



**Universidad
Zaragoza**

Trabajo Fin de Grado

Purgatorio de Raúl Zurita: una lectura desde la ecocrítica

Autor/es

David Bendicho Muniesa

Director/es

José Enrique Serrano Asenjo

Filología Hispánica

Facultad de Filosofía y letras / Universidad de Zaragoza

2019

Entregado: 16/09/19

RESUMEN

El presente trabajo pretende estudiar *Purgatorio*, primer libro como tal de Raúl Zurita, a la luz de la ecocrítica. Este punto de vista teórico reconstituye las relaciones entre literatura y entorno. La Modernidad construyó la idea de progreso como un avance cegado hacia el futuro basado en la nostalgia, mientras que la posterior Posmodernidad implicó para el hombre el alejamiento definitivo del entorno. A lo largo del siglo XX, muchos poetas han luchado por conseguir un *discurso de arraigo* frente a una época en la que parecían ser negados o no formar parte. La visión ecológica rompe con la idea moderna del ser humano como individuo autónomo y centro del universo, y busca en la nostalgia moderna la posibilidad de a través de la poesía recuperar un arraigo u *oikos*. En relación con lo anterior, se pretenderá finalmente divisar en esta obra del poeta chileno la problemática que atañía al sujeto a finales de siglo XX, así como los principales conceptos dentro de la ecocrítica que nacerán de ella. Será el amor por el paisaje el que oriente su poesía hacia un estar y posibilite la religación.

Palabras clave: Zurita, *Purgatorio*, ecocrítica, *oikos*, paisaje.

ABSTRACT

The present work aims to study *Purgatorio*, Raúl Zurita's first book as such, in the light of ecocriticism. This theoretical point of view reconstitutes the relationships between literature and environment. Modernity built the idea of progress as a blind advance towards the future based on nostalgia, while the subsequent Postmodernity meant for man the definitive remoteness from the environment. Throughout the twentieth century, many poets have struggled to get a root's discourse against an era in which they seemed to be denied or not to be part. The ecological vision breaks with the modern idea of the human being as an autonomous individual and center of the universe, and seeks in modern nostalgia the possibility of recovering a root or *oikos* through poetry. In relation to the above, we will finally try to sight in this work of the Chilean poet the problem that affected the subject at the end of the 20th century, as well as the main concepts within the ecocriticism that will be born from it. It will be the love for the landscape that directs his poetry towards a being and allows them to come back together.

Keywords: Zurita, *Purgatorio*, ecocriticism, *oikos*, landscape.

ÍNDICE

1. Introducción	4
2. Estado de la cuestión	6
2.1. Raúl Zurita y la crítica: aproximación	6
2.2. Apuntes biográficos y principales obras	7
2.3. Teoría poética y estética durante la creación de Purgatorio	8
2.4. Neovanguardismo	8
2.5. Golpe militar y dictadura: exilio, censura y cárcel	9
2.6. Ecocrítica	10
2.7. «Hablar desde el purgatorio»	10
3. Análisis: un estudio desde la ecocrítica	11
3.1. Discurso del arraigo: implantarse el paisaje	12
3.2. «EN EL MEDIO DEL CAMINO»: Revisión identitaria que apunta al paisaje	15
3.3. Arraigo en el Desierto: el <i>oikos</i> de Zurita	19
3.4. El Desierto de Atacama: valoraciones alrededor del paisaje	23
3.5. «ÁREAS VERDES»: la posibilidad del Purgatorio	26
3.6. «MI AMOR DE DIOS» o el abandono de Dios y «LA VIDA NUEVA»	29
4. Conclusiones: una lucha desde el arte	34
5. Bibliografía	37
6. Anexos	39

1. INTRODUCCIÓN

Hace ya mucho que la poesía hispanoamericana supone una suerte de innovaciones y avances que reconfiguran gran parte de lo entendido como poesía e, incluso, arte. Como bien señala José Quiroga (en González Echevarría y Pupo-Walker, 2006: 321), la poesía hispanoamericana a lo largo del siglo XX, a partir de medio siglo principalmente, se transforma y parece adoptar la más profunda esencia del cuestionamiento y la reflexión, encaminándose a replantear y resituar lo que supone y significa la realidad, la poesía misma y el mundo, y la sociedad. El mundo latinoamericano necesitaba aprender a leerse, como nos señala Fernando Aínsa (2018: 14)¹, y la poesía jugó un papel verdaderamente importante en esto.

Así pues, este trabajo nace de la labor como difusor y promotor literario que el propio autor ha realizado durante los años que ha durado su estudio de Filología Hispánica creando diferentes plataformas con las que estudiar y analizar lo anteriormente citado. Para esta ocasión, se pretende estudiar *Purgatorio* de Raúl Zurita a la luz de teorías tan contemporáneas como la ecocrítica. Es pertinente estudiar a este poeta, pues supone una influencia e inspiración decisiva para parte de las poéticas hispanoamericanas y, en gran medida, españolas de finales de siglo e, incluso, para las del siglo XXI.

Antes que nada, hay que señalar que la Modernidad nacida entre finales del siglo XIX y principios del XX y, aún más, la Posmodernidad, convierte a las personas en indiscutibles «criaturas del desarraigo» (Binns, 2014: 37). La profunda y forzada individualización del «sujeto situado» (Bauman, 2005: 58), vinculada a la caída de la moral y la diversidad y deriva en diferentes códigos éticos (Bauman, 2005: 29), no consiguen más que aislar al individuo ante una sociedad que parece avanzar sin él y lo incapacita para la asunción y cercanía del Otro, asunto decisivo y de vital importancia para la poesía. Aún más, esta «Sobremodernidad» que nace desde el último tercio de siglo, no supone otra cosa más que la imposibilidad para la toma de situación y acción para el individuo ante una sociedad y un tiempo sobreacelerado que llena de acontecimientos un presente que impide la toma de posición y/o el entendimiento al respecto (Augé, en Ríos, 2011: 2)².

Ahora bien, en literatura y, más concretamente, en poesía, las vanguardias de principios de siglo y el «criticismo hiperestésico» (Milán, 2004: 59-60) con que se funda el siglo XX, han

¹ «Una literatura que hace sociología», conferencia dictada en la Universidad de Zaragoza dentro del ciclo II Jornada de investigación de estudios latinoamericanos organizada por CELA (Centro de Estudios Latinoamericanos de Aragón) y celebrada el viernes 6 de octubre de 2018.

² Concepto y definición rescatado de la investigación «La Otredad como principio de una ciudadanía global» llevada a cabo por Patricia Ríos Cabello para el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey Ciudad de México. Puede encontrarse en el siguiente enlace https://www.researchgate.net/publication/305808522_La_Otredad_como_principio_de_una_ciudadania_global (también en Augé, 1992: 36-38).

ayudado a que la relación entre literatura y mundo se rompa. La ecocrítica busca estudiar las relaciones entre literatura y mundo y romper, así, la condición de desarraigo que envuelve al sujeto. Por esto esta perspectiva teórica resulta importante para abordar el problema. En el caso de Raúl Zurita, como se verá más adelante, es indiscutible que esta ecuación se encuentra presente en su poesía; aunque parezca que abandona la realidad y lo referencial, inspirado por Huidobro y la poética que nace del creacionismo, estará siempre pensando y sufriendo por ello, pretendiendo recuperar ese *oikos* (Binns, 2004: 23) que en los entresijos de la poesía misma habita y supone, muy humanamente, una necesidad.

Cabe señalar que Broggi comenta al respecto que la literatura hispanoamericana cuenta con una fuerte sensibilidad ecológica, frente a la herencia cultural judeo-cristiana, que se nutre y se basa en un ponderado humanismo que encierra al hombre en la falacia de ser el centro y señor de la naturaleza (en Binns, 2004: 35). Podría decirse que esta sensibilidad ecológica resulta un mecanismo oportuno para entendernos en el mundo, e Hispanoamérica en esto puede suponer alguna ventaja sobre el resto del paisaje occidental, debido, sobre todo, al pasado cultural de sus culturas prehispánicas (Binns, 2004: 35).

Con todo, los objetivos que se han ido definiendo, en la medida que se recopilaba la información pertinente y se reflexionaba sobre los contenidos de la bibliografía seleccionada, tratan de responder, principalmente, a la pregunta: ¿es *Purgatorio* de Raúl Zurita poesía ecológica?, que genera consecutivamente: ¿de qué modo se ve reflejada la realidad, en su plano más filosófico, existencial, de crisis típicamente posmoderna, en su poesía?, ¿cómo influye o modifica a su poesía el partir, el encontrarse situado, desde esa crisis? Y, quizá más importante, si desde la ecocrítica somos «criaturas del desarraigo» (Binns, 2004: 37) y es desde la recuperación del *oikos* perdido desde donde se posibilita la recuperación de un sentido de arraigo, ¿está presente y cómo es este *oikos* en Zurita? Estas preguntas corresponderían a los objetivos específicos que guiarán este trabajo. Puede ser pertinente entender esta ecuación literatura/realidad, ante una sociedad que deshumanizó el arte o lo usó para huir de una realidad de la que parece no se siente parte. Entender estas conexiones a partir de la obra de Zurita supone, en última instancia, comprender la posibilidad o los mecanismos de los que se vale el autor para reaccionar al momento filosófico que se vivía.

En lo siguiente se seguirá una estructura de trabajo lógica. En primer lugar, se expondrán previamente en el correspondiente estado de la cuestión los principales aspectos a tener en cuenta antes del análisis. En un segundo momento, el análisis nacerá de una lectura lineal del poemario desde el que se crearán puentes con el marco teórico. Para finalizar, se elaborará un apartado de conclusiones en el que se recojan los diferentes datos relevantes nacidos del análisis.

Con todo, se puede afirmar que la realización de esta investigación ha supuesto una experiencia enormemente enriquecedora. Se ha introducido al alumno en un proceso análogo al que se sigue en el curso de investigaciones asumidas de forma profesional, cuidando aspectos que en este contexto cobran vital relevancia. Del mismo modo, se le ha dado la oportunidad de desarrollar una labor de cierta importancia, que puede agregarse a la bibliografía existente sobre el tema que ha abordado y que, en la medida de lo posible, puede abrir nuevas rutas a través de las cuales seguir avanzando en un campo tan interesante y relevante en la actualidad.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. RAÚL ZURITA Y LA CRÍTICA: APROXIMACIÓN

Raúl Zurita se posiciona hoy en día como un autor referencial para los libros de historia de la literatura, aunque bien es cierto que dentro de los estudios más oficiales ninguno uno o pretende relacionar su poesía con el cauce poético general latinoamericano de aquellos tiempos, a excepción de Trinidad Barrera (2008: 502). Zurita, más allá de ser tratado como un autor nacional, se adscribe a un discurso que se nutre del ambiente contracultural y de crisis generalizada de los paradigmas modernos (Barrera, 2008: 504). Cabe mencionar su participación en múltiples antologías como *Medusario, muestrario de literatura latinoamericana* (Echavarren, Kozer y Sefamí, 2017) en la que se reivindica su figura como voz indiscutible del panorama latinoamericano más experimental, como pudo ser la estética neobarroca. Muchos autores han dedicado gran parte de su esfuerzo a estudiar a este autor desde diferentes latitudes americanas y no americanas. Destacan la aportación por parte de Alejandro Tarrab (2014), poeta y ensayista mexicano; y la de Eduardo Milán (2004), crítico, ensayista y poeta uruguayo.

Ahora bien, si revisamos los estudios en el interior del territorio chileno, la mayoría da cuenta de nuestro autor. Hay que mencionar en primer lugar a Maximino Fernández Fraile, quien en su *Historia de la literatura chilena* (1996) nos posiciona de buena manera en el escenario crítico y literario a tratar. Servirá a este trabajo en futuros apartados. Por otro lado, Óscar Galindo (1999) dedica un capítulo entero a su estudio, en el que profundiza en sus principales características estéticas a la luz de un duro contexto que desorientó a la crítica y la empujó a concentrarse, principalmente, en sus peculiaridades formales buscando entender el valor simbólico y alegórico de su propuesta, como una manera de leer el contexto dictatorial desde un lenguaje cifrado y fuertemente experimental (1999: 372). Por su parte, Osvaldo Rodríguez (1996: 103-106) muestra un Zurita que no pertenece a los autores exiliados, pero sí, de algún modo, a la generación del exilio que se queja y se preocupa por las circunstancias que

la poesía chilena vivía en aquella época. Estos dos autores, en conjunto, (Rodríguez y Galindo, 1996: 113-146) realizan un esclarecedor artículo que ayudará, en gran medida, a avanzar y sustentarse a este trabajo. Por último, es obligatorio citar a Andrés Fisher (2014), quien, junto con Tarrab, ofrecen el más lúcido análisis filológico de las principales obras de Zurita y, en concreto, de *Purgatorio*.

Hasta aquí, podemos afirmar con seguridad que Zurita irrumpió ferozmente en su contexto. En las breves palabras dedicadas al poeta, José Miguel Oviedo menciona, en poco menos de una página, a este autor como «una aparición en el panorama chileno como un meteoro» (Oviedo, 2001: 467). Podemos confirmar también que nos encontramos frente a un poeta que sobrepasa en envergadura los límites de una literatura nacional, aunque no por ello deja de sufrir su patria, y, quizá lo más importante, un autor al que ha habido que esperar algún tiempo para tratar con cierta objetividad y no divisarlo únicamente a la luz del contexto político de 1973. Todo esto será de vital importancia para comprender una personalidad poética que sobrepasa gran parte de los límites que se pretendan erigir por parte de los críticos a la hora de acercarse a su obra.

Ahora bien, si acudimos al intento de ordenar generacionalmente a los escritores de este periodo, Cedomil Goic (en Fernández Fraile, 1996: 698) da cuenta de Zurita dentro de la generación comprendida entre los años 1972 y 1987. Ésta estaría conformada por escritores nacidos entre 1950 y 1964, cuyo período de formación va de 1980 a 1994 y cuyos años de vigencia se extienden entre 1995 y 2009. Promoción denominada también como «Generación de 1980» o de los «NN» (Fernández Fraile, 1996: 699).

