

Ni pena ni miedo; la poética de la memoria en Raúl Zurita

Adela Busquet ¹

Resumen

"Ni pena ni miedo" escribió Raúl Zurita en el desierto de Atacama en 1993. De más de tres mil metros de longitud, la frase solo es visible desde el cielo. El mismo cielo en el que escribió en 1982 los quince versos que reúnen las palabras definitivas del siglo XX: "Mi Dios es Hambre, mi Dios es Cáncer, mi Dios es Gehtto, mi Dios es No...". Su último proyecto, realizado en 2012, se trató de veintidós versos proyectados sobre los acantilados de Iquique: "Verás no ver, y llorarás" concluye el poema. Serán incluso los versos del mismo Zurita los que el gobierno de Chile elija para tallar sobre el monumento a la memoria. En el "Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político de Chile", sobre la larga lista de nombres, se encuentra un verso de Canto a su amor desaparecido (1985): "Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas...". Pero el arrojado de Zurita alcanza la superficie de su propia cara: en 1975 se quema la mejilla después de haber sido humillado por un grupo de soldados. Cuatro años después coloca en la tapa de *Purgatorio* (1979), su primer libro, la imagen de su mejilla. La cicatriz tiene la forma de un surco que visto desde tan cerca semejará el surco de las retroexcavadoras al escribir "Ni pena ni miedo" sobre la tierra. Y en cierto sentido, quizá se trate de la misma inscripción que Zurita hiciera muchos años antes en su rostro. Esa necesidad de ser el paisaje, y de que el paisaje sea también su cuerpo atraviesa toda la obra zuritiana desde el comienzo hasta hoy. Ese ímpetu de deslimitarse, saliendo de la página y alcanzando otros espacios, pero también salir de su "yo" conjugando en el primer verso de su primer libro su propia voz en femenino: "Me amanezco / se ha roto una columna / soy una Santa me digo". O poniendo en la voz de una vaca en el desierto las palabras de Cristo en la cruz: "Eli Eli /lammasabacthani" ("Padre Padre / por qué me has abandonado"). El mismo ímpetu que lo lleva al desierto, al cielo y a los acantilados de Chile para escribirles la penadiciendo "ni pena, ni miedo" en un país que —como dice Zurita— "lo único que tenía en esos años era pena y miedo". Esos pedazos de texto proyectados, escavados, humeados por aviones en el cielo, son hoy parte de nuestro paisaje: de nuestra lengua materna, de nuestra obra materna. Porque como dice Meschonnic, "no hay lenguas maternas, hay obras maternas".

¹ Profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y actual investigadora doctoral por la misma Universidad, donde investiga el vínculo vida-obra en la poética de Raúl Zurita. Desde 2012 integra el grupo Blanchotianxs del sur dirigido por Noelia Billi. En 2013 inicia junto a cuatro compañeros la editorial de poesía Audisea, en la que dirige un proyecto de edición de la obra de Raúl Zurita. Actualmente se desempeña como profesora titular de Pedagogía en el Instituto Universitario River Plate.

Ni pena ni miedo; la poética de la memoria en Raúl Zurita

¿Cómo guardar memoria?

En *Las bodas de Cadmo y Armonía* (*Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1988) basándose en *Cuestiones griegas* de Plutarco (50 d. C.), Roberto Calassonarra la historia de Carilla, una niña huérfana y pobre de Delfos. Cuenta Calasso que eran años de sequía y la carestía se había propagado por la ciudad. Un día el pueblo hambriento se presentó ante el rey. Los sirvientes prepararon cestas con comida para distribuir las entre los ciudadanos. El rey “comenzó por los notables del lugar” (Calasso, 2016a: 153). Pero las cestas se acabaron rápido y todavía quedaban los más carenciados sin comer. Entre ellos Carilla. La niña se acercó al rey para pedirle comida. Pero: “El rey, torvo, se desató la sandalia y la arrojó a la cara de Carilla” (Calasso, 2016a: 153). Lo que pasó después es lo que ocurre con muchas mujeres de los antiguos relatos griegos, como Ariadna, Pasífae, Fedra, Erígone...² Carilla se va de Delfos hacia las laderas de Fedriades. Elige una rama de un árbol, se desata el cinturón virginal, lo amarra al cuello y se ahorca. Nadie advierte la ausencia de Carilla y mucho menos la vejación del rey. Pero en Delfos seguía el hambre y ante esta situación el rey decide consultara la Pitia. Su respuesta es definitiva: “Reconcíliate con Carilla, la virgen suicida” (Calasso, 2016a: 153). Pero, para ese entonces, nadie sabía quién era Carilla ni dónde estaba. Fue una de las Tíades, sacerdotisas de Dionisio, quien recordó el golpe del rey sobre la cara de Carilla. Y fue esta mujer quien—junto a sus compañeras—encontró el cuerpo de Carilla “oscilando al viento, colgado de una rama” (Calasso, 2016a: 154). Calasso reflexiona: “Al olvidar a los pobres en la distribución de la comida, el rey los había expulsado de la vida. Al golpear a Carilla había realizado un sacrificio sin ceremonia. Entonces Carilla había elevado ese gesto a la conciencia, ahorcándose” (Calasso, 2016a: 154). Conscientes de su falta de conciencia, los délficos realizaron durante siglos una ceremonia que recordara la humillación de la huérfana. Cada ocho años, frente al pueblo, el rey de Delfos desata su sandalia y la arroja sobre la cara de una muñeca de trapo similar a Carilla. Luego llevan la muñeca a las afueras de Delfos, donde antaño la niña había decidido morir, para colgarla del mismo árbol, ahorcándola. “Expiar una culpa —escribe Calasso— no significaba realizar algo contrario a la culpa, sino repetir la misma culpa, con leves variantes, para profundizar en ella hasta llevarla al conocimiento” (Calasso, 2016a: 155). Lo que había sido a primera vista un suicidio, pasa a manos de los que —en tiempos de Carilla— se habían lavado las manos frente a la injusticia. Es decir, la ceremonia devuelve las cosas a su sitio. El suicidio representado cada ocho años pasa a ser lo que —en realidad— siempre había sido: un crimen. Carilla no se suicida. Es el rey, su iniquidad y el silencio falto de conciencia de todos los otros, los que atan a la niña al árbol hasta ahorcarla. La ceremonia recuerda eso. No solo el golpe del rey sobre su cara, sino el hecho de que su muerte no se trató de un suicidio, sino de un crimen cometido en común y en el silencio común de los que no recuerdan, ni saben, ni vieron si vieron. “La culpa no estaba tanto en haber cometido determinados actos, sino en haberlos realizado sin darse cuenta” (Calasso, 2016a: 155). Este relato figura el olvido, la memoria y la necesidad de traer al presente lo que en su tiempo pasó sin ser visto.

