

POESÍA EN / DE TRANSICIÓN: RAÚL ZURITA Y *LA VIDA NUEVA*

Marcelo Pellegrini
University of California, Berkeley

CONTEXTOS

Nadie puede negar a estas alturas de la década y del fin de siglo que la obra poética de Raúl Zurita es un hito importante en el ámbito de la poesía chilena y, tal vez, hispanoamericana. Desde 1979, año de publicación de *Purgatorio*, Zurita se ha impuesto como figura clave en el proceso de la poesía escrita en Chile. El presente trabajo quiere indagar un poco en los motivos de esa importancia y de esa irrupción en el ámbito de las letras nacionales; no pretendo *demostrar* nada sino, por el contrario, *mostrar* algunas de las razones que, para mí, han sido claves en la configuración de una obra y de un personaje poético portador –a conciencia– de una palabra “oficial” y “fundacional”. Considero esto sumamente necesario debido a la ya larga querrela habida entre el poeta y muchos de sus detractores poético-políticos del país, que, en la mayoría de los casos, pasan por alto la lectura seria de la obra y se quedan en el gesto o los gestos de quien muy a propósito desea instalarse como centro de una tradición. Sostengo que Zurita y su poesía son un producto “típico” de la breve y compleja tradición poética chilena e hispanoamericana, y que su “caso” no puede ser explicado sino desde una postura global con respecto a la misma. Por lo demás, y esto conviene recordárselo a los olvidadizos lectores chilenos a cada momento, la poesía chilena pertenece a la tradición de la gran poesía hispanoamericana, inscrita, a su vez, en la gran tradición de la poesía en lengua española. Así, en lo que sigue, nada de lecturas que consideren a la tradición nacional como la más importante, lo que haría de este trabajo un panegírico de la muy “exclusiva” y “extraordinaria” palabra poética chilena, la

mejor –según estos lectores autofágicos y nacionalistas– de cuantas hay en el continente.

Debemos partir, sin embargo, por casa. En una tradición literaria como la chilena, la poesía ha ocupado, al menos en este siglo, un lugar crucial. Ningún otro género literario ha sido tan fructífero y variado. Ningún autor de otro(s) género(s) ha tenido la celebridad de un Neruda, de una Mistral o de un Huidobro, para mencionar solamente el ya fastidioso lugar común de los “tres” grandes a los que se les ha agregado últimamente un cuarto, Pablo de Rokha, completando el panteón que corona el dicho “Chile, país de poetas”. La existencia de estas grandes voces –innegable, debemos decir, aunque no único en Hispanoamérica– ha configurado una convivencia entre los autores y la oficialidad del Estado que, desde la Mistral y tal vez desde antes, ha situado a los poetas en el centro de algunas polémicas y otros conflictos. Conocidas son las misiones diplomáticas de la autora de *Tala*, así como las embajadas y consulados de Neruda, sin contar su participación como senador de la república y como pre candidato presidencial de la Unidad Popular. Frente a ellos, dos “outsiders” de distinto calibre: Vicente Huidobro, hijo rebelde de la aristocracia criolla que se va a Europa y allá participa en el nacimiento de las vanguardias en lengua española y de Rokha, el poeta de la “ruralidad trascendida”, como ha dicho de él Gonzalo Rojas, el autor del exceso dionisiaco, ateo militante y forjador de una obra inmensa y desigual. Estos cuatro nombres, que lo han cubierto casi todo en este siglo que ya termina, han sido voces inmensas en medio de un panorama mucho más variado pero un tanto desconocido para los lectores debido a la fama inmensa de estos “grandes” que han tapado con su sombra al resto. No se trata, por cierto, de un fenómeno curioso o aislado en las letras de América; muchas veces hemos sido testigos de la instauración de una voz única en el ámbito de una literatura, un autor o autora (más autores que autoras, hay que decir) que se transforma en el centro, en la palabra fundacional que quiere coparlo todo. Se trata de la búsqueda de un lenguaje único que sea la fuente de una irradiación mayor: la obra como *palabra sustentadora* de una literatura, su voz casi única y unívoca, grandilocuente y gesticulante.

Raúl Zurita se inscribe directamente en esa tradición y en ese fenómeno. Pablo Neruda había sido el último de los grandes en morir, y, como sabemos, lo hizo en circunstancias terribles: a pocas semanas del golpe militar del once de septiembre de 1973, en medio de una larga enfermedad y acosado por los hechos que ya habían desencadenado la violencia

institucionalizada en el país. Su muerte, sin duda, fue algo simbólico y la coincidencia con el golpe no hizo sino pintar un signo trágico que marcaba la desaparición de un ícono cultural. No podía ser más elocuente la magnitud de los hechos, en una especie de broma cruel de la historia. Chile se sumía en un largo invierno político y cultural que duraría diecisiete años, marcando, por lo menos, a un par de generaciones. Si nos guiáramos por la imaginaria necesidad de encontrar un "sucesor" de Neruda, un gran poeta que ocupe el lugar dejado por él, deberíamos buscar entre los escritores más jóvenes de esos años. Pocos se han dedicado a la tarea con la seriedad que corresponde; uno de ellos, Edgar O'Hara, poeta y crítico peruano, gran conocedor, entre otras, de la tradición chilena, lo dijo certeramente al referirse a Enrique Lihn como el posible y probable sucesor (polémico) de la palabra nerudiana:

Nacido en 1929, Enrique Lihn es considerado actualmente, por muchos críticos, el legítimo sucesor del espacio que hasta 1973 ocupara Pablo Neruda. Fértil e importante, la poesía chilena de este siglo se cuenta entre las venas de una tradición que iniciara en Hispanoamérica la obra de tres poetas: la presencia de las 'materias' y el original lenguaje de Gabriela Mistral, el 'creacionismo' vanguardista de Huidobro y el asombroso mundo verbal regido por Neruda. La obra de Lihn viene a ocupar el cuarto sitio en la tradición de su país, desplazando curiosamente a uno de los poetas que más influencia ejerció sobre él y sobre el continente en las dos últimas décadas: Nicanor Parra (1980: 121).

Este aserto, dicho en 1979-80, no poseía nada de descabellado o desacertado. Algunos lectores chilenos, tal vez, podrían haberlo dicho o pensado. Notemos la ausencia de de Rokha, todavía no considerado como uno de los "grandes", y de Jorge Teillier, que ya había construido un mundo aparte con la "poesía lárca". Lihn se perfilaba, como podemos ver, como el cuarto poeta junto a esos grandes, un continuador de la tradición. Notemos, además, que el juicio de O'Hara viene apoyado por la noticia que nos da, al principio de su artículo, sobre la edición bilingüe español-inglés de una antología de Lihn a manos de la prestigiosa editorial New Directions, dirigida, desde Nueva York, por el poeta James Laughlin; en efecto, *The Dark Room and Other Poems* prometían, al decir de O' Hara, "una dimensión más acorde con la calidad de sus textos, es decir, expandiéndose a un ámbito geográfico y lingüístico distinto que también admirará y será influido

por esta singular palabra poética” (ibíd.). No sabemos cuál ha sido el destino de la poesía de Lihn en lengua inglesa; sí podemos afirmar que las palabras de O’Hara se vieron sustancialmente cambiadas por el destino y el curso de las cosas. Lihn, hasta donde podemos ver, no ocupó nunca el sitio dejado por Neruda, porque en el camino apareció la persona y la poesía de Raúl Zurita, que ya en 1979 –precisamente en la época en que escribe O’Hara– publicó un libro fundamental que sería el arranque de un fenómeno poético, social y político: *Purgatorio*.