2.2. APUNTES BIOGRÁFICOS Y PRINCIPALES OBRAS

Raúl Zurita nació en Santiago de Chile (1950), estudió ingeniería civil y siempre se posicionó cercano a la ciencia, la lógica y la matemática. Es por ello que su obra se verá continuamente salpicada por esta influencia, creando versos y construyendo textos al modo de proposiciones lógicas y siguiendo generalmente un método inductivo. Su influencia será muy importante para las consiguientes generaciones de jóvenes poetas, ya que estableció un *continuum* entre ellos y la poesía de posvanguardistas como Nicanor Parra, Enrique Lihn y Eduardo Anguita (Tarrab, 2014).

Sus primeros libros fueron acogidos de buen grado internacionalmente por la extraña originalidad a la que arroja al lector (Barrera, 2008: 796). Su obra al completo puede entenderse como una crónica que narra una «experiencia infernal» de la existencia desde lo psíquico a lo político (Oviedo, 2001: 467). Muchos son los géneros en los que este autor parece sumergirse. En narrativa ha compuesto el libro de relatos *Nuevas ficciones* (2013). A la luz siempre de su curso poético, destacan los libros de ensayos *Literatura, lenguaje y sociedad* (1973-1983) y *Los*

poemas muertos (2006), el cual servirá de ayuda en varios apartados de este trabajo. Su poesía parece estar muy influenciada por la obra de Dante Alighieri. Los principales libros de su proyecto poético dialogan sin duda con las tres partes («Infierno», «Purgatorio» y «Paraíso») de su obra maestra, la *Divina comedia*, y con la *Vita Nuova: Purgatorio* (escrito y publicado en partes aisladas entre 1970-1977 y el conjunto en 1979); *Anteparaíso* (1982-1988); y *La vida nueva* (1994) (Tarrab, 2014). Otros libros de Zurita a tener en cuenta son *Poemas militantes* (2000), *INRI* (2003) e *In memoriam* (2008).

2.3. TEORÍA POÉTICA Y ESTÉTICA DURANTE LA CREACIÓN DE *PURGATORIO*

Su teoría poética por aquel entonces se construía a partir de la locura y el dolor. Creía en la poesía como fuerza redentora para un hombre sepultado y perdido hacia finales del siglo XX y creía que con ella podía ser posible vislumbrar una sociedad, una nueva colectividad. Desde sus primeros libros se apropia del versículo bíblico y sus poemas se encuentran escritos en amplias secuencias, consiguiendo así un vigor rítmico que empuja al lector a contemplar panoramas de extrema grandeza. Andrés Fisher posiciona muy acertadamente su creación poética entre la lógica y el desvarío (2014). Él mismo cita a otro estudioso del poeta chileno:

En el orden del lenguaje, esta empresa consiste en formar un idioma poético impersonal, sin sujeto, sin yo lírico, que habla en el código de los teoremas físico-matemáticos, en la forma de los enunciados lógicos más neutros y objetivos: pero esa impersonalidad no es sino la clave superior de un lirismo acendrado y de una fantasía delirante. (Ignacio Valente, en Fisher, 2014)

Con esto, el texto se dice y se desdice, sin llegar a significados unívocos y totales, mezclándose en él diferentes texturas de discurso: métodos científico-matemáticos, fórmulas e hipótesis; con coloquialismos empalmados con tergiversaciones sintácticas. El poema, en el límite del no poema, a la luz de Nicanor Parra, revela así, una visión fracturada y difusa de una realidad que requiere un nuevo modo de expresión. (Echavarren, Kozer y Sefamí, 2017: 184).

2.4. NEOVANGUARDISMO

Frente a la producción poética de la década de los 80, muchos intentaron una sistematización del periodo. Iván Carrasco distingue cuatro tendencias, de las cuales nos interesará la primera. Ya en los sesenta, parece existir una tendencia poética que se nutre de los ambientes contraculturales y de crisis generalizada de los paradigmas modernos. Surge el llamado «neovanguardismo», localizado, sobre todo, en contextos dictatoriales y de cultura amordazada (Carrasco, en Fernández Fraile, 1996: 655). Como veremos, *Purgatorio* podría englobarse dentro de esta tendencia. Este investigador comenta sobre el neovanguardismo que en él destaca «la expansión del significante y del espacio de escritura, la ruptura de las normas de construcción del poema convencional, la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple y escindido y la autorreflexividad»

(Carrasco, en Fernández Fraile, 1996: 655). Posiciona a Raúl Zurita entre sus principales figuras junto con otros claros neovanguardistas como Diego Maquieira.

Cabe señalar que Carrasco también lo engloba dentro de la conocida como poesía religiosa, enmarcada ésta en una línea de grandes antecedentes nacionales y que llega a poseer en ciertos casos un tono profético-apocalíptico (en Fernández Fraile, 1996: 657). Otros investigadores lo clasifican dentro del llamado «utopismo» (Fernández Fraile, 1996: 657).

2.5. GOLPE MILITAR Y DICTADURA: CENSURA, EXILIO Y CÁRCEL

No podría entenderse a este autor, ni a ninguno de su generación, sin el golpe militar que acabó con el gobierno de Salvador Allende en 1973. El suceso, que instauró la consiguiente dictadura pinochetista, clausuró con sangre la unidad popular y se lanzó a buscar y refundar la idea de patria. A partir de ello, la poesía chilena fue cercenada completamente e inauguró un periodo de torturas, exilio, desapariciones y dolor. Los poetas debieron buscar un nuevo lenguaje con el que dar cuenta de la realidad y con el que sortear la censura y la persecución intelectual: «Escribir poesía en esta nueva sociedad era jugar con fuego» (Barrera, 2008: 795). Se buscó enmascarar el yo mediante el uso deliberado de la ironía y la sugerencia, así como de la expresión oblicua y calculadamente oscura. La poesía nacida durante la dictadura ocupa el lugar del silencio y ofrece la posibilidad de reconstruir el diálogo interrumpido con los antecedentes en la tradición. El nuevo gobierno fundó un nuevo Chile extirpando antes el «cáncer marxista» (Barrera, 2008: 794) y dando paso a un neoliberalismo pionero en el resto del mundo y a un apagón cultural sin parangón.

Zurita fue encarcelado tras el golpe. La generación del 60 era más conocida como la «generación diezmada» (Carrasco, en Fernández Fraile, 1996: 657). Habían de enfrentarse a la Historia, en presente, mediante la poesía. Los prologuistas de *Las plumas del colibrí* (1989), antología que recoge algunas voces poéticas de aquellos tiempos, comentan al respecto que «el rostro de Chile que emerge después del 11 de septiembre es tan sorprendente para los poetas como lo fue el del Nuevo Mundo para los descubridores [...] había que encontrar un alfabeto, un idioma, que designe la irrupción brusca de lo otro, la irrupción de la cara oculta de la realidad» (María Nieves Alonso, en Barrera, 2008: 793).

Para los más jóvenes, el entorno inmediato a sus comienzos literarios suponía un contexto de urgencia en el que el país, la patria, su territorio se convertirá en *leitmotiv*, a través del cual desde la precariedad aspira a refundar un país escindido y trizado (Barrera, 2008: 795). En muchos casos, todo Chile se nombra como espacio de violencia. Mitificada en su grandeza telúrica por Mistral o Neruda, la patria había desaparecido de la poesía hasta que, nuevamente, el golpe militar la volviera a convertir en un tema lícito e ineludible. Para Zurita, Chile es un cuerpo torturado y violado: «Decir su nombre en los últimos años [...] es enunciar el espacio

del dolor y del martirio, es nombrar sin matices la tragedia de un pueblo, del mismo modo que en la conciencia moderna decir Hiroshima es nombrar el holocausto» (en Barrera, 2008: 796).

2.6. ECOCRÍTICA

La ecocrítica pretende revitalizar y analizar las relaciones entre literatura y entorno (Binns, 2004: 16). Pretende ensalzar la certeza de que la obra y su calidad estética se encuentran íntimamente vinculadas con el contexto (socioeconómico, político y ecológico) y busca romper nociones como la de autonomía del texto literario.

La visión ecológica rompe con la idea moderna del ser humano como individuo aislado y centro del universo. Desde aquí, podría entenderse el proceso de civilización y modernización como una «batalla contra los bosques» (Binns, 2004: 9), contra la naturaleza que conforma una cultura. La ecocrítica, muy cercana a las ideas que veremos en Zurita, plantea un ecocentrismo en el que el yo deje de percibirse como superior al entorno. En literatura, desde esta perspectiva, se estudia en muchas ocasiones la renuncia del yo y la autonomía individual en un intento por dejarse permear por lo otro o metamorfosear los diferentes yoes.

Ante la crisis identitaria que parece traer consigo la Posmodernidad, resultamos ser seres situados (Bauman, 2005: 58). Ser será estar y, por lo tanto, la poesía se comprenderá como creación situada. El punto de vista teórico que queremos tratar analiza la relación de la literatura con la sociedad y cree en la función liberadora de la poesía. El poeta se convierte en portavoz de la esperanza en medio de la crisis ecológica y el poema, a la luz de la teoría de Octavio Paz, plantea un modelo de lo que podría ser la sociedad humana (Binns, 2004: 26). Zurita parece rescatar al Neruda mítico y su palabra cósmicamente situada (Fernando Lafuente, 1991: 17). Ante el desasosiego que el hombre contemporáneo se ve obligado a sufrir, solo el poeta puede restituir el orden omitido de que es cifra la palabra. Recuperar la armonía, ante un mundo caótico y violento, es algo de lo que se preocupan la ecocrítica y este poeta chileno.

2.7. «HABLAR DESDE EL PURGATORIO»

Con todo lo dicho, queda preguntar: ¿qué supone «hablar desde el purgatorio»? A lo que se puede responder, supone hablar de un mundo ambiguo, violento y profundamente inquietante; supone hablar de una poética que se convoca desde la ruptura (Fisher, 2014). Óscar Galindo y Osvaldo Rodríguez señalan que *Purgatorio* se encuentra hondamente alimentado por la crisis del sujeto escritor, del valor del texto poético y de la continuidad histórica chilena, de la mano de una fuerte estética vanguardista de desencanto. Su poesía se articula como proceso de recuperación de sentido (Galindo y Rodríguez, 1996: 118). *Purgatorio* se enfrenta a la crisis de un sujeto, su dolor y descentramiento. El juego de relaciones entre escritura e historia, lenguaje y realidad, arte y vida, constituyen uno de los problemas más interesantes en este proyecto

poético. Reformular el arte para situarlo y reubicarlo nuevamente a través de la historia será lo que finalmente se busque. La literatura y el arte dejan de ser, en su proyecto, productos autosuficientes e independientes de la situación histórica en que surgen, entendiendo por situación histórica tanto al subsistema artístico como a la sociedad en términos generales.

Para finalizar, en el prólogo a su segundo poemario, *Anteparaíso*, el propio autor escribe:

Cuando se ve tanto sufrimiento innecesario toda la historia parece caer y con ella los grandes modelos de arte [...] Pero al mismo tiempo también pienso que el único significado del arte, su único propósito, más allá de cualquier forma es hacer la vida más humanamente vivible. En dos palabras: persistir en el propósito del paraíso, aun cuando todas las evidencias que tengamos a mano nos señalen que ese propósito es una locura. (Zurita, 1991:23).

Se puede encontrar aquí alguna orientación del camino en el que continuará Zurita tras *Purgatorio*. Habrá de verse si consigue escribir o «vislumbrar el paraíso»,³ pero si fuera posible, queda claro al estudiar a este autor que habría de ser una empresa colectiva.

3. ANÁLISIS: UN ESTUDIO DESDE LA ECOCRÍTICA

Para Niall Binns, «somos criaturas del desarraigo moderno» (2004: 37). La modernidad, si citamos a Eduardo Milán, Bauman o tantos otros, que supone una creación artificiosa en la que se buscó construir un nuevo mundo, no podría haberse dado sin desarraigo. A finales del siglo XIX y principios del XX se rompió con las raíces del hombre, en cuanto lugar y tradición, y éste se proclamó libre para crear un mundo a su antojo y medida que superara las exigencias del entorno local. Este proceso ya se había iniciado a finales del XVIII con la búsqueda de las modernidades ideológica (Ilustración), política (Revolución francesa) y tecnológica (Revolución industrial) (Binns, 2004: 37), y derivó en un siglo XX en el que el principal espacio humano fue el urbano y en el que se generaría la conocida como «crisis ecológica» (Binns, 2004: 39). Este siglo despertó con la eclosión de las grandes metrópolis y sus «*flâneurs* urbanos» (Binns, 2004: 40), personajes zarandeados entre la prisa y la indeterminación de la ciudad y sus estímulos, y apresados, a su vez, bajo la misión de buscar algo de orden y sentido entre el caos y el hastío de la monotonía moderna. La globalización y el neoliberalismo del último cuarto de siglo iban a generar un mundo hiperconectado a través del mercado y el balance económico muy distante en realidad del poder obrar del hombre individual.

³ En una entrevista para el programa chileno «La belleza del pensar», Zurita habla de «vislumbrar el paraíso», el amor y la colectividad, desde el Purgatorio que es la vida. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8>

Desde una perspectiva ecologista, la Modernidad es la principal culpable de la degradación del entorno humano y, por ende, de la cuestión del desarraigo (Binns, 2004: 38-9). La urbanización, en un mundo lejos de la raíz, crea aglomeraciones humanas aberrantemente antiecológicas e impone una importación masiva de recursos y una exportación igualmente masiva de desechos (Binns, 2004: 39). El mundo rural, acaba sometiéndose a la necesidad de este nuevo espacio y la pareja hombre/naturaleza, necesidad/explotación de recursos se rompe. Si se piensa, siguiendo las ideas de la ecocrítica, que el entorno natural (bosques, lagos, campos, montañas) es el principio sobre el que se basa la cultura en primera instancia, lejos va a quedar de esta nueva sociedad un orden, una cultura, un arraigo.

Lo que en adelante da comienzo resulta un análisis de *Purgatorio*⁴ con el que de manera paralela a la linealidad del poemario se dé cuenta de esta problemática y se atiendan a las principales líneas y conceptos dentro de este campo teórico, pretendiendo que nazcan puntos en común o puentes conceptuales a partir de los diferentes ejes temáticos que construyen la obra.

3.1. DISCURSO DEL ARRAIGO : IMPLANTARSE EL PAISAJE

Yo hice gestos desesperados en la época más difícil de mi vida y de Chile [...] Solamente después supe que con ellos había comenzado mi poesía.