²Cfr. Calasso, Roberto, (2016), *Las bodas de Cadmo y Armonía*, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, p. 46.

La poesía entonces ¿qué es? Fue primero la voz de la Pitia quien nombró y trajo a la memoria inmediata el crimen de Carilla. Y fue luego solo la voz de Plutarco, un sacerdote de Delfos, quien escribió los hechos para dejarlos siempre en la memoria. Su escritura — explica Calasso— “ha significado para nosotros la única huella de la existencia de la pequeña huérfana” (Calasso, 2016a: 154). Entonces ¿qué es la poesía? Estamos hablando de la memoria. La escritura —pero acortemos un poco el alcance de esta palabra y digamos la obra de Raúl Zurita— es un acto vivo de memoria. Porque se plantea como una interrogación y a la vez, una respuesta a esos actos —como el de Carilla— que son incontestables por otras lógicas que no sean la poética. El derecho no ve a Carilla. La economía no ve a Carilla. La política —como la administración del derecho, lo jurídico y demás— no ve a Carilla. ¿Qué responde a estos hechos, a estas humillaciones? Un poema. Y en este caso, la poesía de Zurita. Esa poesía es la que vamos a pensar en los siguientes párrafos.

De la mejilla al paisaje

“Ni pena ni miedo” escribió Raúl Zurita en el desierto de Atacama en 1993. De más de tres mil metros de longitud, la frase solo es visible desde el cielo. El mismo cielo en el que escribió en 1982 los quince versos definitivos del siglo XX: “Mi Dios es Hambre, mi Dios es Cáncer, mi Dios es Ghetto, mi Dios es No...”. En ambos casos los poemas solo pueden ser vistos en condiciones singulares: la inscripción en el desierto solo es visible en su totalidad desde el cielo, y la escritura en el cielo solo fue visible, fugazmente, desde la tierra.³ Como constancia del hecho quedarán una serie de fotografías que serán incluidas en algunos de sus libros.⁴ Su último proyecto realizado en 2012 se trató de veintidós versos proyectados sobre los acantilados de Iquique: “Verás no ver y llorarás” concluye el poema.⁵ Serán incluso los versos de *Canto a su amor desaparecido* (1985) los que el gobierno de Chile eligiera para tallar sobre el monumento a la memoria. En el “Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político de Chile” sobre la larga lista de nombres, se lee: “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar, a las montañas...”.

Hasta acá vemos la misma variable: el poeta se lanza contra el paisaje, lo escribe y al hacerlo, lo modifica para siembre. Como explica Rafael Rubio en el prólogo de la antología *Qué es el paraíso* de Raúl Zurita (2012): “Una de las peculiaridades de la obra de Zurita radica en su inédito tratamiento del paisaje” (Rubio en Zurita, 2012: 13). Lo significativo de este tratamiento se basa en que: “El paisaje de Zurita es un paisaje ideologizado, un escenario mental, y, a la vez, alegórico [...], enmarcado en una situación histórica precisa: la dictadura militar de Augusto Pinochet” (Rubio en Zurita, 2012: 14). Sería difícil pensar un paisaje apolítico, algo así como una naturaleza pura e independiente de los hechos históricos en Zurita. Desde los comienzos, su obra muestra un paisaje atravesado por la situación política, haciendo uso de un arco expresivo que va desde una literalidad tal como “Han bombardeado La Moneda” (Zurita, 2016: 11) —verso con el que

³Cfr. Rubio, R., “Prólogo” en Zurita, R., (2012) *Qué es el Paraíso. Antología de Raúl Zurita*, Chile: Tácitas, p. 15.

⁴ Por ejemplo en los libros *Zurita* (2011) y *Verás* (2017).

⁵ Los veintidós versos que el poeta proyectó sobre los acantilados, constituyen además el índice de su gran obra *Zurita* (2011).

abre *In memoriam* (2007)—hasta un lirismo declarado como “Sorprendentes carnadas llueven desde el cielo. / Sorprendentes carnadas caen sobre el mar” (Zurita, 2013: 17) —versos con los que abre *INRI* (2003). Pero además, la obra de Zurita se escribió literalmente en el paisaje.⁶ Y esto hace que su poética tome una dimensión nueva, alcanzando nuevos soportes, nuevas superficies, pero también que sea el mismo paisaje el que se ve intervenido. Hoy el desierto de Atacama no es nunca más únicamente el lugar donde la impunidad pinochetista tiró los cadáveres de sus años. Con la escritura que lo atraviesa en kilómetros, el desierto es también la misma voz de los muertos que dicen “ni pena ni miedo”. Y como una suerte de prosopopeya general la palabra retorna a lo inanimado, vuelve a decirse en aquellos a los que la palabra les fue arrebatada. Por eso el paisaje todo habla y se vivifica como resucitándose. Así lo explica Rubio haciendo hincapié en *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982): “Este paisaje se animiza enloquecido. [...]. Es el ansia de libertad furiosa, proyectada sobre una naturaleza que se resiste a seguir el curso inevitable de las cosas” (Rubio en Zurita: 14).

Pero el arrojado de Zurita alcanza la superficie de su propia cara. En 1975 se quema la mejilla después de haber sido humillado por un grupo de soldados.⁷ Cuatro años después coloca en la tapa de *Purgatorio*, su primer libro, la imagen de su mejilla.⁸ La cicatriz tiene la forma de un surco que vista desde tan cerca semejará el surco de las retroexcavadoras al escribir “Ni pena ni miedo” sobre la tierra. Y en cierto sentido ese trazo quizá se trate de la misma inscripción que Zurita hiciera muchos años antes en su rostro. Porque una misma necesidad une estos excesos zuritianos, una necesidad de exceder los límites del libro así como los límites de su propio cuerpo. O dicho de otra manera, una necesidad de alcanzar el paisaje y de afirmar su cuerpo aunque fuese por medio del dolor. Lo que en un comienzo fue su mejilla quemada, lo que más tarde fueron sus ojos vendados al arrojarse amoníaco⁹, lo que después fueron sus intervenciones en el cielo, en el desierto y los acantilados, quizá toda esta serie de transgresiones —si vale la palabra— puedan leerse bajo una misma motivación: la imperiosa necesidad de afirmar —de decir que sí o que no, cosas en el fondo bastante parecidas— con la misma radicalidad con la que la época marcaba en el paisaje, en la sociedad y en su cuerpo las huellas de un tiempo feroz. Pero estos actos no amarran al poeta a la pretensión de una soberanía individual que decide con plena conciencia y libre arbitrio. No estamos hablando de un sujeto soberano (*subjectum autós*). Se trata de otra forma de afirmarse como existente. Ahí donde su cuerpo había sido secuestrado, donde la presunta autonomía y libertad habían sido canceladas, el arrojado zuritiano afirma, a como dé lugar, la existencia. Aún en el dolor y quizá solo a través de él. Porque es un dolor que al afirmarse, ama. Leemos en *Purgatorio*: “XXII / Destrocé mi cara

⁶ Respecto a las intervenciones de Zurita sobre el paisaje, vemos una influencia directa del grupo artístico C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) que el poeta integró entre los años 1979 y 1983. La propuesta del colectivo se basaba en realizar intervenciones artísticas en el espacio público abriendo el circuito del arte hacia el espacio urbano. Fue junto con algunos de sus integrantes con los que realizó en 1982 la escritura del poema en el cielo de New York.