Relatar la manera en que la poesía de Zurita irrumpió en el ámbito de la República de las Letras nacionales es repetir un lugar común que ya ha cumplido, ni más ni menos, veinte años. Pero algo debemos decir. No quiero hacerme eco en estas páginas de la venalidad y envidia que algunas personas han esgrimido al darnos los argumentos del caso; sólo quiero intentar explicar el fenómeno desde los usos de nuestra tradición para luego intentar una lectura centrada en los textos y en el proyecto zuritiano.

El mismo Edgar O’Hara ha de servirnos, nuevamente, como interlocutor en estos apuntes. Hace tres años, el poeta peruano publicó un artículo muy documentado sobre la “situación” de la poesía de Lihn en los ochenta, precisamente la década que sigue a su reflexión primera citada líneas atrás y que es, como ya sabemos, la época en que Zurita irrumpe con *Purgatorio*¹. Hay en O’Hara un afán de “autorrectificación” a la luz de lo acontecido en los ochenta con Lihn y Zurita. Sin dejar de reconocer que la palabra del autor de *A partir de Manhattan* sigue siendo importante y provocadora, el ensayista intenta explicar(se) los motivos por los que Lihn, finalmente, no llegó a ser lo que prometía (y deseaba) ser: sucesor de los grandes poetas chilenos del siglo. La figura y la obra de Zurita son las piedras de toque de esta reflexión, que, por lo demás, nadie se ha atrevido a realizar en Chile con la seriedad de este crítico.

Primeramente, tenemos que Lihn era un poeta que, en los años duros de la dictadura militar, no se identificaba con el régimen imperante. Hasta donde sabemos, jamás tuvo un problema grave con las autoridades de la época y, a su vez, nunca se comprometió con ella. Su “oposición” al régimen la ejercía desde el lucidísimo cultivo de la palabra que siempre lo

¹ Edgar O’Hara. “El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)”. Ver las especificaciones bibliográficas al final de este trabajo.

caracterizó, y nunca escribió textos panfletarios que eran la delicia de algunos de los jóvenes (y no tan jóvenes) poetas-héroes de los exilios chilenos en diversas partes del mundo. Sin embargo, su entendimiento con la izquierda opositora tanto de dentro como de fuera tampoco era diáfano; como dice, con razón, O'Hara:

[Lihn] optó, valientemente, por una militancia personal contra el régimen y sus delfines del arte, aunque también mantuvo las distancias del caso con los escritores **de fuera**, que a veces solían señalar con acritud a aquellos que no habían seguido el camino de Alemania, Holanda o Canadá. Lihn, por lo visto, se dedicó a la espera de lo que ocurriría, sin callarse nada pero sin hacer las señas correspondientes de un reclamo pagadero en un futuro (1996: 48, subrayado del autor).

A ese "reclamo pagadero en un futuro" habremos de volver. Por ahora, limitémonos a señalar que tanto *Purgatorio* como *Anteparaíso* (de 1982) representan el surgimiento de una obra y de una figura que desplazaría a las otras vertiginosamente. El crítico literario oficial de la época, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente en muchos de sus artículos) que escribía en *El Mercurio*, diario oficialista como el que más, y que alguna vez tuvo unas escaramuzas "teóricas" con Lihn², saludó a Zurita como "el delfín de la poesía chilena" y lo situó "entre los grandes"³. Podemos ver ahí cómo un crítico (*el* crítico de la época, palabra única y unívoca de la opinión literaria), dogmático pero de prosa inteligente y bien escrita, situaba a un joven y no muy conocido poeta entre los herederos directos de los grandes nombres de la poesía nacional. Agreguemos a esto un factor sociológico importante: Zurita, como poeta salido "de la nada" en los setenta, era un escritor ajeno a las escaramuzas políticas que desencadenaron el golpe militar. Su obra podía gustar a los intelectuales y lectores tanto de derechas como de izquierdas, tanto de fuera como de dentro. Los chilenos encontraban, por fin, un poeta en el cual podían calzar sus aspiraciones

² Ver Enrique Lihn. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, folleto publicado en 1983 en Santiago de Chile por Ediciones Minga.

³ Los artículos de Valente aparecieron en *El Mercurio* de Santiago ("Raúl Zurita: *Purgatorio*", 16 de diciembre de 1979, p. E-3, y "Zurita entre los grandes", 24 de octubre de 1982, p. E-3.).

espirituales alejadas de un clima político beligerante y declararlo, asimismo, un “grande”. Además, Zurita, mago en las artes de la autopromoción, espíritu y carácter seductor como ninguno, supo ocultar muy bien sus orígenes literarios, en especial los que tienen que ver con la obra y la figura de Juan Luis Martínez y las realizaciones vanguardistas de Cecilia Vicuña. Así, en una vuelta de tuerca literaria que no lo hacía heredero de nadie, Zurita se declaró hijo más o menos directo de *La divina comedia* de Dante Alighieri (nada menos). Los títulos de sus libros eran, por cierto, decisivos respecto de esto último, pero ¿se comprobaba esa herencia en una lectura cuidadosa de los mismos? Mi opinión es que no, pero ya me detendré en ese aspecto crucial de la poética de nuestro autor.

Podríamos discutir infinitamente el valor (supuesto o real) de la obra de un poeta. Con respecto a la apreciación de una escritura, las discusiones son siempre dilatadas. Nuestra subjetividad de lectores inmersos en determinados contextos nos lleva a emitir opiniones diversas. Pero hay ocasiones en que la comunidad intelectual llega a un acuerdo más o menos tácito en la valoración de un escritor. Ese es el caso que aquí nos ocupa. Sin duda alguna, Zurita es un poeta de talento, y sus dos primeros libros lo revelaron como dueño de un lenguaje propio que podía dialogar sin problemas con los nombres de una tradición como la chilena y la hispanoamericana. No sólo Valente saludó con entusiasmo sus poesías; ahí tenemos el testimonio escrito de un gran poeta como Eduardo Anguita, quien tempranamente reconoció el talento de nuestro autor; un artículo suyo aparecido en *El Mercurio* en diciembre de 1981, menciona unas palabras escritas por el mismo Anguita como informe para la Editorial Universitaria ya en 1977, año en que, al parecer, la editorial consideró la publicación de *La vida nueva*, que pasó luego a llamarse *Purgatorio*:

[El libro propuesto para la editorial] tiene muchos méritos. Originalidad, lenguaje absolutamente inusual y eficiencia en su operación de ‘idealizar’ paisajes (precisamente, el norte de Chile, los desiertos, el desierto de Atacama), con una metodología entre científica y filosófica, y que, por raro rebote, sugería secuencias de cine, pero que escapa –gracias a sus reiteraciones agudamente verbales– de la materia con sus singulares *determinaciones*, para entrar de lleno a una irrealidad de la *sustancia* y convertirla en un *puro objeto de la conciencia* (1981: E-4, subrayados del autor).