(Zurita, en Tarrab, 2014)

Es fácil abrir este libro sin prestar la debida atención a algo que premeditadamente Zurita colocó ahí. De manera no muy clara, en la portada⁵ aparece una barba, una mejilla y una cicatriz, un rostro de perfil. Algunos estudiosos valoran su semejanza con el Desierto de Atacama, paraje único en el mundo situado al norte de este país. Esta relación podría tener sentido a la luz de una gran sección del libro titulada «DESIERTOS» (24) y aun más de un grupo de poemas titulados «EL DESIERTO DE ATACAMA» (30). Parece que con esta foto puede estar queriendo imitar dicho paisaje.

Cabe mencionar estudiando la trayectoria del autor posterior a *Purgatorio* que la elaboración de «actos poéticos», como los llama, son muy comunes en él. El 2 de junio de 1982 cinco aviones especialmente acondicionados escribieron en humo blanco sobre el cielo del barrio de Queens de Nueva York, los quince versos de su poema «La vida nueva» incluido en *Anteparaíso* (1982).⁶ Estas frases medirían de 7 a 9 kilómetros. El segundo de sus actos lo desarrolla en el territorio chileno anteriormente señalado. Se trata de una intervención en el Desierto de Atacama, con la frase: «Ni pena ni miedo». Esta frase mide unos 3 kilómetros y sólo

⁴ De aquí en adelante, buscando facilitar el análisis, se usará la edición de *Purgatorio* (1979), Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Las páginas que siguen a las citas del texto remiten a esta edición.

⁵ Se coloca una imagen de la portada en el apartado de anexos, 1.

⁶ Se adjunta fotografía en segundo anexo.

puede verse desde el cielo.⁷ En tercer lugar, realizó otra monumental acción poética en los acantilados de Iquique y Pisagua, lugar donde el Pacífico se encuentra con el Desierto⁸ y donde se encuentran las fosas de los detenidos desaparecidos. Se llamará «Verás un mar de piedras» y consiste en la proyección de 22 frases desde el mar, durante una noche hasta el amanecer, donde el último verso será «Y llorarás».⁹ Así pues, no concebir la portada de *Purgatorio* como simple adorno, producto de la maquetación y edición del libro, es lo primero a tener en cuenta.

Lo más relevante de la imagen es que muestra la autoagresión que el autor se hizo en 1975 (Barrera, 2008: 797). Parece que, en oposición a los crímenes infligidos por la dictadura, se quemó el rostro con un hierro candente, significando, después de aquel horror, «poner la otra mejilla», según la creencia cristiana (Tarrab, 2014). Supondría por lo tanto un acto simbólico que desde un primer momento busca plasmar un contexto político y social que condicionó e influyó al autor. Ya se había mencionado anteriormente la preocupación del autor por el periodo, pero esto marca que desde ese contexto comienza su obra. Asimismo, parece que esta herida pudo ser una forma de grabarse el propio país en el cuerpo (Tarrab, 2014) y por ello sería lógica su semejanza con el Desierto de Atacama.

Para sustentar esta hipótesis, Andrés Fisher propone para la poética de Zurita un concepto pertinente: dolor geográfico (2014). El dolor de un país golpeado por una dictadura violenta es la base de la que parte este libro. En su poesía:

no hay un yo aislado ni henchido de sí mismo que es atravesado por la experiencia dolorosa y alienada, sino que este dolor es expandido al país, a la colectividad, y de forma especialísima, a la geografía del país. El país entero desde su esencia más material y mineral es el que se convulsiona (Fisher, 2014).

Por lo tanto, vida y obra están unidas en la ecuación creadora de este poeta y desde ahí parte su propuesta. Esto supone una de las claves por lo que es acertado entenderlo desde la ecocrítica. Esta teoría posiciona su estudio desde la perspectiva de unión entre literatura y vida. Entender, pues, *Purgatorio*, no solo será cuestión de entender estéticamente o formalmente el texto, sino vislumbrar, en la esencia de su principio, el contexto. Por esto, la cicatriz es importante. Ella es la que instala la obra como creación en el interior de una acción y, a su vez, refleja, como resultado, el dolor de Chile como colectividad. A partir de aquí, el libro entero puede entenderse como una exploración de esta fractura (Echavarrén, Kozér y Sefamí, 2017: 184).

La ecuación vida/obra se ha de unir a otro elemento: paisaje. La cicatriz sitúa al poema no solo en el contexto, sino en el paisaje, en el Desierto de Atacama, completándose de este

⁷ Se adjunta fotografía en el tercer anexo.

⁸ Se adjunta fotografía en cuarto anexo.

⁹ Esta información ha sido recolectada de las obras del propio autor y de una reseña que un alumno hace de la intervención del poeta en la Universidad Diego Portales (Chile). A continuación el link: <https://digopalabratxt.com/2017/06/10/la-muerte-y-el-paisaje-resena-de-la-clase-magistral-poesia-paisaje-y-pasion-de-raul-zurita-por-fernando-chavez-finol/>

modo la ecuación vida/obra/paisaje. Lo que posibilita la unión de estos planos es el dolor. El dolor de un suceso violento, y, por tanto, un paisaje herido, y, por tanto, de una vida y obra heridas.

La intención de asemejar la fotografía con el propio Desierto de Atacama, de convertir en un dolor geográfico su pasión, su pena (el régimen pinochetista lo encarceló y desde allí escribe este primer poemario), no solo la señala su alusión a este paisaje en los títulos a apartados del libro. Los compiladores de *Medusario* lo ven claro: «esta fotografía ampliada en exceso, llegando a asemejarse a la visión parcial de un territorio árido y reseco, con hierba silvestre en su parte inferior. [...] se convierte en el desierto de Atacama» (Echavarren, Kozler y Sefamí, 2017: 184). Tarrab, a su vez, señala: «La cicatriz de aquella quemadura quedó marcada en su rostro como el vehemente desierto de Atacama contra las cordilleras y las llanuras: la geografía chilena tatuada en el semblante» (2014). La analogía con el paisaje es cada vez más clara y decisiva.

Cabe recalcar un concepto importante, la cicatriz sitúa, en este caso, al poemario en su conjunto. Niall Binns, retomando el concepto de Bauman, comenta: «somos seres situados» (2004: 18). Desde la Modernidad y su ansia por, metafóricamente, superponerse al entorno, verlo como un espacio despersonalizado supone caer en una trampa (Binns, 2004: 19). Esto resulta la condena de lo moderno y, por tanto, caer en el desarraigo y la alienación. Por el contrario, un primer paso poético que señala este teórico sería el del volver a una «mirada atenta» (Binns, 2004: 19) y recordar que la poesía también se encuentra siempre situada. Esto es, en realidad, lo que permite indagar en la relación con sus raíces. Tener en cuenta esto es esencial para contraponerlo a la gran parte de discursos que surgen con la Modernidad: exuberantes ficciones, tramas mágicas y fantasiosas, surrealismo y búsqueda premeditada de sicodelia, barroquismo, etc.; que no terminan mostrando más que un preocupante desapego por una realidad que desencanta y parece avanzar olvidando al hombre cotidiano. Frente a esto, «el ecologismo promueve una vuelta al lugar como contrapunto al desarraigo y la “urbanización patológica” de nuestro mundo, que incide no sólo en los habitantes, sino hasta en la tradición poética del lugar». (Binns, 2004: 19)

Por todo esto, ser siempre será estar y cultura y naturaleza, serán inseparables. En esta misma línea, Joaquín Marta Sosa denuncia la literatura dominante hispanoamericana como producto y productora del envenenamiento del ecosistema humano, ya que es verdaderamente dependiente de las tendencias literarias de países industrializados (surrealismo, estructuralismo, realismo social) (en Binns, 2004: 20). Este autor reclama, en cambio, una *literatura del estar* que «incorpore la existencia concreta y hacia ella se dirija; que se nutra de la totalidad concreta y no de la neutralidad abstracta»; que se oponga a la *literatura del ser*, «metafísica,

experimental, preocupada con idealidades y “esencialismos irreales”, y radicalmente desarraigada» (en Binns, 2004: 20).

Así pues, recuperar un discurso de arraigo será lo pertinente para combatir unos tiempos y una realidad compleja y violenta. Un primer paso para Binns, será recuperar un sentido de «arraigo» y así defendernos de este «colapso ecológico» (2004: 39) en el que el entorno quedó fuera de los planes con los que avanzaba la Modernidad. Para recuperar ese *oikos* o morada extraviada, la ecocrítica cree en la poesía. La poesía como «vía iluminadora» para elucidar la búsqueda de esa recuperación. Ya se ha dicho que Zurita con este acto poético (la cicatriz, y su paisajización, como portada) sitúa la acción que va a suponer todo *Purgatorio*. No sería descabellado, por lo tanto, divisar a este poeta dentro de la mencionada *literatura del estar*, y no del *ser*, y por lo tanto conseguir crear un discurso de arraigo. Su poesía está, y no es, en el entorno, o al menos hacia allí se dirige. Podría decirse que la herida, por volver al *leitmotiv*, está, se sitúa, en su mejilla, que es y se sitúa, a su vez, en el Desierto de Atacama y el paisaje dolido chileno, habitado por la colectividad a la que busca y pretende aludir.

3.2. «EN EL MEDIO DEL CAMINO»: REVISIÓN IDENTITARIA QUE APUNTA AL PAISAJE

Al dejar atrás la portada, hay que tener clara la intención de Zurita: conseguir un arraigo. Sin embargo, la primera parte del libro, «EN EL MEDIO DEL CAMINO» (12) supone un giro interesante hacia el ser, una tachadura del yo a partir de la herida que transmigrará esquizofrénicamente en diferentes Otros, intentando destruirse a sí mismo. ¿Quién es este autor a partir de la herida? ¿Quién es a partir del golpe militar? ¿Quién a partir del dolor? Cabe señalarse que Zurita no deja abierta nunca la estructura de sus libros. Si comienza con la cicatriz que sitúa en el territorio que sufre, para mostrar quizá, el desvarío a partir de ello (el ser a partir del estar), volverá finalmente a la cicatriz en «LA VIDA NUEVA» (62), al estar, para concluir el círculo, recuperar el arraigo, y presentar el vislumbre de un todo encontrado.

Antes de la primera parte del libro, se encuentra un epígrafe: «mis amigos creen que estoy mala porque quemé mi mejilla» (10). Se trata de un punto de partida, de una frase que cohesiona y está relacionada con otras partes del libro. La primera parte, en la que se plasma el desvarío y la locura que creen sus amigos ver en él, no vendría dada exactamente por ser un enfermo o un loco, sino más bien por estar donde está. Aquí sus amigos como sujeto de tercer grado (ellos) son los que juzgan su ser: él es un enfermo porque quemó su mejilla y por eso está mala; pero en realidad el libro va a demostrar que si está mala es por la herida a causa de la dictadura pinochetista. Esta, se encuentra, en Chile (no se olvide, encarcelado), y, por tanto, va a lanzarse a analizar quién es, qué es ser en ese contexto. Son los otros, pues, los que parece que en un primer momento están juzgando mal. El Otro, humano, personal, dentro de su mismo

contexto, parece no ser un agente confiable. Lógicamente, el momento chileno no era para menos. Tendrá Zurita que buscar un nuevo Otro para que el acto comunicativo tenga sentido. Lo encontrará en la segunda parte.

El epígrafe sirve también para marcar que él fue quien quemó su mejilla. Se preocupa en explicarlo. Se interesa en dejar pistas. Además, si se entendiera un mensaje paralelo, Pinochet también podría suponer un sujeto que se hiere a sí mismo al herir a Chile. Nuevamente, discursos paralelos que pueden reflejar una denuncia o una preocupación.

Además, escribe: «estoy mala» (v. 2: 10), cambiando el género. Será un recurso que seguirá usando en la primera parte del poemario y que le ayudará a despersonalizar al sujeto enunciador y deshacerse del yo buscando un discurso más colectivo.

Si se entra definitivamente en esta primera parte, «EN EL MEDIO DEL CAMINO» (12), queda clara la relación con Dante. De ese modo comienza la *Divina comedia*. El autor florentino comienza así su alegoría y crea su ascensión progresiva desde el Infierno al Cielo.

Esta parte se abre con una fotografía del autor y una frase en mayúscula y latín «EGO SUM» (13),¹⁰ acompañado en la siguiente página por un texto escrito a mano. En él confiesa que se llama Raquel y que ha perdido el camino en la mitad de su vida (14). Nuevamente, en la parte inferior de la hoja aparece otra frase en latín, «QUI SUM» (14).¹¹ Hasta aquí, podría entenderse que el autor se instala en la obra, para una página después, crear la duda y desdibujar al yo enunciador con el nombre femenino, para terminar reafirmandose con la posterior frase en latín¹², que unida a la anterior, vendría a significar: yo soy quien soy.

Lo cierto es que la feminización del sujeto no aparece solo en este caso y en el ya mencionado epígrafe. En el poema titulado «DOMINGO EN LA MAÑANA», que ocupa gran parte de la primera parte, dividido, a su vez, en varios poemas, se puede leer «soy una Santa digo» («I», v. 3: 15),¹³ «somos las antiguas novias» («XIII», v. 6: 16), «iluminada» («III», v. 2: 16), «Inmaculada» («XIII», v. 1: 16). Lo normal es que el género enunciador sea masculino: «maquillado» («III», v. 1: 16), «confeso» («XIII», v. 1: 16), «enfermo» («XXXIII», v. 1: 17), «encerrado» («XLII», v. 1: 18), «desvelado» («LVII», v. 2: 19); pero no falta, como se ha visto, el cambio de género incluso al interior del mismo poema.

Algo que también llama la atención es la diferencia que existe entre ser y estar en estos textos. El campo léxico relacionado con estar otorga un atisbo de confianza mayor. El autor

¹⁰ Se adjunta fotografía en quinto anexo.

¹¹ Se adjunta fotografía en sexto anexo.

¹² Las frases en latín de las páginas 13 y 14 remiten en la *Biblia* al *Éxodo* 3,14. Dios dice a Moisés: «Ego sum, qui sum».

¹³ En esta sección se citará en primer lugar el nombre del poema al que pertenecen los versos, ya que pueden aparecer varios poemas en la misma página.

está: «maquillado» («III», v. 1: 16), «enfermo» («XXXIII», v. 1: 17), «encerrado» («XXXIII», v. 1: 18), «desvelado» («XXXIII», v. 1: 19), «mal» («LXXXV», v. 1: 20). Atributos que bien pueden entre todos generar una coherencia a la luz del encarcelamiento del autor. El problema lo suscita el ser, a partir de estar, seguramente, en la celda. En el texto el autor es: «una santa» («I», v. 3: 15), «confeso» («XIII», v. 1: 16), «Rey» («LXIII», v. 1: 19). Atributos más difíciles de relacionar coherentemente y que solo ayudan a amplificar la desorientación. Es entorno al ser donde parece que se construye una visión delirante y descentrada.

