse estallándose de amor la carne viva
(Zurita 1982: 154, vv.1 – 10)

Notamos en particular la presencia del ‘rostro’ que, enfatizado por el adjetivo ‘humano’, recuerda la opuesta mecánica de los rostros moldeados por Miguel Ángel en “LOS HOYOS DEL CIELO IV” (Zurita 1982: 76), siendo también que en esta ocasión este brota naturalmente como un color espontáneo en las figuras de los personajes.⁶² Sucesivamente, la consideración del contacto con el suelo trae a la memoria ese gesto incompleto de recoger los puñados de tierra y ese mismo “peso de la tierra” (Zurita 1982: 131) que, por pertenecer a una ilusión, esfuma de pronto sus posibilidades concretas.

En este caso, el peso es en efecto una realización sorprendida más que un intento frustrado y, en este orden de ideas, el ‘sueño’ que en “EPÍLOGO” había debilitado la percepción de toda la escritura antecedente, aquí se imprime en el verso 8 como una realidad tan maravillosa que se asemeja a lo onírico. Sin embargo, ella está fundamentada por el empleo del verbo ‘estrecharon’ que delimita físicamente el asombro, impidiéndole de escurrirse en otro engaño más. En coherencia con esto, observamos aliviados el acontecer de un verdadero abrazo, recordando el lejano e imposible abrazarse del sujeto solo (Zurita 1982: 25).

En definitiva, acaban de acontecer dos importantes reconocimientos: el primero, por parte del lector, relativo a la identidad de los personajes del poema en “ALLÍ ESTÁN” (Zurita 1982: 150); el segundo referido a los mismos sujetos líricos que se descubren a sí mismos como un conjunto en “EL PAMPERÍO VIVO” (Zurita 1982: 154). Con lo dicho, la conexión con el otro junto con un fortalecimiento comunitario determinan de modo general la realización de la paz y del amor respectivamente, enfatizando en el campo receptor la significación hallada en la actitud del compartir, de la unión, de la tolerancia de lo distinto.

“ESPLENDOR EN EL VIENTO” es el poema que cierra la obra. En él asistimos a unas dinámicas de comunidad, hermandad, unión y relacionarse mutuo que recuperan y exteriorizan la sensación de paz y serenidad que ha sido tocada y, con frecuencia, anulada a lo largo del poema. Sin embargo, lo que más nos interesa rescatar son los siguientes versos finales:

62 La expresión “color de rostro humano” ya había aparecido en “UN COLOR NUEVO CANTABAN”: “Donde encontrados el cielo de Chile se hizo uno con los / colores de este valle hasta que no fueron sino un color / de rostro humano esas llanuras libérrimas por Chile / entero cielito lindo de color rostro humano la encielada” (Zurita 1982: 126, vv.15 – 18). Sobre este pasaje Anderson opina que “The dream of a humanized landscape is [...] realized in the syntagm ‘color de rostro humano’ as a designation for both land and sky” (2018: 462).

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN BARRIO POBRE DE SANTIAGO
 ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA QUE
 LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS
 POR

APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD

(Zurita 1982: 159, vv.15 – 18)

Sobre la porción lírica, rememoramos los dispositivos que expusimos en referencia a “ALLÍ ESTÁN” (Zurita 1982: 150). En ese texto nos habíamos involucrado inadvertidamente con el otro, en particular con la franja pobre de la población. En este orden de ideas, resulta sobrecogedor que las últimas palabras de la obra contradigan no tanto nuestra aceptación de lo distinto, sino que nuestra aceptación por parte de las otras personas, es decir de las voces poéticas. El enfatizar nuestra imposibilidad para entender, que se dilata retroactiva y extremadamente hacia el poemario en su entereza, nos hace experimentar el rechazo y la discriminación, nos inserta en el espacio de la marginalidad.⁶³

Comenta al respecto Anderson que la aparición de estas figuras colisiona con la voz poética principal:

[...] after the central speaker has bodied forth his concluding utopian vision of brotherhood [...], the poor are given the textual last word [...]. The contrast with utopian thinking is direct and devastating [...]. Artists constructs are one thing; reality is quite another. (2018: 464–465)

Una parecida comprobación de una disputa interna al poemario se desprende del estudio de Rojas que, aún reconociendo el relieve de la mención de los pobres, sugiere que “el sujeto aunque si va a su encuentro es un observador, los reconoce pero no se identifica con ellos, puede sólo cantar su diferencia [...]” (2013–2014: 365). Finalmente, la visión de Galindo es totalmente optimista en lo relativo al fragmento en cuestión: “Con ese gesto Zurita sitúa la lectura en términos claramente políticos. El discurso utópico visto desde la marginalidad es liberador” (1999: 423).