La descripción de Anguita sigue un típico razonamiento suyo, haciendo hincapié en el proceso por el cual una palabra poética transforma el objeto

de su reflexión en una travesía por el lenguaje (el "puro objeto de la conciencia"). El texto de Anguita se llama, no por casualidad, "Reconocimiento de Zurita", y posee, como ya dije, el valor de haber sido escrito por un poeta de extraordinarias dotes que también ejerció la crítica en el diario "oficial" de la época. No podemos comparar, por cierto, el peso y la frecuencia de la actividad crítica de Anguita con la de Ignacio Valente; mientras el primero la ejercía sobre temas que no siempre tenían que ver con la contingencia literaria (un buen muestrario de los temas que lo obsesionaban, como la poesía romántica o la función del 'yo lírico' en la historia de la poesía occidental, es su libro *La belleza de pensar*, donde reúne muchos de sus artículos aparecidos en *El Mercurio*), el segundo era un verdadero árbitro de lo que se publicaba en Chile durante esos años, ponderando, como dije, con una prosa aguda, inteligente y ordenada el gusto de la en ese entonces poco imaginativa sociedad chilena. A modo de pequeña digresión, podríamos decir que sería extraordinariamente productivo comparar, en un trabajo futuro, las actividades críticas de Valente y Anguita, ambos escribiendo en el mismo medio sobre temas afines, pero con estilos absolutamente diferentes. Esto sería fructífero no sólo por esa cercanía "profesional", sino, además, por la cercanía "ideológica" de ambos: poetas católicos —uno más dogmático que el otro, ya que hablamos de un sacerdote perteneciente al clero y de otro "laico"— enamorados de la *idea pura* del lenguaje como conciencia y diálogo con la divinidad.

No es extraño, pues, que estos dos lectores se hayan sentido atraídos por la obra de Zurita. Podríamos decir que ellos resumen, de algún modo, el "estado de recepción" de esta poesía en la época en que aparecieron sus dos primeros libros. Nada más natural, entonces, que los lectores hayan seguido, lejos de la esfera pública que implica una columna en el diario de mayor circulación en el país, los pasos de estos dos lectores "autorizados".

ESCRITURA (Y ESCRITURAS)

Si pasamos a un análisis más o menos pormenorizado (aunque no exhaustivo ni totalizante) de la obra de Zurita, podemos decir que *Purgatorio* y *Anteparaíso* abrieron el camino de una expresión que ponía al paisaje de Chile en una dimensión de la palabra nunca antes vista en la tradición nacional. Como muy bien lo expresó Carlos Pérez Villalobos, autor de uno de los textos más inteligentes sobre Zurita escritos en los últimos años y al que volveré más adelante, estos dos libros (más el segundo que el primero) han

“resemantizado el paisaje de Chile”, lo que es, según este mismo crítico, “un gesto poético de valor indiscutible” (1995: 57); la base para esta operación en el lenguaje es

la instalación de un discurso poético que recuperaba de modo complejo diversas referencias consagradas (piénsese, por ejemplo, en la concepción heideggeriana de la poesía como palabra-fundamento del *locus* –patria– y destino de un pueblo). El poeta hacía del paisaje de Chile la metáfora de un cuerpo doliente en camino de su redención por el amor. Tanto la naturaleza como el cuerpo poetizados respondían a una mirada premoderna, inocente de su espesor de mediaciones sociales y discursivas, y para la cual la historia como producto dialéctico del trabajo humano (...) está completamente ausente. La única historia en *Anteparaíso* es la de la itinerancia de la vida caída, en camino hacia la tierra prometida, según la idea judeocristiana, a saber: como pasión, muerte y resurrección de un cuerpo individual y colectivo (1995: 56).

Valga la extensa cita para confirmar, desde un agudo análisis, la recepción de esta poesía; los lectores de ese momento difícil y trágico de la historia del país vieron en Zurita, por un lado, la redención de una pasión dolorosa (metáfora de los tiempos que se estaban viviendo) y, por otro, la aparición de un discurso poético aparentemente ajeno a los avatares de la historia inmediata (para los que no gustaban de un arte comprometido con la contingencia opositora a la dictadura). No podemos dejar de mencionar que este fenómeno de “recepción” obedece también, en buena medida, a un proyecto por parte de nuestro autor, quien desde un comienzo concibió sus libros como etapas de un trabajo de largo aliento que tenía que ver, a todas luces, con la construcción de una *obra literaria* que llegara a todo tipo de público, incluyendo, por otro lado, –novedad para esos años mediocres– un aspecto performativo extralingüístico difícil de codificar racionalmente de buenas a primeras: la autoflagelación de Zurita al quemar con un fierro caliente su mejilla (más señas cristianas), su intento de poner en sus ojos amoníaco puro y su masturbación pública en una galería de arte de Santiago. Nada de esto tendría sentido si no se mencionaran aquellos gestos o acciones en el marco del C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte), grupo cercano a Zurita que llevó a cabo diversas acciones de arte en la capital. Si bien es cierto que la autoflagelación de Zurita no es una “acción de arte” pura, se puede considerar como una manifestación de su estado anímico que reflejaba, desde la conciencia dolida de un artista, el terrible estado del

país en ese momento. No podemos desligar, entonces, a la figura del poeta de estas acciones, por lo que pasamos, inmediatamente, a una identificación del arte con la vida. Unas palabras de Zurita en una entrevista de 1987 nos confirman estas suposiciones, pero llevándolas al extremo de considerar lo hecho, directamente, arte:

(...) el año 75 yo estaba absolutamente desesperado. El acto fue la quemada de mi cara, de mi mejilla. Desde el momento en que hago eso, me ubico de este lado de la comunicación, y *ahí empieza mi obra*. Empiezo a poder expresar algo, a poder comunicar: el acto de laceración como primer enunciado, como primer chillido de la guala que nace (Gandolfo, 1987: 3, subrayado mío).

Considerar un acto de autoflagelación como el inicio de una obra es poner en el tapete nuevamente el viejo tema de la identificación de la vida con el arte. Tal vez sea más adecuado decir que con ese gesto comienza la figuración más o menos pública de un personaje poético, sobre todo si consideramos que, justo en 1975, Zurita publica en la revista *Manuscritos* una selección sus poemas que en 1979 pasarían a formar parte de *Purgatorio*; me refiero a *Areas verdes*, que tuvieron, según se dice, una buena acogida entre algunos lectores⁴. El inicio real de la obra *literaria*, es decir, su puesta en palabras, es lo que también comienza ese año. No debe extrañarnos, sin embargo, aquella declaración de Zurita citada más arriba, coherente, si se quiere, con sus postulados estéticos que reafirman a cada momento la identificación arte-vida. En la misma entrevista de 1987, el poeta nos dice:

El esfuerzo [de escribir poesía] no es tanto para estructurar el libro, la obra, sino para darle una estructura a la vida. Cada uno tiene la oportunidad de construir con su vida su propia Pietá, su propia

⁴ Raúl Zurita. "Areas verdes", en revista *Manuscritos* (Ver bibliografía). Hay que hacer notar la, a mi juicio, inmensa validez e importancia de esta publicación, cuyo primer y único número apareció bajo la dirección de Cristián Huneeus y edición de Ronald Kay. Para la época, sin duda, un esfuerzo extraordinario que reunía a muchos de los espíritus críticos más exigentes del momento (los mismos Huneeus y Kay, Jorge Guzmán, Enrique Lihn, Juan de Dios Vial, Mario Góngora, etc.). Los poemas de Zurita aparecieron junto a otros de Nicanor Parra, uno de los "grandes nombres" de la poesía chilena, según algunos. Como podemos ver, las coincidencias no podían ser sólo eso; Zurita era puesto junto a esos "grandes" a sabiendas.

escultura (...) La vida de uno y la de todos [es] el único producto de arte que merece la pena ser socializado. Para mí todas las grandes transformaciones sociales han sido transformaciones en la creatividad. La Historia es la historia del arte (op. cit.: 3).