Sobre esto, Fisher entiende *Purgatorio* entre la lógica y el desvarío. El delirio y la locura están muy presentes en este poemario (Fisher, 2014). Por aquella época el propio Zurita pasó por diferentes tratamientos médicos de episodios síquicos. Señala que «este desvarío no se asienta sobre el yo, sino que junto a la lógica hace una operación congruente y se deposita en la escritura» (Fisher, 2014). La voz enunciativa escribe desde el desvarío y el dolor reflejando un pensamiento que pareciera incongruente pero que busca representar la violencia que dentro de sí provoca su contexto. Waldo Rojas vincula la búsqueda de Zurita «con las corrientes románticas que amalgamaban el impulso creador al estado patológico» (en Fisher, 2014). Para Tarrab (2014) la locura es un mecanismo de enfrentamiento ante la adversidad, un factor de revitalización; ahí está el acto de quemarse la mejilla, no como acción de *performance* o *body art*, sino como expresiones desde la raíz del sufrimiento. Cabe repetirlo una vez más, son las repercusiones del estar en el ser desde las que parte su poesía. De esta forma, «la epopeya trágica del país se modula y se recrea a través del desvarío del poeta y se expande hacia una referencialidad colectiva, geográfica e incluso lingüística», y, de este modo, «el sujeto se hace difuso y no presenta límites definidos con lo que le rodea» (Fisher, 2014). La locura, pues, va a suponer el mecanismo o estrategia con la que el poeta difumina el yo y gracias a la cual pueda bucear hacia el principio de las raíces que lo sostienen.

Algo a destacar en esta parte es que parece que ya desde un principio el poeta denunció y satirizó el papel de figuras institucionales, a saber, el Estado, la Iglesia y la Psiquiatría. La cicatriz puede que no solo fuera un intento por grabarse el propio país en el cuerpo. Tarrab piensa que Zurita pudo querer anunciar con ella que «hay heridas abiertas; heridas profundas que no responden a los tratamientos, a la progresión clínica» (2014). De este modo, imitar un discurso delirante también es un modo de satirizar y golpear un discurso supuestamente oficial. Para él:

Purgatorio es una crítica al empleo de la ciencia y de la fuerza (Estado, Iglesia) como instrumentos de control y «normalización». Un embate contra las instituciones y las sociedades que apuestan por sujetos regulares, planos. Aunado a esto y provocando un contraste casi paradójico, los discursos de la ciencia y la religión -en particular del cristianismo- son la materia nutricia de estas imágenes. Hay aquí una articulación entre la invectiva y la incorporación de los discursos de estas disciplinas. (Tarrab, 2014)

Cabe analizarse brevemente el discurso o la sátira que el autor genera entorno a la religión. El supuesto sujeto poético amanece y se convence de ser una santa:

Me amanezco

Se ha roto una columna

Soy una santa digo («I», v. 1-3: 15).

Si pensamos nuevamente en la autoagresión que el autor se infligió, bien podríamos entender ese gesto como el sufrimiento de un martirio.

Todo maquillado contra los vidrios

me llamé esta iluminada dime que no («III», v. 1-2: 16).

La voz enunciativa se llama «iluminada» entre un halo de indecisión y oscuridad. Maquillado mirándose al espejo, como un loco, contradiciendo su iluminación.

Él es «el confeso [...] la Inmaculada», una voz que tras el gesto de martirio confiesa: «he tiznado de negro / a las monjas y a los curas» («XIII», v. 1-3: 16). Tras la blasfemia, entre un halo de locura, parece buscar su expiación. Pero tras esto, solo presentará un discurso delirante. Pretende asegurar que no está «enfermo», pero que un ángel le dijo «Como estás, perro» («XXXIII», v. 5: 17). Tiñe los poemas de desvarío hasta encontrar a Dios:

Encerrado entre las cuatro paredes de

un baño: miré hacia el techo

entonces empecé a lavar las paredes y

el piso el lavatorio el mismo baño

Es que vean: Afuera el cielo era Dios («XLII», v. 1-5: 18).

Y si analizamos este último no es casual que en primer lugar el cielo sea Dios. Si se entiende cielo como paisaje, ya nos está indicando que allí conseguirá redimir sus pecados y en el paisaje religará y arraigará su descentrado y desorbitado ser. Como Dante, busca a Dios para encontrar su camino, pero la diferencia es que Zurita no asciende hasta él, sino que se divisa desde la celda, desde la tierra, desde el dolor de su realidad.

En el epílogo «DOMINGO EN LA MAÑANA» (21) a esta primera parte, el autor concluye:

Se ha roto una columna: vi a Dios

aunque no lo creas te digo

sí hombre ayer domingo

con los mismos ojos de este vuelo («C», v. 1-4: 21).

Quizá sea la columna de la razón la que se ha roto, quizá suponga la metáfora con la que aludir al duro golpe que ha sufrido él y Chile a causa de Pinochet y su gobierno. Lo realmente curioso en este poeta es ver a Dios desde el descentramiento, desde la periferia, desde la locura. Se sabe que la ascensión e iluminación en san Juan de la Cruz o santa Teresa se consigue a partir de dedicación, apartamiento, calma, entrega y espera. Que en Zurita se encuentre a partir de un discurso esquizofrénico y desvariante puede ser otra crítica y denuncia más, tal y como anunciaba el teórico mexicano Tarrab.

Con todo, lo que se consigue en esta primera parte es crear un habla polifónica. Para Mijaíl Bajtín (en Fisher, 2014) el habla polifónica combate el discurso instituido u oficial, el punto de vista único promovido por el sistema o la institución. Con ello, la feminización de la voz en los casos señalados anteriormente podría contribuir a este fin. No hay que olvidar que el siglo XX fue el espacio de discusión en torno a la llamada disforia de género, su posible diagnóstico, la experimentación con diversos tratamientos y el inicio de las cirugías de reasignación sexual (aspectos ligados a una trama conceptual que incluye la resignificación de una condición de identidad). Estos versos están vinculados, también, con la idea de carnaval descrita por Bajtín, en donde se pierde la conciencia individual y predomina, ante todo, lo ambiguo: la máscara, el maquillaje.

Perder las ilusiones de autonomía capacita al ser humano para investigar la índole de las relaciones que le permiten vivir y que le otorgan su identidad. Este poeta, aún más a partir de *Purgatorio*, siempre pretenderá romper con la categoría del yo. Toda esta primera parte, transmigra esquizofrénicamente en tantos otros; tachando y confundiendo el ser; quizá solo funcione para esto mismo: romper magistralmente al yo enunciator y crear un discurso que parta desde otro punto. Romper sus cadenas y percibir qué había debajo o antes. Puede entenderse sin ninguna duda todo este primer apartado como una profunda revisión identitaria que apunta, en última instancia, al paisaje, la raíz del ser, lo que estaba antes incluso del suceso que provoca su herida en la mejilla, el arraigo: «Afuera el cielo era Dios» («XLII», v. 5: 18).

3.3. ARRAIGO EN EL DESIERTO : EL *OIKOS* DE ZURITA

Desde el ecologismo y la ecocrítica se entiende a la Modernidad como la causante del movimiento demográfico más notable en los últimos tiempos. Sus propias fuerzas han provocado el abandono de la provincia, del mundo rural, del campo, de la naturaleza, de la cercanía a lo que antes podía entenderse como retiro, descanso o *locus amoenus*; del principio de la cultura; para acabar amontonándose patológicamente en las urbes e incorporarse al «espacio del progreso» (Binns, 2004: 22). Este progreso, supone realmente una falaz sensación de estar viviendo o al menos forjando el futuro. Supone la cara inversa de la nostalgia, de la conciencia de desarraigo tras un momento en el que parece que se decidió abandonar todo para

no sentirse frenados por dioses, creencias, tradiciones, supersticiones o miedos. El hombre se lanzó adelante sin pensarlo, alimentado por ideas como las del «superhombre» de Nietzsche, pero quizá guardando dentro de sí un sentimiento de huida, un dolor. Esta nostalgia, motor del movimiento hacia el futuro, «dora los recuerdos y los sacraliza» (Binns, 2004: 22). Continuamente, a lo largo del siglo XX el hombre parece no querer o poder situarse. El abandono, ante el aprisionamiento del estímulo del mundo ultraproductivo del capitalismo, hace volver al arte a aquello que la vida diaria, superficial, parece pretender olvidar para lograr el progreso y, a menudo, el lugar abandonado se reconstruye como «morada», como un «*Oikos* perdido» (Binns, 2004: 23). El arte brota con el propósito, voluntario o involuntario, de ocuparse de la pérdida. «El arte llega a ser el lugar del exilio donde lamentamos nuestra morada perdida sobre la tierra» (Bate, en Binns, 2004: 23).

QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO (v. 1-4: 31)

Estos versos son los que dan comienzo a esta parte del poemario. Con ellos, presenta en el texto al Desierto de Atacama, espacio en torno al cual construirá su característico sentido de arraigo y su *oikos* o *morada* poética. Cabe señalar, ya desde este momento, que muy al contrario de lo que la ecocrítica entiende como «espacio de progreso», el desierto como entorno, espacio, se sitúa en el extremo opuesto. Un desierto parece no ser el terreno idóneo para la civilización por sus extremas condiciones climatológicas. La velocidad, el tiempo y el espacio del progreso buscan sortear estos ecosistemas. Escoger este espacio, pues, puede indicar una huida muy evidente del espacio urbano en el que el autor sufrió un duro golpe político. Con esta presentación consigue desde el primer momento enaltecer este paisaje: «la enorme dignidad del / Desierto de Atacama» (v. 1-2: 31).¹⁴ Se verá que pretende ennoblecerlo, personificarlo positivamente para mostrarlo casi como un mesías.

El título del primer poema de esta serie se relaciona con lo anterior, «I. A LAS INMACULADAS LLANURAS» (32), y otorga connotaciones sobre pureza. El poema comienza instando a que: «i. Dejemos pasar el infinito Desierto de Atacama» (v. 1). Este Desierto estará lleno de esterilidad y será «desde las piernas abiertas de mi madre» (v. 3) donde este Desierto encuentre fertilidad, quizá, promesas, esperanza para esa colectividad a la que

¹⁴ Se contará un verso por cada línea del texto, ya que al momento de presentarse las proposiciones lógicas numeradas que conforman algunos de los poemas, el poeta, en muchos casos, salta de línea intencionalmente. Aun con esto, es complejo delimitar en muchos otros casos si es producto de la maquetación o del poeta.

insta abra su paso. Lo que pretende el poeta es reflejar un Chile destruyéndose, cayendo en la nada o la esterilidad, para desde el Desierto alzar una nueva esperanza.

Tras esto, el poeta mismo será la «Plegaria encontrada en el camino» (v. 7) y «las piernas abiertas de mi madre» (v. 9). Él será la Plegaria que desde su madre busca cruzarse con Atacama para conseguir «la primera lluvia en el desierto» (v. 12) y «sobre el vacío del mundo» (v. 16) abrirse «el verdor infinito del Desierto de / Atacama» (v. 17-18). Aparece aquí la visión mesiánica que muchos estudiosos han comentado y se presiente algo perdido, algo atrás. Binns menciona que el arte puede ocuparse de la pérdida «llorándose, recordándola o reconstituyendo su espacio imaginario» (2004: 23) y pareciera que Zurita toma esa última posibilidad: ocuparse de lo extraviado reconstituyendo su espacio imaginario. No llora la pérdida ni se muestra una «conciencia tóxica» (Binns, 2004: 31) que habla de mares envenenados o de bosques deforestados como otros poetas de los que se ocupa la ecocrítica, sino que plantea una esperanza, algún tipo de advenimiento. De algún modo esta «conciencia tóxica» podría entenderse en el momento anterior a la escritura, ya que muestra una huida de la urbe y el progreso y no temas relacionados con la contaminación o los restos tóxicos.

Un advenimiento, que como casi todos, o al menos el del cristianismo, parte de la mujer, en este caso, de su madre. Desde la ecocrítica, buscar la armonía que trae consigo el arraigo puede alcanzarse a partir de diferentes estrategias: una puede ser acudir al mundo indígena para encontrar una especie de muestra de edad de oro ecológica (Boff y Cardenal, en Binns, 2004: 28-30); otra supondría una idea de base religiosa judeocristiana por ser «la religión más antropocéntrica jamás existida en el mundo» (Lynn White, en Binns, 2004: 30); y, por último, cabe la búsqueda de un mundo ecológicamente más armonioso a partir de épocas anteriores al sistema patriarcal, identificando matriarcados armónicos en un pasado mítico donde se veneraba a la Gran Tierra Madre (Binns, 2004: 30). El llamado *ecofeminismo* estudia el antropocentrismo moderno como un *androcentrismo* y entiende esto como una idea que ha servido al hombre «para explotar de manera paralela a la mujer y a la naturaleza» (Binns, 2004: 31). Resulta interesante leer el poema a la luz de esto último, pues bien podría asemejarse esa madre a una gran Madre Tierra, una gran Gaia, de la que nacerá la voz poética como una «Plegaria» para traer el diluvio sobre el Desierto.

En el siguiente poema, «EL DESIERTO DE ATACAMA II» (33), este paraje tras la ascensión se encuentra «suspendido sobre el cielo de Chile» (v. 4: 33):

Helo allí Helo allí

suspendido en el aire

El Desierto de Atacama. (v. 1-3: 33)

Esta ascensión y este símbolo alegórico en que se va convirtiendo el Desierto transforma «esta vida y la otra» (v. 6: 33) en el mismo territorio, «Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto / de Atacama» (v. 9-10: 33) y todos vean sus «propias / pampas fosforescentes carajas encumbrándose en / el horizonte» (v. 10-12: 33). Dicho de otro modo, hasta que la colectividad, desde su propia individualidad, ascienda con aquello que se ha elevado y que es el Desierto, pudiera pensarse, Dios.