⁷ Cfr. Zurita, R., (2017) *Verás*, Chile: Biblioteca Nacional, p. 29.

⁸ Respecto a la imbricación entre cuerpo y paisaje, el título de una de las antologías del poeta pone de manifiesto una vez más la unión de ambos planos. En el año 2004 Zurita publica en México la antología *Mi mejilla es el cielo estrellado* compilada y elaborada por Jacobo Sefamí y Alejandro Tarrab.

⁹ El 18 de marzo de 1980 Zurita arroja amoníaco sobre sus ojos vendados dañándose las córneas y perdiendo la visión durante poco tiempo. Cfr. Zurita, R., 2009 (1982) *Anteparaíso*, Chile: Universidad Diego Portales, p. 159.

tremenda / frente al espejo / te amo —me dije— te amo // Te amo a más que nada en el mundo” (Zurita, 2010: 17). Frente a un dolor desmedido el poeta afirma con una fuerza igualmente desmedida “te amo”. Esta afirmación transgrede los límites de lo esperado, y al hacerlo, transgrede también los límites del cálculo yoico que organiza la realidad en torno a sí mismo.¹⁰ Encontramos una escena similar en otros versos, pero esta vez la afirmación amorosa se declara a partir del sufrimiento de un amigo. En el poema “Elías —Río Traidor—” de *Las ciudades de Agua* (2007), nuevamente es el dolor el que desdibuja la mismidad:

Yo tenía doce años y él un poco menos, pero era más que / un Dios para mí.
[...] Pronto supe que su vida era un martirio. / [...] Su padre, un / trasplantado
que vivía golpeándolo, lo había obligado a ir / así a la escuela. [...] / Desde esa
vez yo busqué los golpes y / quise caerme sólo porque él se había caído (Zurita:
2007).

No se trata de un individuo, sino de una afirmación que —amante, doliente— sobrepasa las fronteras del yo. Tal como explica Maurizio Medo al comienzo de su artículo “Raúl Zurita: La constelación de las otredades” (2005): “Si Parra afirma: *Yo soy el individuo*, Zurita perfectamente podría proclamarse como su abolición”.¹¹ La identidad zuritiana es una identidad estallada. Y ese estallido del yo —que estalla incluso la distancia entre el yo de la vida y el yo poético—¹² es lo que hace de su obra un punto central en la memoria de una época. Desde sus primeras publicaciones la poesía zuritiana dialoga con la experiencia personal y colectiva de su tiempo. En una entrevista del año 2006¹³ el poeta chileno explica que *Purgatorio* se trató de la experiencia del quiebre y el desgarramiento personal, mientras que *Antiparaiso* responde quizá a la misma experiencia desde un punto de vista colectivo. Pero incluso antes de la publicación de estos dos libros, vemos ya en el primer texto del poeta “El sermón en la montaña” (1971), el “ritmo de letanía furiosa” (Rubio en Zurita, 2012: 10) —como explica Rubio— sostenido por una voz “acumulativa, reiterativa y telúrica” (Rubio en Zurita: 10). Este ritmo se emparenta con el “discurso torrencial de Pablo de Rokha” (Rubio en Zurita, 2012:10), cuya obra enlaza signos epocales y biográficos a la par.¹⁴ En ese sentido, desde su primera publicación vemos las coordenadas históricas combinarse con las personales; el paisaje se combina con su cuerpo y los datos básicos de su vida—como dice Zurita— se insertan en la suma de hechos, decires y paisajes que fueron y son Chile, pero también Latinoamérica.

Contemporaneidad y humillación

¹⁰ Para más desarrollo sobre la temática del dolor y la identidad, ver: Busquet, Adela, (2017) “No es un hombre, es un tipo roto en un país roto: la poesía como respuesta por fuera del cálculo yoico” en “*Quién*” o “*qué*” *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*, Mónica B. Cragnolini (comp.), Buenos Aires: La cebra.

¹¹ Medo, M., (2005) “Raúl Zurita: La constelación de las otredades” en Revista *Ómnibus* N° 4 Año I julio. Disponible en: <http://www.omni-bus.com/n4/zurita.html> (Fecha de consulta: 9-9-17).

¹² Cfr. Brito, Eugenia, (1990) *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Chile: Cuarto propio, p.25.

¹³ Cfr. Zurita, R., (2006) “La belleza del pensar”, entrevista de Cristián Warnken a Raúl Zurita, Chile. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8&t=1920s> (Fecha de consulta: 8-9-17).

¹⁴ *Canto del macho anciano* (1965) quizá sea uno de los textos de Pablo de Rokha (1894-1968) que mejor declara esta cercanía entre época, vida y obra.

Pero Zurita no solo condensa en su obra las últimas décadas chilenas. Su poesía dialoga con los tiempos bíblicos y homéricos, con esos textos iniciales que hasta hoy—más allá de las fronteras de la lengua, la geografía y la época—resurgen en sus poemas una y otra vez. Y esto es así porque el tiempo para la historia de la poesía—como explica Zurita—no puede ser lineal ni progresivo. A pesar de haber pasado entre un poema y otro más de veintisiete siglos, no hay avances, ni superaciones, ni progresiones. Para Zurita la escritura ocurre en un tiempo simultáneo, por fuera de la sucesión del pasado, el presente y el futuro. De este modo lo explica el poeta:

Quando uno escribe suspende la vida. Y es algo concreto. Si estás preocupado por la cuenta de gas...entiendo. Pero si un momento dado escribes, es porque se te olvidó la cuenta de gas. Entonces has suspendido la vida. Pero por eso se suspende también la muerte. En el instante en el que un poeta escribe, es exactamente el mismo instante en que están escribiendo todos los otros. En el que está escribiendo Homero, Shakespeare, Neruda. Todos escriben al mismo tiempo. Porque se ha suspendido la vida. Entonces, es tu contemporáneo Homero, es tu contemporáneo Shakespeare, es tu contemporáneo tu contemporáneo Maquieira. (Zurita: 2006).¹⁵

Salidos del tiempo lineal, los poetas escriben porque algo en ellos —o más allá de ellos— rechaza su presente. Por eso cuando escriben son contemporáneos de Homero, Eurípides, Virgilio, Dante y de todos los que aún no han escrito y tal vez algún día escribirán. Pero además de esta mutua contemporaneidad de los poetas, en Zurita ocurre lo que Calasso señaló al recordar a Carilla, y con esto llegamos a una de las notas principales de su obra: el vínculo entre memoria y poesía.