No se nos oculta la grandilocuencia de este proyecto. La vida como la más grande de las obras de arte no es un tema nuevo ni mucho menos, pero resulta muy curioso comprobar uno de sus intentos en un lejano país del llamado tercer mundo a mitad de la década de los setenta (es decir: pleno inicio del fin de siglo). Zurita, a lo largo de la entrevista mencionada, dice, insistentemente, que “el libro de poemas ha muerto” y que la poesía, cuando se interroga sobre sí misma, “en cierto sentido es porque está muriendo”. La poesía, entonces, debe nombrar la vida y, de algún modo, *inaugurarla*, es decir, debe constituirse como palabra fundacional de una realidad determinada (si es que no de La Realidad) y no cuestionar los soportes de su propio lenguaje. Pero lo cierto es que *Purgatorio* y *Anteparaíso* desdicen, en buena medida, esa intención; los poemas de Zurita presentan, efectivamente, ordenamientos retóricos que podríamos identificar con el “autocuestionamiento”. Carmen Foxley, en un muy lúcido e informado artículo sobre *Anteparaíso* llamado, precisamente, “La propuesta autorreflexiva de *Anteparaíso*” se dedica –basada en el concepto de “Actos de habla”, de John Searle– a recorrer los giros o signos que el “narrador testigo” de este libro hace, en medio de su labor descriptiva, hacia sus propias palabras, opacando el discurso y volviéndolo sobre sí:

(...) lo más significativo para mí [en este libro] es cómo presenta el emisor de ese mundo, cómo se las arregla para hacérselo compartir, y cuál es su proposición al respecto (...) Pienso que Zurita concibe el contenido subjetivo del acto de producción como un emplazamiento marginal desde el que se regula la perspectiva que condiciona la imagen de lo representado, y en el que se compromete el sujeto de la producción. Por otra parte, no considera el lenguaje como un espacio natural y de encuentro propicio de los interlocutores. No es el lugar donde se despliega la reciprocidad, sino donde el agente propone un rol para sí y para el destinatario, y fija el marco semántico desde el que conseguirá la coherencia del discurso, el que actúa como un poder impositivo sobre el receptor, y hace arduo y difícil el uso del lenguaje (1984: 87-88).

Nos queda claro, pues, que Zurita construye con el lenguaje un personaje o narrador o voz poética que problematiza su decir a través de diversos

“actos” performativos en el discurso. El ejercicio poético de nuestro autor comprueba, así, los usos más básicos de un discurso retórico, y si bien es cierto su intencionalidad es darle una explicación a un elemento de la “vida” (ciertos aspectos del paisaje chileno en este caso), tarea que se vuelve transparente a veces –una falsa idea clara, por cierto–, esa empresa se comprueba como una puesta en cuestión de los materiales del lenguaje. Sin embargo, como bien lo señala Foxley, la autorreflexión en este libro a veces se esconde o se oculta en medio del afán descriptivo de la voz poética. De todas formas, no estamos ante una poesía que se plantea a sí misma cuestiones de poética o de uso del lenguaje; lo que debemos tener en claro, en todo caso, es que el afán que tiene nuestro autor de negar esas incursiones en el lenguaje autorreflexivo o –más ampliamente– en las intenciones artísticas que no tienen que ver con la “vida verdadera” son parte de la construcción de una imagen pública de poeta “adánico” que nombra al mundo por primera vez. Y en una primera lectura podemos caer en la trampa:

Chile entero es un desierto
 sus llanuras se han mudado y sus ríos
 están más secos que las piedras
 No hay un alma que camine por sus calles
 y sólo los malos
 parecieran estar en todas partes

¡Ah si tan sólo tú me tendieras tus brazos
 las rocas se derretirían al verte! [*Anteparaíso*, p. 102]

I

- i. Un viento atravesaría así el pasto de los sueños
 - ii. Allí tal vez verían aparecerse el primer verde a lo lejos meciéndose frente al viento
 - iii. Desde Chile entero saldrían a escuchar entonces la enverdecida de estos pastos relampagueantes de sueños poniéndose en el horizonte
- [Ibíd. p. 134 (fragmento de “Si relumbrantes se asomasen”)]

Yo sé que viven los valles
 un color nuevo cantaban
 las llanuras embelesadas

Donde tocados sobre Chile el cielito lindo se hacía uno
con los pastos florecidos y cielos eran así sus rostros
arrobados frente a los valles: el color nuevo de Chile

[Fragmento de “Un color nuevo cantaban”, p. 160]

La idea de Foxley en el artículo citado líneas atrás es mostrar cómo diversos “gestos” del hablante (exhortar, testimoniar, refutar o desmentir, deliberar, etc.) revelan su conciencia crítica de las palabras, fuera de toda ilusión de ingenuidad nombradora presente, por ejemplo, en las declaraciones de Zurita anotadas más arriba. Y creo que la ensayista cumple su labor irrefutablemente. Sin embargo, la recepción de esta obra ha ido por caminos muy diversos tanto en Chile como en el extranjero. Conmueve leer, por ejemplo, el entusiasta epílogo que el traductor norteamericano Jack Schmitt hiciera a su versión al inglés de *Anteparaíso*; genuinamente, Schmitt cree estar en presencia de un poeta de palabra fundacional, una especie de nuevo Neruda para este fin de siglo y de milenio. Y en Chile, entre los muchos ejemplos que podemos espigar, tenemos las palabras, igualmente ingenuas, de Pedro Celedón Bañados, quien, comentando una relectura de *Anteparaíso* (el libro tuvo una segunda edición en 1997) dice:

En ellos [los poemas del libro] el paisaje es la metáfora luminosa de las pasiones humanas, en ellos Chile se desnuda, se hace geografía fragmentada en cordillera, nieve, prados, cielo y mar.

Chile se ha transformado gracias a la poesía en “geosentimiento” que orchestra situaciones develadas sin la distancia del narrador, sino con la urgencia de quien está sumergido en el discurso (1997: 5).