Toda esta alegoría termina desembocando en la sospecha que hasta aquí se planteaba en «EL DESIERTO DE ATACAMA III» (34) cuando el poeta dice que por los desiertos «no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido» (v. 5: 34). Hasta aquí la alegoría y el paralelismo con el discurso cristiano parecía haber compartido los mismos momentos. En «EL DESIERTO DE ATACAMA IV» (35), se pretende refundar un discurso diferente al cristiano que parte como motor desde y por el Desierto de Atacama. Han de verse en ese paisaje ascendido los pastizales y las ovejas corriendo, si no los ciudadanos, de Chile, resultarán ser, si no le prestan atención, las ovejas que balan en pena sobre la desolación del Desierto:

iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto
de Atacama nosotros somos entones los pastizales
de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo
en toda la patria se escuche el balar de nuestras
propias almas sobre esos desolados desiertos miserables. (v. 6-10: 35)

En «EL DESIERTO DE ATACAMA V» (36), alerta de que si «el Desierto de Atacama / no estuviese donde debiera estar el mundo entero» (v. 10-11: 36), «nosotros nos veríamos entonces en el / mismísimo nunca» (v. 13-14: 36), quizá por haberse encumbrado otros ídolos antes. Si se une con el siguiente poema, se menciona que en «los paisajes convergentes y divergentes Chile / es convergente y divergente en el Desierto de Atacama» (v. 6-7: 37), dicho de otro modo, Chile es el Desierto y parece que cuando se desplieguen estos paisajes conjuntamente, Chile será «el más allá de la vida» (v. 14: 37), quizá queriendo vislumbrar una esperanza más allá del contexto que el país sufría, ya que «ya se están extendiendo como / un sueño los desiertos de nuestra propia quimera / allá en estos llanos del demonio» (v. 15-17: 37).

Lo que el autor quiere decirnos finalmente queda expreso en el último poema, «VII PARA ATACAMA DEL DESIERTO» (38). Ante lo que está sucediendo hay que mirar el Desierto, «nuestra soledad en el desierto» (v. 2: 38), para que ante las fajas de los que lo miran «el paisaje devenga» (v. 3: 38) y como «una cruz extendida sobre Chile [...] la soledad de mi faja / vea entonces el redimirse de las otras fajas: Mi propia / Redención en el Desierto» (v. 4-6: 38). Así pues, la redención se va a encontrar en ese lugar. Algo que puede aparecer en otros momentos literarios, pero que aquí se suma a una idea de colectividad que termina

convirtiéndose en el propio cuerpo de Cristo o, más bien, en el dolor de Cristo, en el dolor de Dios, que, para Zurita, es el Desierto, el paisaje:

Para que mi facha comience a tocar tu facha [...]
y así hasta que todo Chile no sea sino
una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha
coronada de espinas

v. Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos
de mi facha

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
del Desierto (v. 9-16: 38).

De este modo, la culpa del ser martirizado dentro de un estar concreto encuentra su redención y el arraigo se posibilita. La colectividad entera será entonces «la Corona de Espinas / del Desierto» (v. 15-16: 38), la corona de Cristo, de una fe olvidada o borrada en los tiempos que el autor escribe *Purgatorio*. De este modo, el profundo golpe y el descentramiento del ser encontrará su camino en el Desierto de Atacama, el arraigo en torno a este paisaje. A partir de él el poeta religará su ser y conformará una visión atenta hacia el entorno.

3.4. EL DESIERTO DE ATACAMA: VALORACIONES ALREDEDOR DEL PAISAJE

Atacama dota de paroxismo temporal al discurso. Se sabe que geológicamente estaba presente casi desde los orígenes del planeta siendo uno de los desiertos más antiguos. Así pues, este paisaje puede suponer un gran ídolo identitario para Chile. Cabe lanzar una pregunta: ¿puede suponer *Purgatorio* una intención de politizar o despolitizar el paisaje? Isabel Jara (2011) explora cómo el paisaje chileno fue reinventado por la ideología nacionalista y por el régimen militar, a través de la Editora Nacional Gabriela Mistral mientras ésta fue del Estado (1973-1976). Durante ese periodo se buscó «patrimonializar» políticamente el territorio y el paisaje fue proyectado simbólicamente como base del patriotismo (Jara, 2011: 229). Si pensamos en esto y en lo opuesto que Zurita se situaba frente al régimen, cabría pensar que con *Purgatorio* quizá pretendió reapropiarse de un paisaje buscando despolitizarlo o politizarlo de forma diferente al poder pinochetista; liberarlo de un significado anteriormente atribuido para volver a pensar la idea de «patria»¹⁵ o de «morada», *oikos*, en Chile.

¹⁵ En el mismo artículo se dice que «sin esta operación interpretativa del paisaje, aquellos discursos serían menos globalizantes y, por ende, menos efectivos. El éxito de su cualidad representacional simbólico-política —esto es, de sustituir la materialidad contingente del territorio, apropiarse de y reconfigurar su significabilidad, excluir otras representaciones alternativas y otros usos políticos— está anclada a esa

A continuación, una idea que puede ser útil:

Si el territorio se considera hoy como una construcción social más que como el terreno dado, en tanto «unidad espacial socialmente moldeada y vinculada a las relaciones de poder», el paisaje se entiende como la construcción del observador. Es éste quien convierte la naturaleza en tal mediante la contemplación, en función de las relaciones que establece con —y desde el lugar que ocupa en— el espacio geográfico. Así, el paisaje resulta «la dimensión cultural de la naturaleza» (Urquijo y Barrera, en Jara, 2011: 230-232)

Si con el paisaje se pretende engendrar a menudo un mensaje patriótico, Zurita busca apelar a ese principio que sustenta la ecocrítica: «primero los bosques, después las chozas, luego los pueblos, entonces las ciudades, y por último las academias» (Vico, en Binns, 2004: 9). Lo que vendría a significar según Binns, primero el entorno, el lugar, después la cultura a partir de ello. Zurita busca esa «dimensión cultural» que otorga el paisaje y su contemplación y resulta curioso que lo busque en Atacama. En otros libros del poeta habla de las Playas de Chile o de las Cumbres de los Andes ¹⁶. Habría que repasar la tradición poética chilena, pero con probabilidad podría afirmarse que no se ha presentado con anterioridad a Atacama como «dimensión cultural», al menos con la trascendencia que le otorga Zurita. Este autor de algún modo quería recuperar una tradición rota de grandes símbolos poéticos y de muy grandes poetas que ya antes habían enaltecido otros paisajes para apelar a una «dimensión cultural» y a una colectividad con ello.

En la conferencia «Poesía, paisaje y pasión» el poeta expone algunas consideraciones decisivas para su poética alrededor del paisaje y que pueden ayudar a centrar lo que en gran parte hasta aquí se ha ido diciendo sobre el tema. Considera que los paisajes suponen el soporte que la vida misma por vivirse llena de poesía: «lo que denominamos paisajes son grandes telones en blanco que la pasión de vivir va llenando en su tránsito hacia la muerte. No hay paisaje sin pasión. El poema es lo que media entre la pasión y el paisaje» (Zurita, 2017).

En una actitud vitalista, el paisaje puede resultar el Otro que posibilita el lenguaje o, más bien, el fin que posibilita el arraigo, «la vuelta al lugar como contrapunto al desarraigo» (Binns, 2004: 19). Lo interesante aquí es concebir la poesía como la intermediaria entre la pasión que parte del sujeto y el, por decirlo de otro modo, sentido. Con todo esto, va quedando patente la relación del pensamiento de Zurita con lo expuesto por Binns dentro del campo de la ecocrítica. Se decía anteriormente, que *En callejón sin salida* se exploraba la posibilidad de que la poesía constituyera una «vía iluminadora» para elucidar las búsquedas de la recuperación del sentido de arraigo. La primera clave, es reapropiarse del *oikos* extraviado. Con lo dicho en esta

operación: la de “des-localizar” espacios concretos para transformarlos en signos más abstractos y abiertos a engendrar nuevos mensajes: en particular, el mensaje de la “nación” o la “patria”».

¹⁶ En *Anteparáiso* (1991).

conferencia, si lo perdido, el soporte del sujeto, es el paisaje, la confianza en la poesía como «vía iluminadora» ha de ser necesaria.

Es emblemático y puede servir a este punto el prólogo que en 1989 Raúl Zurita hizo para el poeta mapuche Leonel Lienlaf. En él se comenta cómo los mapuches le devolvieron a una poesía más sabia, en la que cada cosa poseía su alma y era escuchada. Según esta visión:

cada elemento del universo tiene su correspondencia y donde al hombre no le ha correspondido más que la maravilla de compartirlo, la voz de un hombre no es otra cosa que un punto del gran diálogo que va del árbol a las nubes, a la lluvia y al fuego de los volcanes. (Zurita, 1989)

Según esto, el habla, el decir, significa en sí mismo una celebración desde la que se alza lo sagrado, en la que el hombre no es sino comunicador de la vida de la naturaleza. Gracias a los mapuches, Zurita consiguió encontrar una experiencia de totalidad. En este prólogo confiesa como en un mundo «obligado a otros vértigos» a menudo se comete el olvido.

Cada vez que no escuchamos el lenguaje de la tierra que nos cobija y que nos hace a todos por igual «hijos de ella» es algo de nosotros lo que violamos. (Zurita, 1989)

Esta cosmovisión poética es posterior a *Purgatorio*, pero bien se podría pensar que en su primer poemario ya se estaba conformando y, en parte, ya existía en Zurita.

Cabe rescatar para fundamentar en mayor medida las valoraciones que el poeta posee sobre el paisaje parte de lo dicho en *Los poemas muertos* (Zurita, 2014). La modernidad avanza olvidando el entorno, y con ello el arraigo que otorga el saberse situado, el estar. Zurita también valora algo similar:

Nacimos en un siglo que alcanzó el non plus ultra del horror, de la crueldad y del genocidio [...] Es toda la portentosidad de la muerte la que no podía sino erigir la visión de un derrumbe que, primero que todo, es el derrumbe de las palabras. A cambio de poder nombrar el mundo, ellas debieron primero expresar la tragedia. (2014: 78-79)

El derrumbe de las lenguas resulta del fracaso de la unión con lo que se nombra. Esto es el «el fracaso infernal del amor» (Zurita, 2014: 81), pues en el decir mismo radica la comprensión de ser un cosmos («visión holística» (Binns, 2004: 27) y la posibilidad de una vida nueva al comprender el diálogo con todo el entorno, el diálogo de «los paisajes con los hombres» (Zurita, 2014: 81).

El poeta pretende construir una historia personal, nacional y continental a partir de lo que estuvo y está, el entorno, el paisaje americano. Una dimensión americana que desde el paisaje haga renacer la muerta poesía (Zurita, 2014: 52):

En la tierra, en los paisajes, en las obras instaladas en ellas, [...] en una sola imagen de los nevados, del Pacífico, o de los desiertos: Atacama, Sonora, está contenida más alma – más alma humana - que todas las construcciones que pueda exhibirnos la historia. [...] e imagino que si la cordillera de los Andes existe es porque es la cordillera de la

compasión, que si el Pacífico existe es porque es el Pacífico de la piedad. (Zurita, 2014: 53-54)

Sin embargo, el problema que la ecocrítica plantea es la distancia existente entre la literatura y la realidad: «Algún día es probable los poemas dejen de ser necesarios porque habremos llegado a ser dignos del universo que habitamos» (Zurita, 2014: 33). Mientras tanto esta época parece negar al individuo. Por eso muere el lenguaje. Las palabras no resultan más que eso, excrecencias del amor que le permiten al hombre atarse a los paisajes (Zurita, 2014: 65) y posibilitan, de algún modo, una natividad, un estar en el mundo. Para Zurita, el poema supone aquello que, desprendiéndose por un minuto del silencio en que nuestro tiempo los ha sumido:

somos parte de esa conversación general que mantienen todas las cosas entre sí: los desiertos y las flores, las ruinas y los témpanos, los amaneceres y las plantas, porque la inmensidad de ese diálogo también precisa nuestra pequeña porción de excrementos, de nuestro ínfimo grano de esplendor y miseria. (Zurita, 2014: 65-66)

El poema, la poesía, al acercarse y dirigirse hacia el paisaje, otorga el arraigo necesario para superar la negación del sujeto que imponen estos tiempos.

3.5. «ÁREAS VERDES»: LA POSIBILIDAD DEL PURGATORIO

Hasta aquí, gran parte de los conceptos y fundamentos de la ecocrítica sirven a este trabajo para abordar el estudio de *Purgatorio*. En «ÁREAS VERDES» (46) esto se convertirá en una tarea algo más complicada. La muy abundante intersección de enunciados y la búsqueda por parte del autor de un espacio regido por «geometrías no euclidianas»¹⁷ (Tarrab, 2014) se convierten en producto directo del descentramiento y el desvarío que el autor se esmera en hacer patente. Este espacio es la posibilidad imaginaria de restituir el *oikos* (Binns, 2004: 23). Si recordamos el poema «EL DESIERTO DE ATACAMA IV» (35), se decía que se mirará las ovejas pastando en el Desierto. Si no fuesen capaces de verlas, sus propias almas balarían desoladas por esos «desiertos miserables» (35). La parte que aquí comienza supone ya el purgatorio de esas almas que no miraron el Desierto. Por ello, se convierte en un profundo delirio imaginativo donde las imágenes y metáforas se hallan en una clara lejanía con sus referentes contextuales. A continuación, se realizará un breve análisis del apartado acudiendo a los principales conceptos señalados por Tarrab que ayudarán a comprender la configuración del purgatorio personal de Zurita.

Antes de comenzar con lo mencionado, un breve apartado se antepone, «ARCOSANTO» (40)¹⁸. Supone la ruptura desde la que «ÁREAS VERDES» se va a conjugar.

¹⁷ Aquélla que va más allá de los postulados propuestos por Euclides (geometrías plana y tridimensional) en *Los elementos* (Alejandría, alrededor del año 300 a. C.) (Tarrab, 2014). Zurita busca representar un espacio poético más allá de las dimensiones conocidas.