Así como los delficos hicieron una muñeca de trapo para recordar la iniquidad, los poemas de Zurita cumplen en nuestra época una función similar. Son la refutación del olvido. Una refutación en acto porque no pretenden ser la mera nominación de lo olvidado, sino que cada uno de ellos es la presentificación de lo que se olvidó. Cada poema es esa muñeca de trapo que presentifica el cuerpo faltante, como lo fue antaño el cuerpo ausente de Carilla. Por eso en su obra hay un *in memoriam* constante, realizándose tantas veces encuentre un lector que la lea. Un poema es la realización —ahora ante los ojos de todos, como lo fueron las ceremonias delficas— de esa humillación al humillado. De ese vencimiento del vencido. Por eso desde un punto de vista poético, la memoria no es un acto “contemplativo” ni “reflexivo”, sino que —como todo acto— realiza algo *en* el presente. Se realiza. Y lo hace en un presente que sin embargo es eterno. Eterno en la medida en que la humillación comienza donde comienza el olvido. Porque si se olvida, como veremos más adelante, se corre el peligro de la repetición. Para no repetir —señala el filósofo español Manuel Reyes Mate— es imprescindible no olvidar.¹⁶ Un poema es el acto constante de ese recuerdo que no pasa y que se mantiene recordado, presentificándose y realizándose para que no vuelva, como dice la consigna—*nunca más*— a ocurrir.

Áreas verdes

¹⁵ Zurita, R., (2006) “La belleza del pensar”, *op. cit.*

¹⁶ Este punto será desarrollado en las siguientes secciones del trabajo.

Veamos con mayor detalle una de sus primeras publicaciones.¹⁷ En una entrevista recopilada parcialmente en su último libro *Verás* (2017) el poeta comenta: “Escribí un poema que está en *Purgatorio*, se llama ‘Áreas verdes’ [...]. Era el año 1971, y sin saberlo ese poema resultó una suerte de anticipo, se trataba de una persecución y el fracaso al final de todo” (Zurita, 2017: 27). A los veintiún años Zurita escribía lo que después iba a ser leído como una anticipación de uno de los momentos más trágicos de la historia chilena.

En cuanto a su composición, Alejandro Tarrab en el artículo “‘Purgatorio’, el lugar natural de las artes” (2014) sostiene que una de las principales referencias literarias que influyó directamente en “Áreas verdes” es *La caza del Snark. Agonía en ocho cantos* (1874) de Lewis Carroll.¹⁸

Lo que Zurita toma de Carroll para la escritura de ‘Áreas verdes’ no es un fragmento preciso, sino una atmósfera que se basa en construcciones lógicas alteradas —Carroll era un apasionado de la lógica y utilizó en toda su obra construcciones de este tipo— falacias ingeniosas, enunciados sin sentido (*nonsense*) (Tarrab, 2014: 33).

Hacia el final del poemario encontramos el siguiente epílogo: “Hoy laceamos este animal imaginario que correteaba por el color blanco” (Zurita, 2017: 40). Además del uso lógico, lo que resulta paralelo entre ambos textos es que: “Las dos obras tienen el mismo tema: la caza de un animal imaginario” (Tarrab: 34). Esta serie de poemas que, como dice Zurita, están “estructurados en base a las matemáticas, concretamente en la teoría de conjuntos y la topología” (Zurita, 2017: 27) hablan de áreas verdes y blancas donde el perseguidor y el perseguido o las vacas y los vaqueros locos se cruzan y se confunden. El poemario comienza con un verso en mayúsculas que dice: “NO EL INMENSO YACER DE LA VACA”. Comienzo que evidencia un hecho; el yacer del animal. Hecho que funciona como sinécdoque del yacer de todos los frágiles. A ese “caer de los caídos” o “yacer de los muertos” le antepone un NO en mayúsculas que hace pensar en un reclamo social o una consigna política. No a algo. Con ese rechazo comienza la serie. Y con esta suerte de conclusión termina: “Hoy laceamos a un animal imaginario” (Zurita, 2017: 40). Este animal imaginario es el animal por antonomasia: contiene a todos los muertos que la crueldad del hombre hace. El modo en que se expresa esta violencia en “Áreas verdes” es por medio del uso de enunciados que tienen carácter de proposiciones lógicas, pero que al tratarse de un lenguaje poético no revelan ninguna logicidad, sino todo lo contrario: ponen en evidencia el laberinto de los ramales de la razón que no pueden sino llegar a contradicciones absolutas, como la que está en los comienzos de nuestro tiempo: la muerte de un inocente en la cruz. Zurita retoma este hecho bíblico y lo reescribe en sus propios términos. Por primera vez en la poesía vemos la deshumanización de una de las principales escenas que atraviesan el imaginario occidental. Una vaca está en el lugar de Cristo: “Esa vaca muge pero morirá y su mugido será / ‘Eli Eli / lammasabacthani’ para que el vaquero le dé / un lanzazo en su

¹⁷ Si bien había comenzado la escritura de “Áreas verdes” en 1971, el texto fue publicado por primera vez en la revista *Manuscritos* del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile en 1975. Será la cuarta publicación de Zurita hasta esa fecha. Cfr. Rubio, R., “Prólogo” en Zurita, R., (2012) *Qué es el Paraíso. Antología de Raúl Zurita*, op.cit. pp. 11-13.