Sumergirse en el discurso sin tomar la distancia necesaria es perder la conciencia de la lectura. Creo que a muchos lectores les ha sucedido eso con la poesía de Zurita. La monotonía deslumbrante de *Anteparaíso* que se vislumbró en *Purgatorio* ha hecho que la recepción de esta obra haya caído en las ingenuidades más dañinas para una poesía y un poeta. Zurita se transformó en el “vate”, en el portador de un poder de la palabra como unción casi mística que nos entrega otra imagen del paisaje chileno, sumadas sus actuaciones de víctima de la dictadura a través de la autoflagelación de 1975, inicio, como ya sabemos, de la “obra”. Esto llegará a extremos casi inimaginables en *La vida nueva*, culminación de un proyecto de “construcción de la vida” que, en más de quinientas páginas, se dedica a repetir sin

cesar sus propios manierismos, sin provocar nada con sus hallazgos que, por sabidos, no poseen fuerza, novedad o riesgo. Los dos primeros libros de nuestro autor fueron lo que fueron y significaron lo que significaron porque estaban concebidos, en parte, como respuesta a una situación política extremadamente difícil y –lo más importante– con un lenguaje nunca antes visto. *La vida nueva*, como veremos, obedece a otro tiempo y a otra situación verbal.

En su comentario a *Canto a su amor desaparecido*, Ignacio Valente se pregunta, con agudeza de buen lector, cuál será el próximo paso en la carrera del poeta. Valente no apuesta a nada y reacciona con la cautela del apostador experimentado, diciendo, a mi juicio, algo muy certero sobre la posible “repetición” de un mundo verbal. Cito el primer párrafo de su comentario:

En la última página de *Anteparaíso*, el lector de Raúl Zurita se pregunta qué nueva forma construirá el poeta, qué nuevo esquema inventará para seguir creando a la altura de sí mismo, que es mucha altura. Pues Zurita no es un escritor de poemas sueltos que luego colecciona en libro: es un creador de esquemas orgánicos, y el esquema básico de *Anteparaíso* –la arquitectura verbal y visual de un teorema, de una hipótesis científica con enunciados múltiples– quedó ya agotada en ese libro: maravillosamente exprimida, pero no apta para repetirse (1985: 3).

Estas palabras me parecen casi premonitorias. Con el buen ojo que a veces ostenta, Valente nos adelanta un juicio fundamental: Zurita debe explorar nuevos territorios con su palabra, a riesgo de repetirse en una obra futura, de convertir el gesto innovador adelantado en *Purgatorio* y culminado en *Anteparaíso* en algo carente de riesgo artístico. El libro de 1985, según el crítico, es un adelanto de una obra mayor intuida en el último párrafo de su comentario: “Para emitir un juicio más pleno debe esperarse la obra total, que desde ya se anuncia notabilísima” (Ibíd: 3). La espera del libro en gestación demorará nueve años: en 1994, acabada la dictadura militar en Chile y en plena transición a la democracia, Raúl Zurita publica *La vida nueva*, la “obra “total” cuyo signo es, qué duda cabe, el de un libro que quiere ser fundacional en muchos sentidos. Ya Valente había adelantado, además, que el poeta seguía trabajando en “las fronteras del lenguaje y en los límites de la poesía misma”, poniendo en su trabajo “un rigor verbal asombroso”. A mi juicio, estos dos últimos asertos no se cumplen en *La vida nueva*. Como ya lo mencioné líneas más arriba, este libro, de más de quinientas

páginas y edición de lujo (pocos, por no decir nadie, publican esos libros en Chile, menos de poesía) repite hasta la saciedad los modos verbales ya conocidos en el poeta. Más que un libro de poesía, se trata de un monumental gesto literario que poco o nada tiene que ver con una exploración de “los límites” del lenguaje, y carente, por lo demás, de todo rigor formal. *La vida nueva* obedece a un proyecto totalizante que inscribe a Zurita en la vieja tradición de poetas hispanoamericanos con vocación planetaria. El propio poeta se ha dedicado a mencionar sus patrones: Dante y *La divina comedia*, y el *Canto general* de Pablo Neruda.

Con respecto a Dante, Zurita ha dicho, en repetidas ocasiones, que su amor por el poeta florentino le viene de su abuela, italiana de nacimiento (florentina para más señas) para quien el autor de *La vita nuova* y Miguel Angel Buonaroti eran casi personajes reales en su vida, un verdadero orgullo de la “patria chica”. *La vida nueva*, entonces, precedida de los títulos dantescos de 1979 y 1982, sería una especie de “reescritura” de la obra del Dante. Adelantemos, inmediatamente, que se trata de una reescritura de referencias culturales y no de una reescritura real, exploración del lenguaje del poeta original traspasado a otro, diferente y semejante. Sostengo, además, que en estos tiempos es imposible “reescribir” una obra como la *Divina comedia*; nadie puede hoy en día “jugar” o dialogar de manera majestuosa y libre con esas figuras que ya han pasado a ser la sangre espiritual de la cultura de Occidente. Ni Homero, ni Virgilio, ni Dante, ni Shakespeare ni Blake, para mencionar sólo a algunos, dejan de estar en todos los poemas, como decía Fernando Pessoa, y ya son parte del lenguaje y de los bienes ganados de nuestra tradición. Reescribir a Dante, entonces, es una contradicción, una tautología cultural que no habla más que de una inmensa ingenuidad poética. Muy distinto fue el gesto, por ejemplo, de T.S. Eliot, poeta que efectivamente tenía a Dante como referente directo pero que escribió un poema (*The Waste Land*) absolutamente distinto y sin afanes de repetición modélica, cambiando, de paso, todo el lenguaje de la poesía occidental. Así las cosas, el verdadero referente de Zurita es el Pablo Neruda del *Canto general*, antecedente más casero y previsible que el mismo poeta ha mencionado en repetidas ocasiones⁵.

⁵ Cf., a modo de ejemplo, las declaraciones de Zurita en la ya mencionada entrevista del *Diario de poesía* y en la entrevista de Jorge Ariel Madrazo en el diario *La Prensa*, de Buenos Aires (ver bibliografía), donde dice muy claramente: “Para mí, Neruda es el más grande

Neruda se propuso escribir una “crónica” histórica y mitológica totalizante de América. No entraremos aquí en los detalles de la composición ni en los modos y medios de la obra nerudiana, ampliamente esclarecidos por el propio poeta y estudiados por un grandísimo sector de la crítica chilena, hispanoamericana, europea y norteamericana. Solo diré que esa obra obedece a un gesto que los poetas, en nuestro continente, venían repitiendo desde el siglo XIX. Como muy bien lo dice el crítico y narrador venezolano Miguel Gomes en su libro *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, obra de extraordinario rigor metodológico, ya el Andrés Bello de las *Silvas* se propuso “conquistar” el innombrado y casi innombrable territorio de nuestro continente a través de la poesía. Ese afán fundacional ha sido, desde entonces, la estrella fija de muchos poetas del continente, tentación invitante para quien cultiva una palabra que, por designio “metodológico” no se cuestiona a sí misma sino que quiere nombrar lo que se encuentra a su paso en el mundo. No olvidemos que el proyecto bellista se llamaba, para mejores señas de identidad, *América*, poema grandioso abandonado por su autor y del que solo conocemos *La agricultura de la zona tórrida* y la *Alocución a la poesía*. Dice Gomes que los poemas del gran venezolano-chileno son “(...) textos cuya prédica independentista no se limita al plano temático, sino que se concreta en un esfuerzo formal y genérico de invención o fortalecimiento de una expresión americanista” (1999: 43). Tenemos, así, que con Bello nace un nuevo género poético en el continente que intentará expresar la grandiosidad innombrada del territorio:

Si pensamos en todos los poetas que repetirán la iniciativa, podría afirmarse que así nacía uno de los primeros géneros hispanoamericanos modernos. ¿En qué consistía?: en la sincronización de una forma y un fondo: llamemos a tal conjunción “canto a la independencia” o “canto a América”, el rótulo que le pongamos pasado el

poeta de la historia de nuestra lengua; si no hubiera escrito *Canto general*, yo no podría haber hecho nada de lo que hice”. Difieren estas palabras de las que nos recuerda Pedro Celedón Bañados al recordar una lectura del poeta en la Universidad de Chile, donde, al ser consultado por alguien del público sobre las influencias que reconocía, respondió: “Primero Parra, segundo Parra y tercero Parra” (Cf. en la bibliografía, “Zurita, poeta de cielo y tierra”).

tiempo importa poco; interesa más divisar el predominio y éxito absoluto de este tipo literario en los años que siguieron a 1823 [fecha de publicación de la *Alocución...*] y es necesario, asimismo, advertir que el modelo genológico que lo produjo fue básicamente mimético: el escritor “copiaba” el universo al que se refería (Gomes: *ibíd.*: 45-46).

El mismo crítico nos recuerda que Emir Rodríguez Monegal fue uno de los primeros en señalar el parecido genológico del *Canto general* y el poema de Bello. En efecto, el intento nerudiano refleja el del poeta decimonónico aunque con resultados diferentes. Nada más natural, por lo demás, a la hora de establecer un diálogo entre obras diversas que pertenecen a un mismo género. No podemos dejar de advertir, por otro lado, que aquellos gestos escriturales tienen sus “enemigos”; es así como en un libro titulado *La máscara, la transparencia*, memorable por su rigor y por su penetración, el también venezolano Guillermo Sucre emprende una lectura de la poesía hispanoamericana del siglo XX desde el lado opuesto al de estos proyectos abarcadores, sin dejar de hacer constante referencia a lo largo de su libro a cierto sentimiento “antinerudiano” nunca nombrado del todo; por lo demás, Sucre le dedica a Neruda sólo un par de párrafos lúcidos, ácidos y distantes en uno de los capítulos finales de su texto. Ya en las primeras páginas, el crítico deja en claro su posición:

En América Latina hemos creído fielmente que la historia se desarrolla según ciertos esquemas a los cuales debe corresponder, con todo rigor, el arte. Así el arte debía seguir un orden evolutivo. Era casi inevitable que tuviéramos una novela épica, panorámica y social en correspondencia con la realidad de una sociedad naciente. De igual modo, como éramos (¿aún somos?) un “nuevo mundo” teníamos que cumplir con una suerte de pasión adánica: *nombrar* para que *fuesen* nuestros seres y cosas, nuestra vasta geografía, nuestras tradiciones y mitos. Por supuesto, ni aquella visión de la historia ni esta pasión adánica, así como tampoco ciertas técnicas expresivas que se emplearon, podían originarse del todo en nuestra cultura: de algún modo las tomábamos de Europa. Aun más, esa actitud estaba mediatizada por una mirada foránea: curiosamente, coincidía con la manera con que nos han visto, y aún nos ven, desde afuera. De esta manera, la aventura de lo latinoamericano se fue convirtiendo en una imagen un tanto clisé, al gusto del exotismo que despertábamos en los otros (1985: 17).

La “velada” alusión al *Canto general* es decidora en este pasaje. Dejando de lado la polémica o discusión en torno a la validez de estos proyectos, podemos decir que Raúl Zurita se inscribe con *La vida nueva* en un ademán que viene directamente de estos antecedentes, y no del Dante. La poética de nuestro autor es, qué duda cabe, totalizante y abarcadora. No es de extrañar, así, que en la entrevista aparecida en el *Diario de poesía* nos hable de la gran novela latinoamericana del boom como un espacio donde se da la “gran poesía” que él busca, porque hoy en día, dice, “(...) la poesía se ha restringido a tirajes de doscientos ejemplares, que leen solamente los poetas, los especialistas (...)”, para después establecer sus padres literarios, todos ellos autores de obras extremadamente importantes en nuestro continente:

Para mí existió, existe una gran poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Neruda. Después esa gran poesía pasó en realidad por los narradores: García Márquez, Onetti, Donoso, Rulfo, Cortázar. Tomaron la posta. Al mismo tiempo la poesía como género, la “poesía-poesía”, se fue haciendo cada vez menor, volvió a interrogarse sobre sí misma (...) A mi juicio la única excepción dentro de la poesía estricta ha sido Ernesto Cardenal. En todo lo demás que puede verse, en algunos casos hay muy buenos poemas, pero no una concepción de obra (Gandolfo, op. cit.: 3).

¿Es posible ser más claro? No podemos dejar de pensar, luego de leer esto, que Zurita pretende haber “tomado la posta” de la gran poesía hispanoamericana. Y para ello culminó su proyecto de vida-obra publicando un libro que hasta en la portada se asemeja a la obra nerudiana. No solo en la portada, hay que decir, sino también en ciertas intenciones. Además, no deja de ser decididor el hecho de que la “gran poesía” del continente pase ahora por los novelistas y no por los poetas. ¿Quién sino Zurita, entonces, puede ser el siguiente “grande”?

Sabido es que el *Canto general* comienza con una invocación a las voces muertas de la América precolombina y transforma al hablante en el cronista-historiador a través de la palabra poética:

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno

sin nombre todavía, las pampas planetarias.
 (...)

Yo estoy aquí para contar la historia.
 Desde la paz del búfalo hasta las azotadas arenas
 de la tierra final, en las espumas
 acumuladas de la luz antártica,
 y por las madrigueras despeñadas
 de la sombría paz venezolana,
 te busqué, padre mío,
 joven guerrero de tiniebla y cobre
 oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
 madre caimán, metálica paloma.

Este pasaje se relaciona directamente con aquel famoso verso del canto XII de "Alturas de Machu Picchu" que dice "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta": el poeta, ungido por los poderes del lenguaje, le da la voz a quienes murieron sin ella. Zurita, por su parte, comienza *La vida nueva* con un gesto semejante aunque desde una perspectiva formal diferente; el poeta-narrador del libro relata cómo una visita al campamento poblacional "Raúl Silva Henríquez", de Santiago, le dio la primera imagen de su obra: la voz nos dice que empezó a grabar los sueños de los pobladores y a transcribirlos para comenzar, así, a escribir el libro. Podemos ver cómo Zurita rehace el gesto nerudiano al querer darle una voz a quienes no la tienen (los desposeídos):

FUE ALLÍ CUANDO EMPECÉ A GRABAR SUS SUEÑOS. LEJOS, MUY LEJOS, LA LUZ DE OTROS SOLES ILUMINABA LAS ESTEPAS DE PLANETAS DESCONOCIDOS Y ALGO DE SU PALIDEZ ALCANZABA TAMBIÉN A TEÑIR ESTAS COVACHAS IMPROVISADAS. ASÍ COMENZARÁ MI LIBRO, PENSÉ; CON SUS SUEÑOS. ESTÁ BIEN, TODOS MORIREMOS ALGÚN DÍA ARDIENDO COMO UN SUEÑO EN EL ESPACIO, SALVO QUE YO NO QUIERO QUE MI SUEÑO MUERA (16).