¹⁸ Cabe destacarse que en la edición que aquí se maneja entre esta parte y «ÁREAS VERDES» (46) existe un salto de páginas no presentes en el libro. Se supondrá que continuando con lo anterior estas dos

El autor incorpora lo que pareciera un diagnóstico siquiátrico o, más bien, una carta entre colegas para corroborar el dictamen. La carta está alterada por el propio Zurita: la titula «LA GRUTA DE LOURDES»,¹⁹ tacha su nombre y escribe en una lista «Violeta», «Rosamunda», «Dulce Beatriz» y «Manuela» (41). Al pie, una nota reitera «Te amo Te amo infinitamente» (41). Se adivina un nombre tachado que encabeza la lista «Bernardita», quizá Bernardita Soubirous, la niña a la que en 1858 se le apareció la Virgen 18 veces (Tarrab, 2014). Esta carta-diagnóstico dialoga necesariamente con diversas secciones del libro: la imagen de la portada, el primer poema-epígrafe «mis amigos creen que estoy muy mala» (10), y, como se verá, con los electroencefalogramas que conforman la última parte del libro. Tarrab lo trata como un palimpsesto con varios niveles de lectura, pero lo que aquí interesa es cómo vuelve al desvarío y lo pretende reafirmar incluyendo un documento oficial de su propio tratamiento. Tacha su nombre, pero realmente con esa acción no se elimina del texto, más bien se señala, casi como un subrayado. Por ello, sigue queriendo mostrar y hacer patente su dolor, su descentramiento, su ruptura.

Según Octavio Paz, la sociedad del siglo XX creó las bases de lo que se conoce como «la tradición de la ruptura» (1990: 15). La Modernidad inventó la expresión de la tradición como un signo de búsqueda fundamentada en el cambio, y ya no en el pasado o algún principio inmóvil. Así, el cambio como motor y la negación y movimiento hacia el progreso acabarían por «agotar la matriz del fenómeno estético» (Milán, 2004: 60). Paz explica que esto sería heredero directo del tiempo lineal cristiano (1990: 24). Esta parte, «ARCOSANTO», como en la Modernidad, supone la ruptura necesaria para la fundación de sentido, la constatación del principio del que se parte.

Hay que señalar que «ÁREAS VERDES» (46), quinto apartado de *Purgatorio*, fue la primera sección publicada del libro.²⁰ Podría pensarse, que resulta la menos premeditada y la más delirante, ya que se muestra de manera menos directa y «sensata» el dolor y el sufrimiento del purgatorio íntimo y personal del autor a la luz del contexto que estaba por venir. Según palabras de Tarrab (2014), Zurita «construye una alegoría generada, años después, por la Dictadura: las vacas sobre los pastos infinitos e imaginarios (áreas blancas no regidas) perseguidas y laceadas o vaqueros dementes (áreas verdes regidas)».

Al momento de comenzar el texto pregunta si «I. Han visto extenderse esos pastos infinitos donde las vacas huyendo desaparecen / reunidas ingravidas delante de ellos?» (v. 2-4: 48) y contesta: «II. No hay domingos para la vaca / mugiendo despierta en un espacio vacío»

páginas sin número corresponderán a los números 40-41.

¹⁹ Se adjunta recorte de página en el séptimo anexo.

²⁰ Apareció en la revista *CHILKATUN* en 1972, y posteriormente en la revista *Manuscritos* en 1974 (Tarrab, 2014).

(v. 5-6: 48). Esos pastos, o pastizales, como la anterior parte anunciaba, se presentan aquí ocupados por unas vacas perseguidas, las vacas que supone la colectividad que no miró el Desierto.

Existe una vaca que «pernocta bajo las estrellas / pero se alimenta de logos» (v. 5-6: 49) y hace que «los vaqueros no saben qué hacer [...] pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores» (v. 11-13: 49). Interesa el primer verso. Nuevamente Tarrab nos aportará algo de claridad sobre ello:

El logos es la pieza que da movilidad al sistema. [...] el logos ordenaba y significaba el Cosmos; como el Cristo que reveló el plan de salvación a los hombres: el verbo. El logos de Purgatorio alimenta la redención, la huida, o, en algún caso, la perdición. [...] Logos es la voluntad del prodigio, la sustancia intermedia e intermediaria entre el pulso natural y lo divino; logos es la posibilidad del purgatorio. (2014)

La vaca se alimenta de la posibilidad del purgatorio. Es en esta posibilidad, en el momento anteriormente inmediato al decir, donde estas vacas se hallan pastando. Al ser perseguidas, «I. Algunas vacas se perdieron en la lógica / II. Otras huyeron por un subespacio / [...] III. Esas otras finalmente vienen vagando [...] pues viven en las geometrías no euclidianas» (v. 2.-8: 50). En esa posibilidad de huida es donde la «vaca muge pero morirá y su mugido será / “Eli eli /lamma sabachthani” para que el / vaquero le dé un lanzazo en el costado» (v. 6-8: 51). El mugido de la vaca es lo mismo que dijo Cristo clavado en la cruz. Más tarde se hablará de ello.

Lo cierto es que resulta difícil seguir el hilo argumentativo a estos poemas. En el siguiente poema queda patente:

- I. Esa área verde regida se intersecta con la primera
área blanca no regida

- II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta
con la segunda área blanca no regida

- III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no
regidas se siguen intersectando hasta acabarse las
áreas blancas no regidas

Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan
a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud.
ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a
merced del área del más allá de Ud. Verde regida por

los mismos vaqueros locos. (v. 5-16: 52)

El resultado es un espacio ambiguo que quizá pretende implicar al lector hasta dirigirlo a algo así como un espacio de muerte. Con «ÁREAS VERDES» Zurita parece pretender alterar el discurso lógico, más allá de lo ejercido en «EL DESIERTO DE ATACAMA». Describe acciones y espacios laberínticos que aceleran la lectura hacia zonas desconocidas. Tarrab señala que lo que finalmente parece buscar con esta parte es representar un diálogo, texto-lector, que suponga un diálogo entre la vida y la muerte; entre la cordura y la demencia (2014). «El texto se llena de puntos de fuga, de sentidos diversos más allá de lo inmediato» (Tarrab, 2014). El lector termina asaltado por imágenes y enunciados de falsos teoremas que trabajan incansablemente en un nivel paradójico.²¹ Para una lectura denotativa algunas ideas que se aproximan entre sí resultan irreconciliables.

Al publicarse de manera independiente esta parte pudo, quizá, no estar pensada siquiera de la mano de otros apartados que conforman un sentido en conjunto. Pareciera que se hablaba en ella de ese verdor tras la lluvia esperada que se presentía en «I. A LAS INMACULADAS LLANURAS» (32), pero es más probable que se trate de ese espacio de desesperanza y de purgatorio de la colectividad que se presentía si no se contemplaba el advenimiento del Desierto en «EL DESIERTO DE ATACAMA IV» (35). De cualquier manera, confiar en una lectura lineal para este poemario seguramente suponga caer en una trampa. Zurita siempre con extrema perspectiva y precaución teje sus poemas y sus libros hasta formar ecosistemas textuales en sí mismos.

3.6. «MI AMOR DE DIOS» O EL ABANDONO DE DIOS Y «LA VIDA NUEVA»

En el penúltimo apartado del poemario, «MI AMOR DE DIOS» (56), se abre una sección en la que Zurita termina de explorar las posibilidades del lenguaje matemático en relación con la poesía. Como si la propia crisis, ideológica, política, ecológica e identitaria, azotará ferozmente al lenguaje y este se encontrará también sufriendo su propio purgatorio, el lenguaje se encuentra en su grado máximo de desnudez y esquematización. No por nada a este autor se le ha englobado dentro de la antología *Medusario* (2017), junto a otros poetas que fuerzan el lenguaje hasta su último estertor y piensan que, como expresión de un mundo en crisis, el lenguaje también lo está. Cabe conducirlo a su última posibilidad, a su último resplandor. Como si se buscará su redención, quizá en este punto último sea donde se pueda crear una quebradura o un puente que posibilite una huida, o, quizá, esto sea consecuencia de un sujeto lacerado y destruido hasta su última posibilidad de decir.

El primer poema que cabe abordar es «Pampas». En él se establecen tres espacios delimitados: «Áreas de Desvarío (I) / Áreas de Pasión (II) / Áreas de Muerte (III)» (v. 1-3: 57).

²¹ Según la *para-doxa* de Barthes (Tarrab, 2014).

Tres áreas que por lo visto hasta ahora se sabe que confluyen en *Purgatorio*. Cabe regresar a Tarrab para arrojar algo de luz sobre el tema. Sobre el primer espacio comenta:

podría estar incluida la dictadura que, de manera caprichosa y demente, violenta el estado de las cosas; un área o subconjunto que contendría la suma de los horrores cometidos, la brutalidad del genocidio. A su vez, como una fuerza opuesta, como un área más del mismo conjunto (I), podría tener cabida el delirio social en contrafuego, un dispositivo para combatir la crueldad. (Tarrab, 2014)

Habría de entenderse dentro de esta área el delirio de la dictadura que duele y violenta al sujeto y, a su vez, el delirio por el que pasa y que articula aquí Zurita como método de enfrentamiento ante tal circunstancia

El segundo de los factores es la pasión. Ya se ha hablado también de la pasión como fuerza transformadora y potencialidad en el momento de querer lanzarse al paisaje, reconquistar el entorno. «Sin la esperanza de esta fuerza, del amor, vital para las almas del purgatorio, no se entendería la obra del poeta chileno; es desde ahí, desde ese aliento remoto, donde parte su voz» (Tarrab, 2014).

«Las Áreas de Muerte», tercer verso del poema, pueden querer mostrar los cuerpos sin vida de la dictadura a lo largo de la geografía chilena, la ferocidad de los actos con que se desarrolla la situación tras Pinochet y su alzamiento. Pero también, en el purgatorio, la muerte no es más que el estado intermedio para algo más. La muerte en este espacio puede adquirir rasgos positivos de esperanza y regeneración. Con relación a esto, conviene citar de nuevo unas palabras del poeta y crítico mexicano: «[...] todas las lenguas han nacido de una destrucción y de una muerte y de allí para adelante su misión era levantar una nueva tierra frente a lo destruido. Es en eso en lo que radica su sacralidad y su fracaso y es en eso donde radican también la sacralidad y la redención de la poesía» (Tarrab, 2014).

Los tres apartados muestran un lado real, directamente referencial al contexto, y, también, un lado que Zurita nos busca presentar donde todo toma otro cariz. Es decir, la locura de vivir que causa ese momento chileno, la pasión que espera, que busca sobrevivir al suceso, y que desemboca en la muerte o en el acabamiento espiritual y del cuerpo. Todo esto también pudiera querer decir que la muerte posibilita, se deja llevar por la pasión, y conduce al desvarío, quizá, a la utopía. Ambos caminos, en Zurita, pueden ir de la mano. Al final de estas «PAMPAS» podemos entrever una posibilidad de esperanza, ahí donde se lee: «TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS / ENROJECIDOS OJOS» (v. 4-5: 57). El alma ya consumida contiene estas tres áreas, incluida la muerte. El poeta se niega a creer esto del todo al decir «dime que no» (v. 4) y es por eso por lo que es posible que se abra «un nuevo comienzo en donde se abre un espacio, un intersticio, desde donde es posible, todavía, la designación (decir y, más allá de eso, nombrar) y el deseo» (Tarrab, 2014).

En el siguiente poema de la serie, «LOS CAMPOS DEL HAMBRE» (58), aparecen igualmente tres espacios:

Áreas N= El Hambre de Mi Corazón

Áreas N= Campos N El Hambre de

Áreas N=

y el Hambre Infinita de mi Corazón (v. 1-4: 58).

Aquí el diálogo con el lector entra en juego al dejar el autor espacios en blanco para que este último ejecute una operación de sentido. El último verso se configura como una ruptura de lo anterior. Algo falta en el tercero y se completa con esa caída del enunciado a la línea inferior. Consigue crear de este modo una sensación profunda, abismal, mientras que el lector percibe una necesidad, un hambre, acompañada de una vacua desolación.

En «LOS CAMPOS DEL DESVARÍO» (59) parece trabajar con la misma idea de locura que se advertía anteriormente: el desvarío visto como ofensiva contra el despotismo. El poema abre con la ecuación «N=1 La locura de mi obra»; más abajo se lee: «N= La locura de la locura de la locura de la// N». El poeta se vuelve a preocupar en expresarlo y, así, van quedando pocas posibilidades para la duda: su obra se conjuga a partir de la locura.

Algo relacionado con lo que muge las vacas al morir en «ÁREAS VERDES» (40) se encuentra en el siguiente poema titulado «LAS LLANURAS DEL DOLOR» (60), poema visual²² en el que se contemplan cinco planos cartesianos que, según Tarrab (2014), bien podrían representar las llanuras chilenas. Justo en el origen (0,0) de los planos cartesianos se lee la palabra «eli» (v. 1 y 2), que en arameo significa «mi dios». Al final de la página, tras tres planos vacíos, leemos la frase «y dolor» (v. 3). Estos espacios yermos representan la ausencia de Dios (Tarrab, 2014) o, si se prefiere, *la nostalgia del absoluto*, concepto usado por George Steiner en un ensayo homónimo. Al respecto Steiner comentaba:

la historia política y filosófica de Occidente durante los últimos 150 años puede ser entendida como una serie de intentos -más o menos conscientes, más o menos sistemáticos, más o menos violentos- de llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología (en Tarrab, 2014).

Estas búsquedas, estas tentativas para cubrir el vacío, son descritas por Steiner como «mitologías» en el sentido de «cuadros completos del hombre en el mundo», es decir, sistemas que pretenden explicar y llenarlo todo. Así, «LAS LLANURAS DEL DOLOR» podrían

²² Se adjunta en el octavo.

representar «la cicatriz de los hombres ante el abandono supremo [...]: *Eli, Eli, lama sabachtani?*; Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (Tarrab, 2014).

El último poema, «MI AMOR DE DIOS» (61) muestra una pirámide inversa formada por dibujos de peces²³. Las valoraciones al respecto podrían ser muchas, pero lo que llama la atención es la disposición inversa de la pirámide. Generalmente, Dios es situado en la punta de cualquier disposición piramidal. Al estar así representada puede querer indicar que el amor de Dios de Zurita parte de uno para ir a todos, buscando una colectividad, ante un Dios que le ha abandonado en su camino y, cabe decirlo, en el de todos desde finales del XIX y principios del XX.

De este modo, el alma formada por desvarío, pasión y muerte, buscando su arraigo y redención, rompiendo su voz por el dolor, se halla en el mismo punto que Cristo en la cruz. Un momento en el que Cristo tenía la certeza de ser hijo de Dios pero aún así dudaba. Un momento que convierte su dolor y peregrinación hasta la muerte en pasión y en una voz colectiva. Un martirio o purgatorio en la tierra.