¹⁸ Además de la influencia de Carroll, Zurita afirma que *Igitur* sería el texto sin el cual esta serie de poemas resultaría inconcebible: “No sé qué presencia concreta tiene, pero no habría escrito ‘Áreas verdes’ si no hubiera leído en ese tiempo el *Igitur* de Mallarmé” (Zurita en Tarrab: 2014). Cfr. Tarrab, A., (2014) “‘Purgatorio’, el lugar natural de las artes”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

costado y esa lanza llegue al más allá” (Zurita, 2017: 37). Ese lanzazo retorna sobre los vaqueros y Zurita escribe: “Ahora los vaqueros no saben qué hacer / con esa vaca pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores” (Zurita, 2017: 36). En esas áreas, perdidos por la lógica que solo les depara ilogicidad y contradicción, confluyen perseguidor y perseguido. Al punto de que los vaqueros se ven perseguidos por su propia sombra. Y su sombra resulta ser las mismas manchas de la vaca que han laceado. En ese espiral silogístico, que se balancea entre la exactitud lógica y la confusión, nos envuelve este primer libro de Zurita.¹⁹ Quizá tenga algún sentido decir que durante esos años el poeta era todavía un estudiante de ingeniería en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, y que lo que se respiraba en los albores del 73 posiblemente haya sido esa misma atmósfera de acecho y desorientación. De ahí que el esfuerzo de ordenamiento lógico que estructura “Áreas verdes” exhale, a su vez, un aire de confusión donde los personajes y el espacio se mezclan. Precipitándonos un poco, podemos pensar que toda la obra posterior de Zurita apostará al mestizaje de los signos, al mezcleo de las cosas donde son y no son eso que son. Y esto hace que el “yo poético” no pueda ser entendido sin más como la voz de una epicidad con la que un país o una región se identifica exento de contradicciones. Hagamos un paréntesis y detengámonos brevemente en este último punto.

Si ponemos en paralelo dos de los poetas más significativos de Chile, Pablo Neruda y Raúl Zurita podríamos afirmar lo siguiente. En *Canto general* (1950) y especialmente en “Alturas de Machu Picchu” la obra nerudiana alcanza la voz de un “yo poético” que viene a mancomunar al pueblo sudamericano. Y esto lo logra por medio de una lengua poética capaz de contener los nombres de su geografía, sus ríos, sus mitos y la desgarrada historia que la conquista española abrió dejándola hasta el presente todavía como una herida abierta. Sabemos que Zurita será un gran admirador de Neruda. Como heredero de su poética, la obra zuritiana alcanza dimensiones similares aunque de un modo completamente diferente. En Neruda la identificación de la voz del poeta con una conciencia revolucionaria hace del “yo poético” un “yo” trascendente, moral y paternal. Por el contrario, el “yo poético” que atraviesa la obra zuritiana lejos de ser “un santo o un iluminado”,²⁰ se atestigua un hombre roto en las rotas cordilleras de Chile.²¹ De este modo su poética dista de la pureza revolucionaria de Neruda. El “yo” del poema zuritiano se liga con la subjetividad contradictoria del autor, y la consecuencia inmediata parece ser la indistinción entre el “yo empírico” (o autor) y el “yo poético”, que, a su vez, da por resultado una segunda zona de indeterminación: la indistinción entre subjetividad y objetividad, entre época e individuo. Comprometido hasta cierto punto con los ideales revolucionarios de su tiempo, el “yo poético” zuritiano es hijo de los avatares de su época y en este sentido forma parte del carácter contradictorio del hombre, de sus insuficiencias y bajezas. Por eso la instalación de las contradicciones humanas en los poemas de Zurita, rompe la epicidad nerudiana de la poesía, pero habilita otro modo de ser del poema y del “yo poético”. Un “yo” frágil. Un “yo” roto, como su época y su Chile.

¹⁹Cfr. Zurita, R. (2017) *Verás, op.cit*, p. 38.

²⁰ Véase la conferencia (2014) “Amor y apocalipsis” dictada por el poeta en la Universidad Diego Portales. Disponible en: <http://web.upacifico.cl/noticias/sobre-amor-y-apocalipsis-hablo-raul-zurita-en-la-u-del-pacifico/> (Fecha de consulta: 11-9-17).

²¹Cfr. Zurita, R., (2016) *Inmemoriam*, Buenos Aires, Audisea, p. 13.

En este sentido entonces, la declaración de un “yo poético” contradictorio se emparenta directamente con la contradicción lógica que veníamos viendo en “Áreas verdes”. Resulta fundamental la transgresión del principio de no contradicción porque, como dijimos, en la poética de Zurita esa transgresión alcanza una escala ética. Un ejemplo claro de que este principio se ve alterado en “Áreas verdes”, son los vaqueros locos que “no saben qué hacer / con esa vaca pues su manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores” (Zurita, 2017: 36). Esos versos hablan de esta misma contradicción que el poeta plantea en otros términos al decir: “Somos una raza de asesinos condenados a construir el paraíso” (Zurita: 2015).²² Este enunciado deja a la vista la condición paradójica y oximorónica de la condición humana: hacemos el mal pero estamos condenados a construir el bien, o vivimos en el infierno y estamos condenados a crear el paraíso. Esa contradicción se arrastra a lo largo de su poética. Y ya muy tempranamente desde “Áreas verdes”, lo vemos con toda claridad en la recreación del hecho bíblico que arrojó sobre Occidente — *occidens*: el que mata y el que muere— un manto de contradicción universal.

Pero notemos una cuestión más en esta escena bíblica que Zurita reescribe. La vaca, ya crucificada, muge el inri de Cristo: “Padre, Padre por qué me has abandonado”. Y por primera vez vemos que las palabras del Dios hecho hombre son las del Dios hecho animal. Aunque sería quizá más preciso decir que no se trata de ningún dios, sino de uno de los más humillados y más bastardeados de los vivientes: el viviente animal. Porque en la versión zuritiana del conocido “Murió y resucitó por nosotros” —enunciado que sigue revelando con fuerza incomparable la contradicción humana— el animal herido es un nuevo Cristo en la cruz y la espada que atraviesa su costado la empuñamos una vez más más, nosotros, los vaqueros, los cazadores. Ese mugido animal que en la cruz dice las palabras de Cristo, devuelve esas palabras con una fuerza inaudita. La fuerza del entroncamiento entre mugido y palabra. La vaca muge las palabras de Cristo en arameo. Por eso, esa fuerza de las palabras (*vis verborum*)²³ —que como señala Meschonnic ha sido erróneamente traducida como el “sentido”, el “significado” de las palabras— opera una denuncia total, una rotura total, un amor total a su vez.

Que el hombre mata lo frágil, que el hombre atraviesa con su lanza —una y mil veces— el costado del inocente, que Chile mató, que Argentina mató, pero que a Chile la mataron, que a Argentina la mataron, que todos preguntamos —como dice Zurita— alguna vez en nuestra vida: “Padre, Padre por qué me has abandonado”, que todo eso pasa porque se sigue matando, se sigue burlando y se sigue olvidando la humillación, y que por todo eso Zurita comenzó a escribir a los veintiún años este poema visionario, es lo que de alguna manera no puede dejar de leerse en “Áreas verdes”.

Latinoamérica: un esfuerzo de poesía y memoria

²² Zurita, R., (2015) “Somos una raza de asesinos condenados a construir el paraíso” por Montserrat Madariaga Caro en la revista *Intemperie*, 22 de octubre. Disponible en: <http://www.revistaintemperie.cl/2015/10/22/raul-zurita-somos-una-raza-de-asesinos-condenados-a-construir-el-paraíso/> (Fecha de consulta: 11-9-17).