Comienza, entonces, el relato de los sueños de muchos de los pobladores; cada poema tiene el nombre de la persona que cuenta sus visiones oníricas, adquiriendo, así, voz por parte del hablante. Luego, pasamos al "Canto de los ríos que se aman", que se inicia con citas de grandes libros: el *Génesis*, el *Ramayana*, el *Popol Vuh*, la *Ilíada*, la *Odisea*, etc. Otro indicio de la

grandeza buscada. El resto del libro es, como dije páginas atrás, una repetición sin descanso, con variantes en las distintas secciones y en tono de salmodia sin aparente rigor formal (una especie de prosa recortada en la página o sencillamente "prosa poética"), de la historia del nacimiento de los ríos que caen del cielo, cruzan la tierra y el territorio de Chile y vuelven al cielo. El agua es, qué duda cabe, el elemento primordial en este libro. A diferencia del *Canto general*, *La vida nueva* no incursiona, a nivel textual, en los territorios de la historia profana, sólo en los del mito del nacimiento de las aguas y los sueños:

Fue así como los ríos se hundieron en los valles tocando el soplo de los cielos sí sí tocando los aires

Descendiendo sobre Santiago sobre los desiertos sobre los pastos que los veían caer como si fueran hombres bajo el viento arrobados oyendo la sinfonía de las aguas

Sonando y tocando para abajo las praderas que se fueron hundiendo desde las demenciales montañas hasta la visión del océano Sobre Atacama irrumpió el torrente y fue como ver hundirse vuestras almas toca la Sinfónica de los ríos flotando sobre nosotros a la diestra como Dios Padre amontonándose igual que un trozo de mar tras el horizonte ("Se abre entonces la sinfónica de todos los ríos", p. 121).

Si en *Purgatorio* y *Anteparaíso* el paisaje semantizado eran los desiertos, en *La vida nueva* serán los ríos de la patria, tema adelantado en *El amor de Chile*. El proyecto artístico-vital del poeta, entonces, en su afán abarcador, se extiende ahora a toda la geografía nacional, recopilando desde la visión mítica ciertos elementos constitutivos del paisaje. No cabe duda de que estamos ante un afán enciclopédico, característica que el crítico Miguel Gomes anotara con respecto a la obra de Andrés Bello y sus continuadores genológicos.

Si bien es cierto que no hay mención en *La vida nueva* a la historia profana a nivel estrictamente textual, sí la hay a nivel extratextual. El libro comienza con sendos agradecimientos a personajes públicos chilenos, entre los que destaca Patricio Aylwin Azócar, ex Presidente de la República, Gabriel Valdés Subercasaux, ex Presidente del Senado, Carlos Hurtado, ex ministro de Obras Públicas y ex director de Televisión Nacional de Chile, etc. No es extraño esto, por cierto, si tomamos en cuenta que en agosto de 1993, Zurita, con la ayuda del ministerio de Obras Públicas y del gobierno de Aylwin, escribió en el desierto de Atacama la frase "Ni pena ni miedo",

que, a la manera de las líneas de Nazca en el Perú, solo puede ser vista desde el aire y cuyo registro fotográfico cierra la edición de *La vida nueva*. Los datos aparecidos en el libro aclaran inmediatamente que el proyecto se financió con la venta de quince cuadros de quince pintores chilenos, como para acallar los comentarios que, desde antes que el proyecto se concretara, decían que para su realización se utilizarían fondos del Estado. La historia, entonces, aparece aquí a un nivel de relaciones político-sociales con personajes clave de la administración del país y no como texto o lugar ideológico susceptible de ser discutido.

La escritura en el desierto no deja de ser coherente con el proyecto del poeta. Zurita es, en ese sentido, uno de los escritores chilenos que con mayor obstinación llevan a cabo este tipo de obras. Recordemos que en 1982, en el cielo de Manhattan, Nueva York, el poeta, ayudado por aviones a chorro, escribió quince frases que podían ser vistas desde varios puntos de la ciudad y que se desvanecían en el aire luego de algunos minutos; el libro *Anteparaíso* posee el registro fotográfico de ese hecho. Del aire al desierto, de lo efímero a lo permanente, la construcción de la obra para Zurita necesita registrar su andanza en la geografía de manera concreta y monumental. Nada más coherente, pues, con la construcción de una obra en la vida y cuyo inicio se diera con una marca, también permanente, en la mejilla del poeta.

Todos estos gestos extratextuales, atrayentes y seductores digan lo que digan, no se corresponden, en su "efecto" y originalidad, con el registro verbal del poeta, al menos desde *Canto a su amor desaparecido* hasta *La vida nueva*, pasando por *El amor de Chile*. Ya he mencionado más de una vez cómo el estilo se ha transformado en copia de sí mismo, riesgo que Ignacio Valente no dejó de hacer notar en su reseña sobre *Canto a su amor...* Difiere esto, sustancialmente, del *Canto general* nerudiano que, a pesar del desdén (justificado a veces) que cierta crítica y algunos lectores sienten por él, posee, a ratos, hallazgos verbales extraordinarios. La semejanza en la diferencia, gesto dialéctico que Zurita domina a la perfección, permite que *La vida nueva* sea una respuesta diferencial a un padre poderoso para transformar a su autor, al final, en padre de sí mismo. No deja de mencionar esto, en la clave del Harold Bloom de *La angustia de las influencias*, el agudísimo artículo de Carlos Pérez Villalobos citado páginas atrás:

La vida nueva sería el resultado de un parricidio poético, el intento de superar el *Canto general*, a fuerza de desviarse de sus marcas,

conservando el programa totalizador. En 1949 (“algunos meses antes / de los cuarenta y cinco años de mi edad”), Neruda concluye esa fenomenología poética de la historia de América que es su *Canto general*, desplegando en las últimas páginas su testamento político y poético, agradecimiento al partido comunista incluido, en la promesa del advenimiento de la utopía social, reino histórico de la justicia social y hermandad para todos los hombres. En 1994, casi a la misma edad de Neruda, el poeta Zurita, demócrata y cristiano, no quiere ser menos e inflinge a sus probables lectores, investido como portavoz de una naturaleza ahistórica y sacramental (premoderna), el sermón epifánico de “la vida nueva” (1995: 57).

Esa “naturaleza ahistórica y sacramental” marca la diferencia entre Neruda y Zurita. El autor de *La vida nueva* se aparta, así, de los gestos y marcas textuales de su modelo:

Llegaron entonces los ríos: los ríos del
sueño, cielo y vientos primero, los de la
vida después. En notas empezaron a hablar
entre ellos, en silencios las cosas de la
intimidad, en pausas las del entendimiento
y en acordes todo. Así fue el encuentro,
la comprensión, el sonido. Fue mente, opus
y música su llegada, y cuando rompieron
planeando sobre las cordilleras, se vio
el comienzo y el acabo al mismo tiempo.
Así es y se lee: notas de los primeros
torrentes tendieron el pasto coloreándose;
miles, millones de pastos poblando las
praderas en comunidad total de repartición,
ecología, luz y vastas planicies. Ese fue
el canto de los torrentes, el vuelo,
la filarmónica de las aguas
 (“La filarmónica de las aguas”, p. 67).