Tras esto, el camino desde y por el dolor, conduce en Zurita a la pasión. En «LA VIDA NUEVA» (62) parece que la poesía persiste en su hazaña ecológica y posibilita una religación cósmica u «holística» (Binns, 2004: 27). Este apartado cierra *Purgatorio* y en él se muestra una serie de electroencefalogramas del propio poeta.

De manera irónica, estas pruebas médicas no solo ayudarían en su momento a saber la salud mental del poeta, sino que además suponen un nuevo espacio creativo: reescritura y palimpsesto (Tarrab, 2014). Sobre estos registros se presentan los tres espacios dantescos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. En cada uno de ellos escribe un verso y un nombre. Con ello, parece que pudo pretender elegir un personaje y designarle un lugar, ya sea de castigo o condena eterna, o de posibilidad y salvación (Tarrab, 2014).

El primero de estos espacios es «INFERNO» (63)²⁴. En este primer electro se recoge el verso «mi mejilla es el cielo estrellado» y el nombre «Bernardita». El primer apunte hace alusión a la quemadura en la mejilla de la que se hablaba en la portada como símbolo de la vastedad celeste. El nombre refiere nuevamente a Bernardita Soubirous, aquella niña de «LA GRUTA DE LOURDES» (41), sólo que esta vez, en lugar de estar tachado, su nombre se encuentra al margen inferior de la página, fuera del electro, confinado así a un espacio, pudiera pensarse, de condena y privación (Tarrab, 2014).

²³ Se adjunta en el noveno anexo.

²⁴ Se adjunta en el décimo anexo.

En «PURGATORIO» (65)²⁵ las frases inscritas son «mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile» y «Santa Juana/». Aquí el verso regresa de algún modo a lo terrestre: Chile y su mundo de la prostitución. Su mejilla resulta lo más divino y elevado y lo más bajo y degradado, podría decirse. El nombre parece referirse a Juana de Arco.

Tarrab señala que no parece gratuito que los dos personajes elegidos para el «INFERNO» y el «PURGATORIO» sean mujeres y además videntes e iluminadas. La elección de Juana de Arco para el Purgatorio puede ser clara: «Hay aquí un claro gesto redentor, de sacrificio, condena y salvación: el triunfo de una iluminada, de una vidente que fue tachada de loca y hereje y, al final, pudo ocupar el espacio que le correspondía, su lugar con Dios» (2014). Bernardita, en cambio, era una enferma que consiguió una promesa de la Virgen. En «LA GRUTA DE LOURDES» (41), los nombres de Bernardita y Zurita aparecen tachados; es decir, colocados a un mismo nivel y relegados y condenados. «Zurita, herido, con la mejilla lastimada semejando una constelación, acompaña a esta niña en su tormento, en el engaño de una promesa infinita que jamás se cumple» (Tarrab, 2014). Por todo esto, la hipótesis del acercamiento de Zurita a planteamientos ecofeministas puede sostenerse un poco más. Lo que acompaña su camino por el dolor en busca de la redención y de una posibilidad son mujeres y según este punto de vista teórico las mujeres se encuentran más cercanas a la naturaleza y, por ende, al lugar de arraigo, al estar que posibilita.

Por último, en «PARADISO» (67)²⁶ se continúan los versos anteriores con «del amor que mueve el sol y las otras estrellas» y, al pie de página, «Yo y mis amigos / MI LUCHA». Esta lucha, que cierra el último apartado y el libro en general, puede resultar la lucha que Zurita emprende contra un contexto por el que se siente inconforme y violento. Una lucha «desde el arte, desde la vicisitud del lenguaje» (Tarrab, 2014). Cabe concluir este análisis con sus palabras:

La lucha así [...] tendrá que ser necesariamente polifónica, irónica y paradójica; deberá trabajar desde la pluralidad y la inter-textualidad. En «LA VIDA NUEVA», última sección del libro, las palabras llegan materialmente a un fin («MI LUCHA»), mientras las líneas quebradas del electro siguen explorando la actividad bioeléctrica del cerebro, el estado de salud del paciente Zurita. (Tarrab, 2014)

Zurita cierra el círculo y su lenguaje encuentra un fin. Un fin instalado en el principio de lucha, distorsión y desvarío por el que consigue traducir, atacar, contradecir y sobreponerse a un contexto, a un abandono, a un dolor, a un desarraigo ecológico que, en lo más profundo de sí hace resentirse al hombre individual y colectivo.

²⁵ Se adjunta en el undécimo anexo.

²⁶ Se adjunta en anexo duodécimo.

De algún modo, cabe destacar en último lugar esa visión «holística» que al empezar a hablar de este apartado se mencionaba. El holismo es «la idea de que la totalidad no es una suma de partes, sino la red de relaciones que hay entre ellas» (Binns, 2004: 27). Supone saberse parte del mundo y entender la interrelación ecológica que existe entre el uno y lo demás. Zurita con los últimos versos deja translucir esta idea. El sentido en que concluye su lucha es ser el cielo estrellado (lo celestial), los lupanares de Chile (lo terrestre) y el amor que mueve el Sol y las otras estrellas (lo cósmico). Buscar formar parte de un todo resulta algo muy recurrente en las búsquedas poéticas de finales de siglo XX. El todo que Zurita busca no es más que el ecológico, representado en el Desierto, los Andes y las Playas (en *Anteparaíso*), así como el cielo y las estrellas; suponiendo, en conclusión, la cartografía que conforma y de la que un día partió el ser.

4. CONCLUSIONES: UNA LUCHA DESDE EL ARTE

Llegado este punto, cabe concluir con los objetivos descritos al principio de este trabajo. Su idea es entender un último cuarto de siglo quebrado, desde el que se conjugan múltiples poéticas (por ejemplo: Hora Zero en Perú, Infrarrealismo en México, Concretistas en Brasil) que entre las ruinas de un siglo buscan invocar una esperanza, un nuevo camino, una nueva colectividad frente a la distancia en expansión que se generó entre los individuos y frente al desorbitante y desvariante individualismo que atañó al sujeto. La poesía en estos tiempos se convierte casi en un mecanismo de supervivencia en busca de arraigo. Siendo criaturas del desarraigo, «el poeta se convierte en portavoz de la esperanza en medio de nuestra crisis ecológica» (Binns, 2004: 27). Zurita sabe bien que su papel es personificar esa esperanza.

Llegados hasta aquí, cabe enfrentarnos a las preguntas que al comienzo del trabajo perfilábamos: ¿es *Purgatorio* de Zurita poesía ecológica? Bien es cierto y cabe señalarse que no hay un problema ecológico claro como sustento poético. Es decir, no existe una preocupación directa o expresa por el calentamiento global o la sobreexplotación de recursos, por ejemplo. Aún con esto, bien podríamos afirmar que en Zurita la relación entre la literatura y el entorno está muy presente y siempre existe algún tipo de ecocentrismo. Desde la muerte de sí (locura) y del contexto (golpe militar 1973) recogerá el alma del paisaje para apelar a una dimensión cultural y buscará fundar una nueva colectividad. Binns comenta que todos los poetas pueden ser leídos desde la ecocrítica. Le corresponde al ecocrítico armarse de conocimientos suficientes (2004: 28). Así pues, esta postura teórica no supone la piedra roseta con la que entender a Zurita, sino más bien una herramienta, un método de análisis, con el que diseccionar y entender a un poeta en su clara relación con el entorno.

El segundo objetivo, específico, derivado del objetivo anterior más general, buscaba entrever en *Purgatorio* la realidad, en su plano más filosófico, y la crisis posmoderna que la azota. Bauman entendía la Posmodernidad como degradación o punto de declive de una utopía o Modernidad que se lanzó adelante, al progreso, olvidando demasiado (2005: 21). Desde la ecocrítica, el espacio urbano supuso una suerte por superponerse a lo natural y, por lo tanto, una pérdida (Binns, 2004: 23). Claro queda con este libro que el ser del poeta se encuentra sollozando en un purgatorio, territorio del dolor, atrapado por la locura. Tras el análisis, queda claro cómo se refleja con exactitud toda esta crisis, sobre todo en los apartados: «EN EL MEDIO DEL CAMINO» (12), «ÁREAS VERDES» (42) y «MI AMOR DE DIOS» (55).

La concepción del arte literario en Zurita forma parte de un sistema social global (Galindo y Rodríguez, 1996: 124). La poesía y el arte no resultan como productos autónomos, sino como parte de un proyecto en que arte y vida se interrelacionan y se modifican. Esto responde a nuestra tercera pregunta: ¿cómo influye o modifica el partir desde esa crisis posmoderna a la poesía de Zurita? A estas alturas, se entiende ya que el mesianismo que habita en Zurita no es más que el de la confianza en el discurso poético como esperanza o salvación. Más que satisfacer su propia intención estética, este autor busca construir un nuevo modelo social como lugar físico de cumplimiento de la obra (Galindo y Rodríguez, 1996: 123). Frente a la noción de crisis de los grandes relatos y utopías, él buscará un nuevo tipo de arte (recuérdense sus extremos actos poéticos), un nuevo tipo de sociedad a partir del arte y en relación con la vida:

La concepción del arte como expresión del dolor y del sufrimiento histórico le asigna a la escritura, un papel redentor, lo constituye por la vía de su martirio en la salvación humana. Cumple una misión histórica que resitúa el curso hechos históricos y vaticina, construye y comunica en el cuerpo social. Busca una sociedad futura sin clases, donde no haya distinción entre trabajo manual y trabajo intelectual, cada hombre podrá construir su propia obra de arte, su vida como único producto que puede aspirar a ser socializado. (Galindo y Rodríguez, 1996: 123)

De este modo, se entiende la pieza clave en la poesía de *Purgatorio*: la nostalgia de futuro (Galindo y Rodríguez, 1996: 124). Una poesía que se organiza como expresión presente del dolor y con anhelo de un futuro vivificador.

Ahora bien, queda resolver quizá lo más importante: ¿cómo es el *oikos* de Zurita? A partir de él ha de entreverse lo dicho anteriormente y a partir de él ha de posibilitarse el arraigo. Cabe rescatar parte de lo que comentaba en *Los poemas muertos* (2014). La modernidad avanza olvidando el entorno, y con ello el arraigo que otorga el saberse situado, el estar. En este ensayo Zurita también valora algo similar. Se nos habla de un «poeta entre la naturaleza perdida y el paisaje urbano de progreso» (2014: 48).

El problema que la ecocrítica plantea queda patente al sabernos lejos del universo que habitamos: «Algún día es probable que los poemas dejen de ser necesarios porque habremos llegado a ser dignos del universo que habitamos» (Zurita, 2014: 33). Mientras tanto esta época parece negar al individuo. Por eso muere el lenguaje. Lo real es que las palabras no significan nada sin un desperdicio de amor, sin un exceso para este poeta. Su poesía, en definitiva, trata de hablar a través de esta agonía. Es a través del poema como los hombres pueden volver a sentirse parte de un mundo que la Modernidad olvidó y es a partir del amor, según este autor, del acto pasionario de decir, por el que el paisaje se acerca a uno y se recupera el *oikos*, y con él el arraigo. Una nueva natividad, un nuevo poeta habrá de venir al mundo que supere el silencio en el que este tiempo parece sumirle, el olvido y la propia muerte, del lenguaje y de Uno. Habrá de superarse la vacuidad y levantarse una nueva diafanidad del mundo o, más bien, compasión por los paisajes (2014: 85). El arte es el posibilitado para la tarea y él, o desde él, deberá lucharse por «levantar una nueva tierra frente a lo destruido» (2014: 87).

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, F. (6/10/18). «Una literatura que hace sociología», en CELA. II Jornada de investigación de estudios latinoamericanos. Universidad de Zaragoza.
- Barrera, T. y Aínsa, F. (Coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana: Siglo XX*. Madrid: Cátedra
- Bauman, Z. (2005). *Ética posmoderna*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Binns, N. (2004). *¿Callejón sin salida?: la crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Echavarren, R., Kozler, J. & Sefamí, J. (2017). *Medusario: Muestrario de literatura latinoamericana*. Madrid: Ril editores.
- Fernández Fraile, M. (1996). *Historia de la literatura chilena*. Tomo II. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- Fisher, A. (2014). «Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc030n2>. (Consultado: 18/05/19).
- Galindo, Ó. (1999). «Raúl Zurita. Flagelación. Alegoría y reencuentro». En *Las metáforas impuras: escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Pp. 360-440.
- Galindo, Ó., & Rodríguez, O. (1996). «De utopías y antiutopías». *República de las Letras*, núm. (48). Pp. 113-146.
- Jara, I. (2011). «Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismos, dictadura chilena y proyecto editorial». *AISTHESIS*, núm. (50). Pp. 230-252. Enlace: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000200013 (Consultado: 3/07/19).
- La Fuente, F. (1991). «ANTEPARAÍSO: LA POÉTICA DEL MITO». En Zurita, R.. *Anteparaíso*. Madrid: Visor de Poesía. Pp. 11-21.
- Laguna, F. (2017). [Reseña de Zurita, R. (17/05/17). «Poesía, paisaje y pasión: Raúl Zurita». En Cultura Digital UDP. Clase magistral para el Magister de Territorio y Paisaje. Universidad Diego Portales.] Enlace: <https://digopalabratxt.com/2017/06/10/la-muerte-y-el-paisaje-resena-de-la-clase-magistral-poesia-paisaje-y-pasion-de-raul-zurita-por-fernando-chavez-finol/> (Consultado: 12/06/19)

Milán, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Universidad.

Paz, O. (1990). «La tradición de la ruptura». En *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral. Pp. 15-38.

Quiroga, J. (2006). «La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975». En González Echevarría, R., & Pupo-Walker, E.. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos. Pp. 318-373.

Rodríguez, O. (1996). «Apostillas sobre la poesía chilena del exilio». *Letras de Chile*, núm. (48). Pp. 100-106.

Tarrab, A. (2014). «Purgatorio, el lugar natural de las artes». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsj3d0>. (Consultado: 26/05/19)

Zurita, R. (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

----- (1989). «EL AVE DE TU CORAZÓN». En Lienlaf, L.. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Enlace: <http://www.angelfire.com/nj/poesia/etnica/lienlaf/aplienlaf.html> (Consultado: 6/06/19)

----- (1991). *Anteparaíso*. Madrid: Visor de Poesía.