²³ Cfr. Meschonnic, Henri, (2009) *Ética y política del traducir*, trad. Hugo Savino, Ed. Leviatán, Buenos Aires, p. 51.

Desde el punto de vista zuritiano, hay una lucha constante entre la voluntad de la lengua y la voluntad del poeta,²⁴ donde a veces se impone la primera por sobre la segunda y entonces ocurre lo que llamamos un poema extraordinario. En más de una entrevista el poeta chileno señaló: “La poesía está condenada a ser extraordinaria o a no ser”.²⁵ Ciertamente la poesía debe ser extraordinaria porque está ligada a la humillación. A esos actos que de tan absolutamente fulminantes no encuentran en el lenguaje ordinario nada que nombre, nada que traiga de vuelta—por medio de las palabras—al que fue expulsado del mundo. Por eso a la poesía le exigimos algo extraordinario. Porque su responsabilidad es la de devolver por medio de ese lenguaje inusitado a los que, sacados del mundo, quedaron boqueando solos—a la buena de nadie— lo que no se oye ni se ve. Así lo sintetiza Calasso en *La literatura y los dioses* (2001) “Ya que a esto conduce la poesía: mediante lo completamente inaudito, hace visible lo que de otro modo sería imposible de ver” (Calasso, 2016b: 170). Esto mismo encontramos en la obra de Zurita. Los ejemplos son muchos. Veamos uno que ilustra con claridad esta idea calassiana. En el apartado “El memorial del dolor” de *In memoriam*, tres poemas llevan el mismo título: “Sí”. En los tres se puede leer la dignificación que el lenguaje extraordinario de la poesía opera sobre la humillación recibida. A continuación citamos el último poema de la serie:

Despierta peruana que voy a contarte un sueño sí:
 eran cientos de ríos que bajaban por la noche y
 detrás de los ríos venían los países nuestros, hijos
 del encuentro, con tuba, clarín, piano y orquesta.
 Primero los países blancos, después los países
 nuevos de las aplacas, huemules y países aéreos en
 general y a final los países humanos y otros:
 País Memorial Argentina, País Memorial Perú,
 País Memorial Desaparecidos, Chile. Entonces
 comenzaron a tocar su música los países y tú y
 yo sacábamos pañuelos y nos poníamos a bailar y
 de pronto eran todos los cerros y pastos y las
 estrellas bailando con nosotros en medio de la
 noche y era tan bonito sí, como si estuviéramos
 vivos peruana...
 Y yo le digo: Hazla corta Zura...
 Y él me dice: Desaparecimos en Chile...
 Y yo: ¿Qué Chile?
 Y él: Tú no me entiendes peruana.
 Queridos del padecer, querida pena mía: Yo no sé
 si no lo entiendo. Mucho fue el amor cuando me
 llamaba por el nombre que tuve de viva y ahora
 me llama peruana. Zura, le digo, pero qué tienes

²⁴ En la, Zurita dice: “Hay una lucha a muerte entre lo que quiere decir el poeta utilizando el lenguaje, y lo que quiere decir el lenguaje utilizando al poeta. Los grandes poemas representan el triunfo de la voluntad de la lengua por sobre la voluntad del que escribe”. Zurita, R., (2015) Entrevista “Juan C. MacLean – Raúl Zurita”, Cochabamba, 25 de septiembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7UTz629qJO4&t=224s> (Fecha de consulta: 7-9-17). Encontramos frases similares en muchas de sus entrevistas y ensayos. Por ejemplo en Zurita, R., (2017) *Verás, op.cit.* p. 29.

²⁵ “La poesía no tiene otra posibilidad que la de ser extraordinaria. Sino lo fuera, para qué se leería”. Zurita, R., (2015), Entrevista abierta: Juan C. MacLean – Raúl Zurita, *op. cit.*

tú con las peruanas, y él me dice: Es que no ves
cómo nos insultan peruana, es que nos ves cómo
nos apartan peruana, es que no ves las burlas que
nos hacen peruana... Querida pena mía: Él habla
solo, él no sabe, él llora en el Memorial del Dolor.
(Zurita, 2016:76)

En estos versos coinciden dos cosas. Por un lado el tema, la histórica discriminación que sufrimos en Latinoamérica. Y por el otro, el uso de un lenguaje extraordinario que presentifica la violencia recibida. Al presentificar esta violencia, se resiste su repetición. Resulta significativo que en el poema anterior de la serie “Sí”, Zurita nombra a Huamán Poma de Ayala (1543-1615), el cronista indígena del virreinato del Perú que escribe uno de los relatos más importantes sobre los abusos de la colonización. Los versos retoman a esta figura central que fue Huamán, a la par de expresiones como las que acabamos de citar: “No ves como nos insultan peruana / es que no ves las burlas que nos hacen peruana...”. Podemos pensar que el esfuerzo por denunciar el genocidio español de aquellos años se continúa en estos poemas de Zurita: “Mira me dice, todos mis poemas son saludos que / le mando al Rey y todos del mundo leerán mis / saludos y muy ceremoniosamente el Rey me dirá / gracias Don Huamán por sus saludos que muy / pronto se los vamos a corresponder” (Zurita, 2016: 75). Estos tres poemas de *In memoriam* muestran las coordenadas imposibles, delirantes y amantes de todo lo que hay, a partir de las cuales, la poesía recuerda lo que otras lógicas no recuerdan. Y lo hace usando un lenguaje extraordinario que siempre se trata de un amor también extraordinario, un amor salido de cuajo, porque insiste, como clavado a la nada, en hacernos recordar.

Sobre las posibilidades de la memoria, Varlam Shalámov (1907-1982) en su libro *Relatos de Kolimá* señala un punto central. En el cuento que inicia el Volumen II, lleva como título el nombre de un relato de Anatole France “El procurador de Judea”. Shalámov escribe la historia de Kubánstev, un hombre que entra en el hospital de Kolimá, uno de los tantos gulags de la Rusia soviética y se debate entre la memoria y el olvido. El relato comienza: “El 5 de diciembre de 1947 llegó a la bahía de Nagáyev el vapor *KIM* (Siglas de la Internacional Comunista de la Juventud). El barco llevaba carga humana” (Shalámov, 2009: 8). Y el cuento concluye de esta manera:

Diecisiete años más tarde Kubántsev recordaba el nombre y el patronímico de cada uno de los participantes reclusos, de cada enfermera, se acordaba de con qué preso “vivía” cada cual, refiriéndose a las historias amorosas del campo. Recordó el cargo exacto de cada uno de los jefes más odiosos. Y, sin embargo, Kubántsev no recordó el vapor *KIM* con sus tres mil presos congelados. Anatole France tiene un relato, *El procurador de Judea*. En él, Poncio Pilatos, pasados diecisiete años, no puede recordar el nombre de Cristo. (Shalámov, 2009: 14).