La otra aparición de la historia en este proyecto estético-vital tiene que ver con el posicionamiento político del poeta. Al reiniciarse la democracia en Chile, Zurita es nombrado por el gobierno Agregado Cultural en Italia. Sin olvidar los cargos diplomáticos de Neruda –otro parecido con un “grandc”–, tenemos aquí el “reclamo pagadero en un futuro” mencionado por

Edgar O'Hara en su artículo sobre Enrique Lihn. En efecto, luego de sus sacrificios personales que comprometían a su cuerpo y a su integridad física (demostración de su condición de víctima de la dictadura) Zurita recibe su recompensa político-histórica. No me parece mal, por lo demás, que un poeta ocupe cargos de ese tipo (a cada cual lo que le guste), pero no deja de ser significativo que la construcción de un personaje poético tenga un lado "burocrático"; esto mismo, refiriéndose a otro aspecto de aquella esfera, es lo que el novelista Gonzalo Contreras le criticara a Zurita en un artículo. A propósito de la participación del poeta en la campaña presidencial de Eduardo Frei Ruiz-Tagle como autor de un supuesto "himno" propagandístico, Contreras dijo:

No puedo negar que me produjo un gran asombro enterarme que mi amigo Raúl Zurita había compuesto una suerte de himno para un acto artístico de la campaña de Frei. Pero si podemos considerar el asunto como una mera performance, un acto poético al fin y al cabo, no se aprecia así el discurso con que en un acto en la Plaza Mulato Gil de Castro, el mismo Zurita hizo un panegírico del candidato. Puedo comprender la situación si tras esto hay una agregaduría cultural que puede dar tiempo y holgura a un creador para sacar adelante su obra. Lo que me molesta es la genuflexión y el besamanos al que se ve obligada la dignidad de un poeta al que le sobran méritos (1994: 48).

Muchos son los comentarios adversos de este tipo y de otros que se pueden escuchar o leer sobre Zurita, entre ellos uno muy ridículo de José Christian Páez, que acusó al poeta, en un artículo aparecido en la prensa, de un "plagio" cuyas víctimas habían sido unos poemas de Bob Dylan. La acusación está muy documentada, y puede ser que hasta sean ciertas las referencias encontradas, pero el delirio de acusar a alguien de plagio revela la ignorancia de un lector que no vio los otros referentes de Zurita que, por lo demás, siempre aparecen en un poeta⁶. Lo que muestran acusaciones semejantes es nada más ni nada menos que la carencia de lecturas de una

⁶ Para mayor ironía, el artículo de Páez viene ilustrado con una reseña de la acusación de plagio que sufriera Neruda, en la década del veinte, en las páginas de ese mismo diario (*Las últimas Noticias*) con respecto a un poema de Tagore. Hasta en sus "debilidades" y "caídas", Zurita es comparado con Neruda. Como remate a su "reflexión", Páez nos lanza

obra que, a pesar de todo, es un referente importante en la poesía chilena de este fin de siglo.

En conclusión, podemos decir que *La vida nueva*, como término de un proyecto literario-vital, dibuja el rostro de una poesía *en transición y para la transición*. Tengo la certeza de que Raúl Zurita deberá cambiar el tono y el sentido de su obra si desea permanecer como poeta de palabra fructífera; es por ello que digo que su último conjunto poético inicia –teóricamente– un cambio que está por verse. Además, *La vida nueva*, en su optimismo mesiánico y conciliador, se ha transformado en poesía para la transición, es decir, en el correlato artístico necesario para avalar un proyecto político optimista y complaciente que ya cumple diez años.

BIBLIOGRAFÍA

- Anguita, Eduardo. "Reconocimiento de Zurita". Diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 1981, p. E-4.
- Celedón Bañados, Pedro. "Zurita, poeta de cielo y tierra". Diario *La Epoca*, Santiago de Chile, 17 de agosto de 1993.
- _____. "Nueva lectura de *Anteparaíso*". Diario *La Epoca*, Santiago de Chile, 25 de mayo de 1997, suplemento "Literatura & Libros", p. 5.
- Contreras, Gonzalo. "Mala conciencia". Revista *Qué pasa* número 1194, Santiago de Chile, 26 de febrero de 1994, p. 48.
- Foxley, Carmen. "La propuesta autorreflexiva en *Anteparaíso*". *Revista Chilena de Literatura*, número 24, noviembre de 1984, pp. 83-101.
- Gandolfo, Elvio E. "Raúl Zurita: 'El libro de poemas ha muerto'". *Diario de poesía*, número 6, Buenos Aires, primavera de 1987, sección Reportaje, pp. 3-5.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*. Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., colección Anejos de Rilce, 1999.
- Madrazo, Jorge Ariel. "Del purgatorio a la vida nueva". Entrevista de *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1995, p. 4.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1990.
- O'Hara, Edgar. "La poesía de Enrique Lihn". *Desde Melibea*. Lima: Ruray, 1980, pp. 121-131.
- _____. "Poesía chilena joven: cuerpos, signos, difuminaciones". *La palabra y la eficacia. Acercamiento a la poesía joven*. Lima: Tarea/Latinoamericana editores, 1984, pp. 107-130.

una pregunta retórica que su sola formulación demuestra ignorancia de los más mínimos y básicos conceptos de la teoría de la intertextualidad: "¿Hay otros autores detrás de la obra de Zurita?" (¡!)

- _____. "El poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década del ochenta)". *Inti*, Revista de literatura hispánica número 43-44 (Primavera-Otoño 1996), pp. 45-74.
- Páez, José Christian. "El plagio de Raúl Zurita". *Las Últimas Noticias*, suplemento 'La Semana', 8 de agosto de 1993, pp. 12-13.
- Pérez Villalobos, Carlos. "El manifiesto místico-político-teológico de Zurita". *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, número 10, mayo de 1995, pp. 55-59, sección 'Lecturas'.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985 (segunda edición).
- Valente, Ignacio. "Canto a su amor desaparecido". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1985, p. E-3.
- Zurita, Raúl. "Areas verdes". Revista *Manuscritos* número 1, Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos Universidad de Chile, 1975, pp. 70-88.
- _____. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1987 (segunda edición).
- _____. *Anteparadise (Anteparaíso)*. Edición bilingüe. Berkeley: UC Press, 1986. Traducción de Jack Schmitt.
- _____. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1987 (segunda edición).
- _____. *El amor de Chile*. Santiago de Chile: Montt Palumbo & Cía. Ltda. editores, 1987. Fotografías de Renato Srepel.
- _____. *La vida nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.

RESUMEN / ABSTRACT

El artículo explora la significación de *La vida nueva* en el contexto de la obra de Raúl Zurita. Propone además, que este libro es el producto de una situación social específica de la sociedad chilena en el marco de la llamada "Transición política a la democracia", y cómo, de manera más o menos sutil, intenta reescribir cierto tipo de texto poético cuyo antecedente más visible es el *Canto General* de Neruda.

This article explores the significance of Zurita's "La Vida Nueva" in the context of the poet's entire work. It furthermore proposes that the book is the product of a specific social situation in Chilean society within the frame of the so-called "Political transition towards democracy", and how in a more or less subtle manner it intends to re-write a certain type of poetical text whose clearest antecedent is P. Neruda's "Canto General".