----- (2014). *Los poemas muertos*. Madrid: Libros de la resistencia.

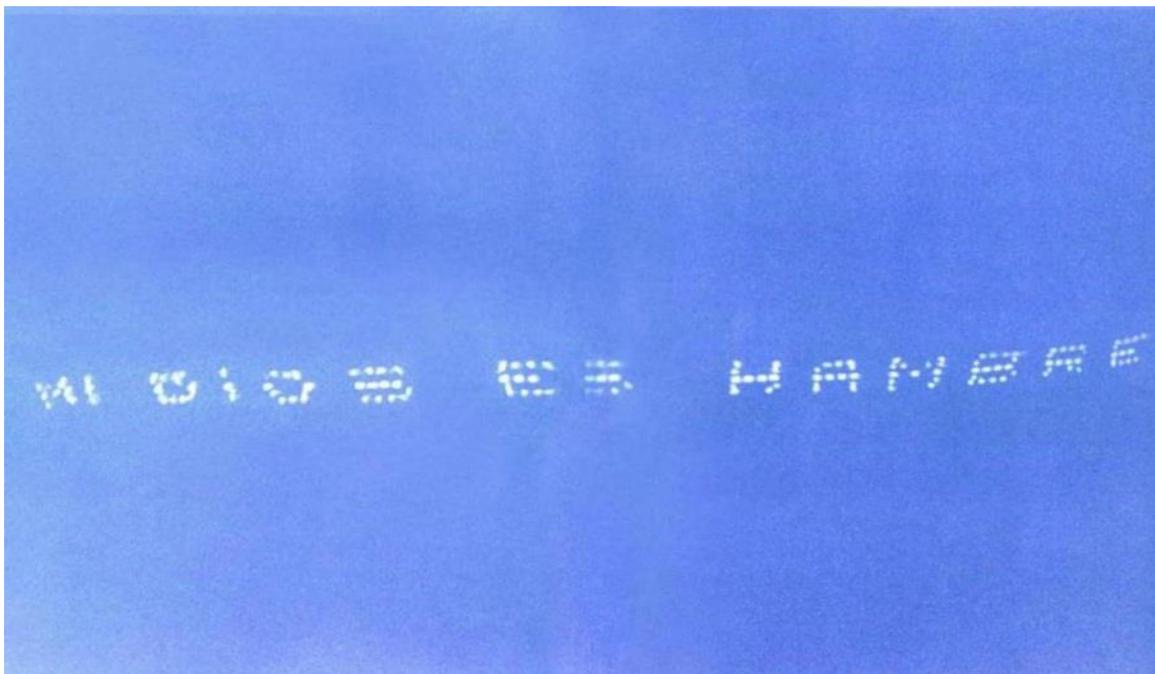
6. ANEXOS

Anexo 1: Portada a *Purgatorio* (1979):



Extraído de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/purgatorio/>.

Anexo 2: ejemplo de uno de los quince versos escritos en el cielo para el poema «La vida Nueva», *Anteparaíso* (1982):



Extraída de <http://www.laizquierdadiario.mx/Raul-Zurita-el-poeta-que-escribio-sus-versos-sobre-el-cielo-de-Nueva-York>

Anexo 3: fotografía aérea del acto poético ejecutado en el Desierto de Atacama :



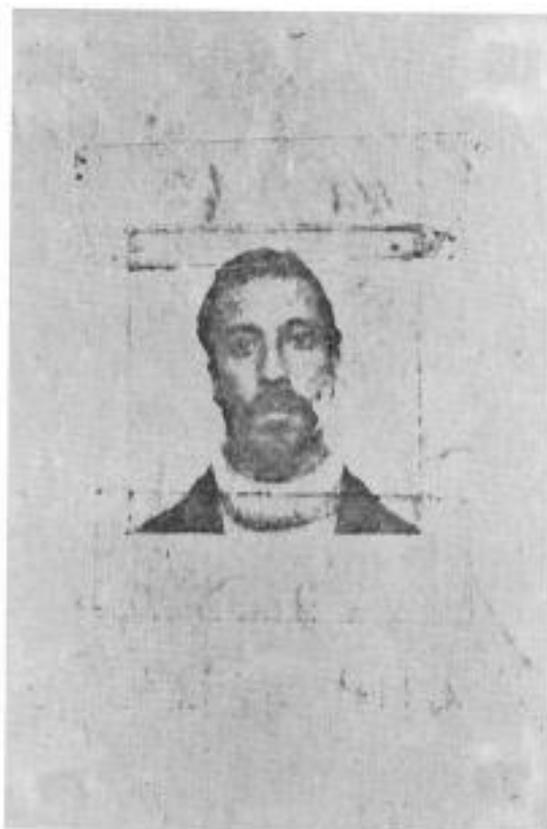
Extraída de <http://www.laizquierdadiario.mx/Raul-Zurita-el-poeta-que-escribio-sus-versos-sobre-el-cielo-de-Nueva-York>

Anexo 4: fotografía de uno de los versos proyectados sobre el acantilado de Pisagua:



Extraída de: <http://www.laizquierdadiario.mx/Raul-Zurita-el-poeta-que-escribio-sus-versos-sobre-el-cielo-de-Nueva-York>

Anexo 5 : recorte de página 13 de *Purgatorio* :



EGO SUM

Anexo 6 : recorte de la página 14 de *Purgatorio* :

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

QUI SUM

Anexo 8 : recorte de la página 60 de *Purgatorio* . :

LAS LLANURAS DEL DOLOR

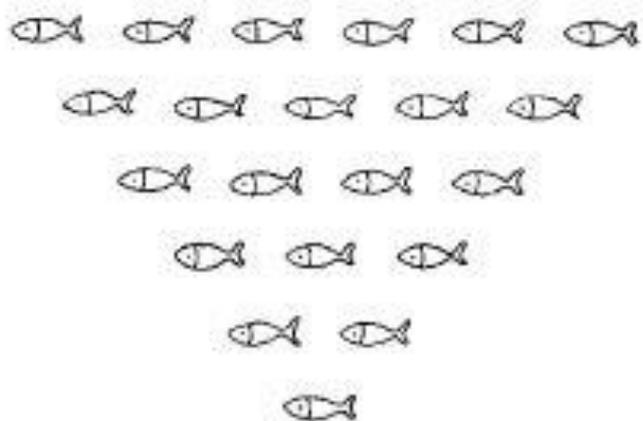
eli

eli

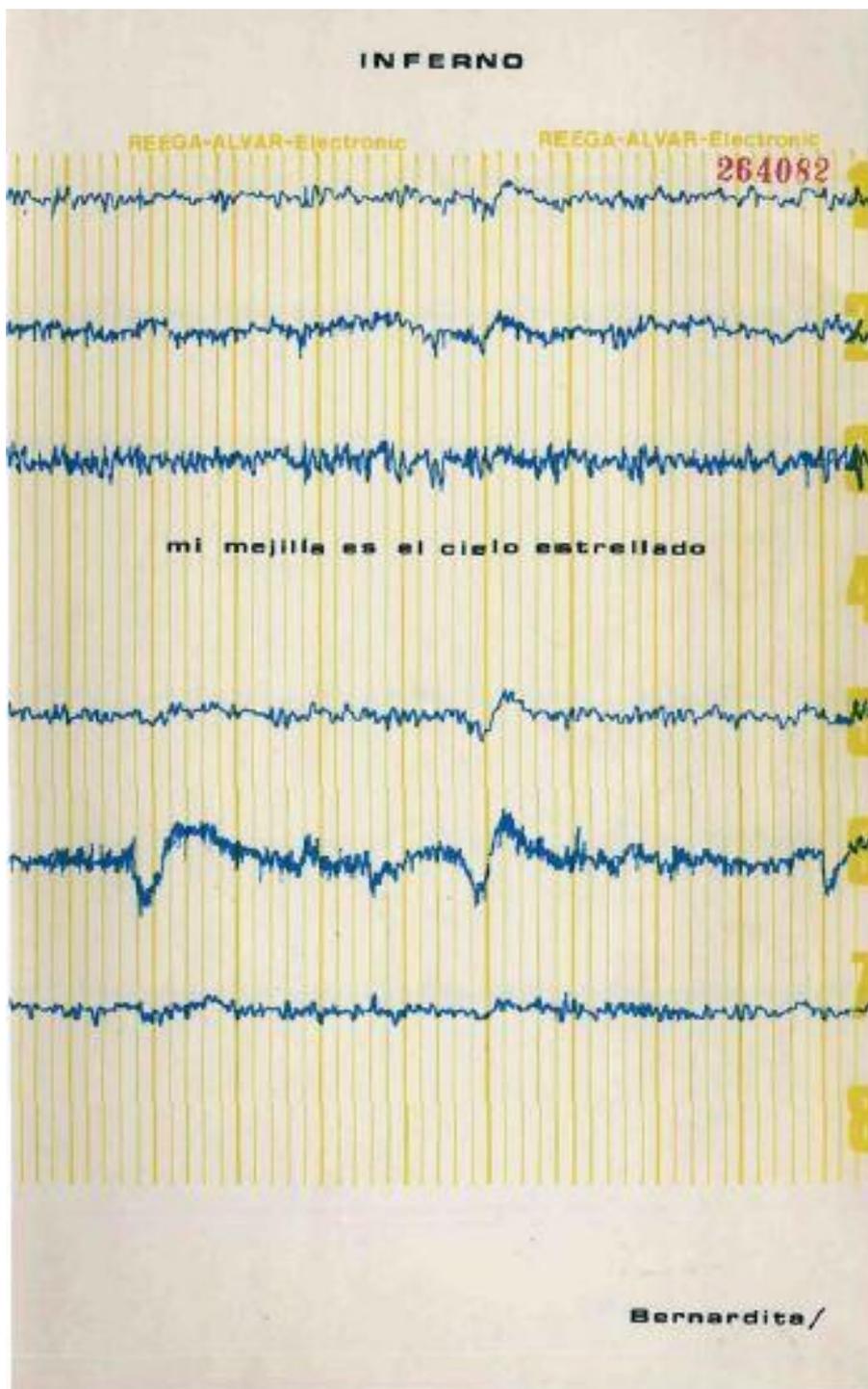
y dolor

Anexo 9 : recorte de la página 61 de *Purgatorio* :

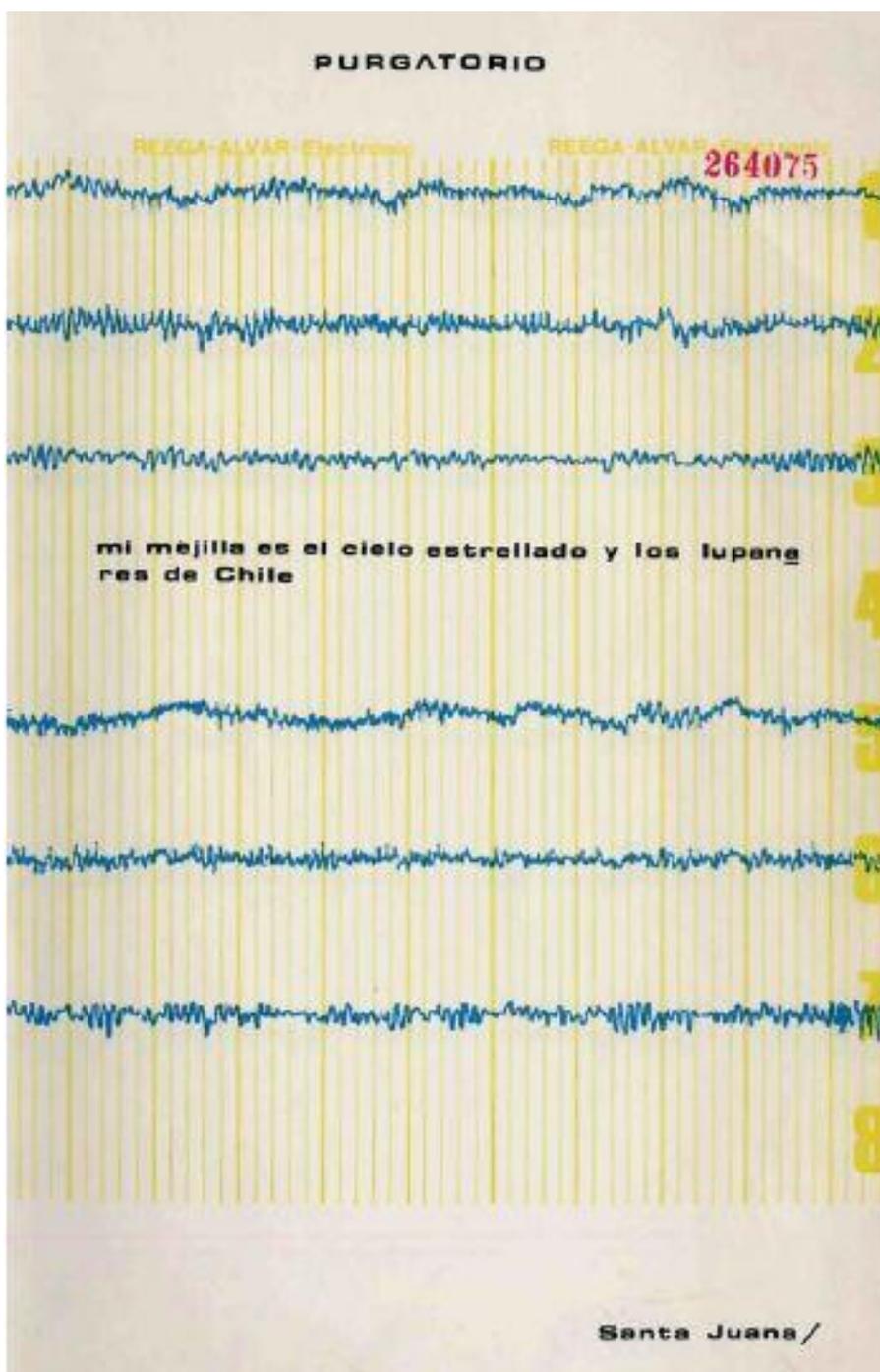
MI AMOR DE DIOS



Anexo 10 : Recorte de la página 63 de *Purgatorio*. Electroencefalograma «INFERNO» :



Anexo 11 : recorte de página 65 de *Purgatorio*. Electroencefalograma «PURGATORIO» :



Anexo 12 : recorte de la página 67 de *Purgatorio*. Electroencefalograma «PARADISO» :