El cuento de Shalámov recuerda lo que se torna imposible de recordar: el vapor *KIM* con sus presos congelados. Semejantes a la huérfana Carilla ahorcada a las afueras de Delfos, o a la vaca en la cruz que Zurita escribe en “Áreas verdes”, o a estos últimos versos que citamos de *In memoriam* donde el sustantivo y adjetivo “peruana” indica lo in-recordado, que en tanto olvidado, itera una violencia para nosotros muy sentida.

Sobre la urgencia de sostener viva la memoria, Reyes Mate es claro: solo en la medida en que recordamos, tenemos la posibilidad de decir “esto no debe volver a pasar”.²⁶

¿Por qué esa insistencia que roza el empecinamiento? Pues porque [...] lo impensable ocurrió. Cuando esto sucede se convierte en lo que da que pensar. Entonces, si queremos evitar la repetición de la barbarie no hay que fiarse de los sabios, ni de los políticos, ni de los economistas. Hay que fiarse de lo que ellos han sufrido. Hay que tener siempre presente lo ocurrido (Reyes Mate: 2013).²⁷

Como sabemos, en América Latina nuestra historia desde hace quinientos años se cifra al avasallamiento territorial, cultural y económico del primer mundo. Frente a eso, y aunque nos aventuremos a una frase quizá un tanto general, la poesía latinoamericana —y en esto la obra de Zurita resulta emblemática— lanzó y sigue lanzando sus poemas en un esfuerzo de memoria sin igual. Como señala Aníbal Quijano, hay una pregunta que atraviesa nuestra colonizada Sudamérica y es la misma pregunta la que Zurita relanza en sus poemas. Siguiendo uno de los puntos fundamentales de su teoría—la tesis de la clasificación social—Quijano sintetiza con claridad poética esta pregunta. Parafraseamos al sociólogo: la raza, como dicen los biólogos, no existe. Pero en Latinoamérica la historia de la raza lleva más de quinientos años. Los europeos bajaron del barco y no se preguntaron quiénes éramos, sino qué éramos. Ahí comienza para Quijano la historia de nuestra racialización.²⁸ Esta pregunta —qué son y no quiénes son— mal formulada desde los inicios de la conquista, llega hasta la poesía latinoamericana de hoy. Aunque estuviera en nuestra historia desde hace cinco siglos, son los poemas de Zurita los que —dirigidos hacia atrás— recogen esa pregunta mal hecha, mal habida y la traen hacia el ahora.²⁹ Así contesta Zurita: con la extrema delicadeza de un poema. Y la delicadeza está en extremar las posibilidades de nuestra lengua, creando una lengua extranjera en la lengua materna, por decirlo con las palabras de Marina Tsvietáieva.³⁰

Estas cuestiones, entre otras, son las que piensa Eduardo Milánal al comienzo de su libro *Resistir* (2004): “En América Latina los temas siempre son: el hambre, la

²⁶ “[...] la memoria consiste en reconocer que lo impensable ha tenido lugar y entonces se convierte en algo que da que pensar. Y eso es la memoria, una categoría ya puramente epistémica.” Reyes Mate, M. (2011) “Existe un deber de memoria, porque al conocimiento se le escapa mucha realidad” entrevista a Reyes Mate “Filósofo de la memoria”, por Berta Ares, Universitat Pompeu Fabra, p. 36. Disponible en: https://www.upf.edu/documents/3928637/4018509/forma_vol04_05ares.pdf/86914f45-0e6c-4d91-86c2-b558652a0f7d (Fecha de consulta: 14-9-17)

²⁷ Reyes Mate, M. (2013) “Memoria y reconciliación. La víctima no pide que la compadezcamos, sino justicia”, *Le monde Diplomatique*. Disponible en: <http://www.eldiplo.info/portal/index.php/1851/item/418-memoria-y-reconciliaci%C3%B3n-reflexiones-de-reyes-mate-la-v%C3%ADctima-no-pide-que-la-compadezcamos-sino-justicia> (Fecha de consulta: 11-9-17)

²⁸ Una de las tesis fundamentales de Aníbal Quijano se basa en la distinción entre la división de clases y la clasificación social. *Cfr.* Quijano, Aníbal, (2014) “Colonialidad del poder y clasificación social” en el libro “Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder”, CLACSO, Buenos Aires. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf> (Fecha de consulta: 7-9-17).

²⁹ Resulta evidente que la poética zuritiana se formula, entre otras cosas, como una frente a los siglos de racismo sufrido en Latinoamérica. Por supuesto, muchos otros poetas pueden incluirse en este punto.

³⁰ *Cfr.* Tsvietáieva, M., Pasternak B., Rilke, R. M. (2012) *Cartas del verano de 1926*, Trad. Selma Ancira y Adan Kovacsics, Barcelona: Ed. Minúscula, pp. 2012: 284 y 289.

discriminación, la intolerancia, la represión, los modelos imposibles de crecimiento, los niños dejados a la buena del destino”. Y agrega: “Y una empecinada, central, ineludible necesidad de esperanza”(Milán: 11). No porque creamos que haya temas en la poesía, sino porque hay constantes en la época que insisten como todavía incuestionadas. Aludiendo a Blanchot, Milán escribe: “No escribir el desastre (descriptura) sino ser escrito por el desastre” (Milán: 25). Pero también, nos devuelve otra pregunta que no podemos sino retomar. Para el poeta y pensador uruguayo, claramente influenciado por el pensamiento francés, resulta importante pensar este legado en América latina. Haciendo referencia al conocido golpe de dados mallarmiano, escribe:

El poema de Mallarmé no se escribió en América Latina porque no había necesidad de *Un coup de dés*. Nadie quiere el refrendo de esa ausencia por acá. Aunque el poema sea, dejando toda metafísica al costado o todo nihilismo al costado —según se quiera ver—, una de las más profundas críticas a la opulencia —o sea: a la injusticia— que la poesía moderna pueda registrar (Milán: 10).