Sin ánimo de contradecir estas propuestas de lectura, insistimos sobre la necesidad de considerar la experiencia del destinatario. Pensamos que, más que abrazar la marginalidad, su sentirse excluido del poemario, en primer lugar, y de parte de la sociedad, en segunda instancia, le pueda facilitar un momento vivencial capaz de reorganizar sus hábitos comunitarios, su idea de la convivencia y del desarrollo personal, en lo específico aquellos conceptos que, divulgados por el sector económico del régimen, apuntan a una fragmentación del tejido colectivo. *Anteparaíso*, habiéndonos ilusionado con la posibilidad de relación, finalmente nos expulsa de sí y con esto nos hace preguntar acerca de la construcción de una sociedad fundamentada sobre la aludida división individual y sobre nuestro papel en ella y, dentro de los contenidos

63 En su significativo trabajo, Bortignon manifiesta una experimentación de la marginalidad en las escrituras de los ochenta en estos términos: “[...] en los 80 la marginalidad representa más una clave de lectura para reconocerse e interrogarse dentro de la situación autoritaria (una suerte de experiencia psíquica colectiva) [...]” (2016: 183).

poéticos, sobre nuestra capacidad para alcanzar ese “minuto de felicidad”. Los versos finales abolen tanto el encuentro entre el lector y los pobres, como el concepto de comunidad tal vez existente en los sujetos líricos pero del cual no formamos parte en calidad de destinatarios. El mundo poético se escinde marcando nuestra posición externa y además incapacitándonos para cumplir una aproximación cognitiva (“ES DIFÍCIL QUE ME ENTIENDAS”).

Cánovas reconoce en la obra zuritiana –especialmente en su matiz desgarrador– una refundación emocional tras la corrupción causada por la instauración de la dictadura:

En un orden social anti-cultural, regresivo, al sujeto se le prohíbe comunicarse no sólo con los demás sino consigo mismo. La persona es transformada en un cuerpo plano, sin relieve, sin sensaciones, sin emociones.

El dolor interior es una descarga de energía que sacude ese cuerpo, que lo devuelve a la vida. Sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones. (1986: 65)

Bajo este sesgo, admitimos en este capítulo la supervivencia en los versos del poeta de una experimentación de distintas pautas sociales, en particular fracasadas o amputadas, mediante nociones tales como incomunicabilidad, distanciamiento, imposibilidad evolutiva, imposición, exclusión e incluso la breve apariencia de la reunión.

No obstante, observamos también que el texto no proporciona claves imaginativas para superar esta condición, cambiarla y transformarla: solo para pensarla. Entonces se producen situaciones capaces de desarrollar una perspectiva crítica respecto al entorno –en particular social– a través del uso del diálogo, de los personajes, de las voces poéticas, de la relación con el lector. Pero no hay indicaciones relativas a la actitud que el destinatario puede llegar a tomar para superar dicha disgregación en la que está insertado. En otras palabras, no pretendemos que la poesía sea una composición patente de instrucciones de vida pero, al mismo tiempo, hemos notado a lo largo del poemario momentos relacionales que no manifiestan siquiera progresos ideales.

A este respecto, Fabry –haciendo referencia a *Purgatorio*– afirma:

[...] la poesía de Zurita opera una resemantización del ‘yo’ y de la comunidad nacional a partir del sufrimiento compartido y de la ternura, pero sin que se llegue a fijar esta resemantización en un signo estable, en el que un sujeto volvería a asumir de forma constante las connotaciones latentes en los enunciados o símbolos que usa el lenguaje poético. Esta resemantización se despliega en el nivel *pragmático* y no (o no fundamentalmente) en el nivel enunciativo. (2012: 241)

Coincidiendo en pleno con la estudiosa, volvemos a sostener la visión de un discurso poético que si bien ofrece muchas variables concernientes el entendimiento subjetivo del mundo, al mismo tiempo no avanza propuestas que faciliten la mutación práctica de la cotidianidad. Lo que resulta no es necesariamente una debilidad del texto: más bien hemos llegado a identificar su tipología comunicadora que, en el campo de

las relaciones humanas, despliega una serie de desilusiones, impotencias y fracasos que más que reconvocar a la colectividad (Cánovas 1986) nos parecen detallar su posición precaria e intimidada.