En nuestros países tirados por gobiernos militares y modelos económicos neoliberales que al desinstitucionalizarnos, nos dejaron a la buena —a la mala— del mercado, no hace falta el refrendo de otra ausencia. Acá las cosas ya están perdidas. Se trata en todo caso de invertir ese signo de vaciamiento en el que vivimos desde hace cinco siglos. Por eso, si hablamos de nuestra poesía, no es necesario atravesar el vacío con otro vacío, sino quizá, de ofrecer al vacío la creación de algo nuevo: esa lengua extranjera que son nuestros poemas y que hablantes y locos atraviesen las humillaciones que nuestra lengua castellana también nos deparó. A esto lo llamamos con Meschonnic la fuerza de las palabras (*visverborum*). Creemos que la poética zuritiana surge desde esta misma necesidad de fuerza y palabra. Reuniendo las hablas coloquiales, la potencia del insulto, la herencia del mapudungun, junto con el legado heleno-judeo-cristiano —la *Ilíada*, la *Biblia*, la *Divina Comedia*— Zurita escribió libros que arrastran con fuerza torrencial ríos de historia y humillación. Ante la pregunta por su escritura, el poeta explica en una entrevista la necesidad de una poesía que nos refundara, que volviera a hacernos como hijos de esta lengua y esta geografía:

Nicanor Parra con su genialidad dijo que los dioses habían bajado del Olimpo. Me parece fantástico. Cierto que ya se tomaron sus buenas vacaciones. ¡Al Olimpo de nuevo! ¡Al Olimpo! A reencantar este mundo que se hace pedazos. No para mentir, sino porque esa experiencia que une los archipiélagos, las costas, los mares, es finalmente la experiencia humana: ese es el... ¿cómo te digo? El roto, quebrado... pero que desde ahí precisamente puede todavía oír ‘el canto de las estrellas’ como decía Rimbaud. Rimbaud, el más desesperado, el de *Una temporada en el infierno*, decía: ‘esclavos no maldigamos la vida’. O sea: ¡al canto, a lo demencial del canto!” (Zurita: 2006)³¹

Zurita es un ejemplo de ese canto demencial. Su obra no es un golpe de dados (aunque el mismo Raúl dijera que *Purgatorio* habría sido inconcebible sin la lectura de *Igitur*). La poética zuritiana es un lanzazo que alcanza el más allá. Donde los mortales —hiriéndonos los unos a los otros— alcanzamos sin embargo un amor olímpico, un amor que dañaría a

³¹Zurita, R. (2006) “La belleza del pensar”, *op. cit.*

los mismos dioses. Los poemas de Zurita son ese lanzazo “infinitamente más violento que la violencia recibida”³² y por eso mismo, infinitamente más amante, más queriente. La obra de Zurita es una obra total, amorosa hasta la demencia, violenta hasta la demencia. Porque habiendo perdido todo, nosotros, los latinoamericanos ¿acaso el paraíso no es lo único que nos queda?

Bibliografía

Brito, Eugenia, (1990) *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Chile: Cuarto propio.

Calasso, Roberto, (2016a), *Las bodas de Cadmo y Armonía*, Trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona.

-----, (2016b), *La literatura y los dioses*, Trad. Edgardo Dobry, Barcelona: Anagrama.

Meschonnic, Henri, (2009) *Ética y política del traducir*, trad. Hugo Savino, Buenos Aires: Leviatán.

Rubio, Rafael, “Prólogo” en (2012) Zurita, Raúl, *Qué es el Paraíso. Antología de Raúl Zurita*, Chile: Tácitas.

Shalámov, Varlam, (2009) *Relatos de Kolimá. Volumen II La orilla izquierda*, Barcelona: Minúscula.

Tsvietáieva, Marina, Borís Pasternak, Rilke, Rainer María, (2012) *Cartas del verano de 1926*, Trad. Selma Ancira y AdanKovacsis, Barcelona: Ed. Minúscula.

Zurita, Raúl, 2009 (1982) *Anteparaíso*, Chile: Universidad Diego Portales.

-----, 2016 (2008) *Inmemoriam*, Buenos Aires, Audisea.

-----, (2007) *Las ciudades de agua*, México: Universidad de las Américas Ediciones Era.

-----, (2012) *Qué es el Paraíso. Antología de Raúl Zurita*, Chile: Ed. Tácitas.

-----, 2010 (1979) *Purgatorio*, Madrid: Visor.

³² Zurita, R., Conferencia Revista Anfibia y Universidad de San Martín, Buenos Aires, septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ms1bcPobbtE> (Fecha de consulta: 11-9-17).

Bibliografía web

Medo, M., (2005) “Raúl Zurita: La constelación de las otredades” en Revista *Ómnibus* N° 4 Año, I julio. Disponible en: <http://www.omni-bus.com/n4/zurita.html> (Fecha de consulta: 9-9-17).

Quijano, Aníbal, (2014) “Colonialidad del poder y clasificación social” en el libro “Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder”, CLACSO, Buenos Aires. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf> (Fecha de consulta: 7-9-17).

Reyes Mate, Manuel, (2013) “Memoria y reconciliación. La víctima no pide que la compadezcamos, sino justicia”, *Le monde Diplomatique*. Disponible en: <http://www.eldiplo.info/portal/index.php/1851/item/418-memoria-y-reconciliaci%C3%B3n-reflexiones-de-reyes-mate-la-v%C3%ADctima-no-pide-que-la-compadezcamos-sino-justicia> (Fecha de consulta: 11-9-17)

-----, (2011) “Existe un deber de memoria, porque al conocimiento se le escapa mucha realidad”, Entrevista a Reyes Mate “Filósofo de la memoria”, por Berta Ares, Universitat Pompeu Fabra, p. 36. Disponible en: https://www.upf.edu/documents/3928637/4018509/forma_vol04_05ares.pdf/86914f45-0e6c-4d91-86c2-b558652a0f7d (Fecha de consulta: 14-9-17)

Tarrab, A., (2014) “‘Purgatorio’, el lugar natural de las artes”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/purgatorio-el-lugar-natural-de-las-artes/> (Fecha de consulta: 10-9-17)

Zurita, Raúl, (2014) “Amor y apocalipsis”, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. Disponible en: <http://web.upacifico.cl/noticias/sobre-amor-y-apocalipsis-hablo-raul-zurita-en-la-u-del-pacifico/> (Fecha de consulta: 11-9-17).

-----, (2016) Conferencia Revista Anfibia y Universidad de San Martín, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ms1bcPobbtE> (Fecha de consulta: 11-9-17).

-----, (2015) Entrevista “Juan C. MacLean – Raúl Zurita”, Cochabamba, 25 de septiembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7UTz629qJO4&t=224s> (Fecha de consulta: 7-9-17)

-----, “La belleza del pensar”, entrevista de Cristián Warnken a Raúl Zurita, Chile, octubre de 2006. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8&t=1920s> (Fecha de consulta: 8-9-17).

-----, “Somos una raza de asesinos condenados a construir el paraíso” por Montserrat Madariaga Caro en la revista *Intemperie*, 22 de octubre de 2015. Disponible en:

<http://www.revistaintemperie.cl/2015/10/22/raul-zurita-somos-una-raza-de-asesinos-condenados-a-construir-el-paraiso/> (Fecha de consulta: 11-9-17).