

Un amanuense del ruido

Agustina Perez (UNTREF-CONICET)

agustina1844@gmail.com

 orcid.org 0000-0003-3675-2178

La voz para la instrumentación de nuevas geografías en El amor de Chile e INRI de Raúl Zurita

Resumen

El siguiente artículo repasa dos libros del autor chileno Raúl Zurita: *El amor de Chile* (1987) e *INRI* (2003). Entre *El amor...* e *INRI* corre una cronología paradójica porque, en plena dictadura, el poeta escribe un canto de celebración para la reconciliación con el país en crisis, y en el 2003 –ya en democracia– publica un poemario crudísimo que vuelve a abrir la herida de los cuerpos masacrados por el régimen dictatorial. El artículo analiza esta diferencia y ausculta cuáles son las potenciales que propicia una voz narrativa que no ‘representa’ nada, que no está en lugar de nada, que no ‘toma la palabra’ por los desaparecidos porque tomar la voz es imposible, es impostura. Tampoco se trata de la expresión de un yo, pues el ‘yo’ que surge en los poemas de Zurita es siempre maleable y móvil, que comparte la voz, la congrega o la dispersa. Contra la retórica del altoparlante de las masas, la escritura de Zurita enfrenta la aridez con la paciencia de la escucha.

Palabras-clave

Raúl Zurita - voz - geografía - INRI - *El amor de Chile*

Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR,

Dirección: Maipú 1065 3° piso of 309, Rosario, Argentina;

Tel: (0341) 4802781; mail: cei@unr.edu.ar

Publicación de Acceso Abierto

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-

CompartirIguual 4.0 Internacional



A scrivener of noise

The voice for the instrumentation of new geographies in Raúl Zurita's El amor de Chile and INRI

Abstract

This article puts in friction two books by the Chilean author Raúl Zurita: *El amor de Chile* (1987) and *INRI* (2003). Between them runs a paradoxical chronology because, in the midst of the dictatorship, a song of celebration is written for reconciliation with the country in crisis, and in 2003 –already in democracy– a the new book reopens the wound of the bodies massacred by the dictatorship. The article analyzes this difference and listen to the potentia of a narrative voice that does not “represent” anything, does not “talk in place of the disappeared”, because to share its voice is impossible, and neither is it the expression of a self, because the “I” that emerges in Zurita’s poems is always a malleable and mobile I that shares the voice, congregates or disperses it. Against the rhetoric of the loudspeaker of the masses, the writing of Zurita will face aridity with the patience of the listening.

Keywords

Raúl Zurita - voice - geography - INRI - *El amor de Chile*

Comité Editorial: Juan J. Mendoza, Jimena Néspolo, Victoria Cóccharo, Andrés Olaizola, Mariano Mosquera, Fernanda Mugica, Micaela Szyniak, Mercedes Merino, Nicolás Rivero, Sofía de la Vega.

Coordinación Editorial: Germán Ledesma.

Secretaría de Redacción: Paz Solís.

Escribe en este número: Agustina Perez.

Diseño: Cintia Corestein.

Un amanuense del ruido

La voz para la instrumentación de nuevas geografías
en *El amor de Chile e INRI* de Raúl Zurita

Dos puestas en acto de aquel "día eterno": *El amor de Chile e INRI*

Algo pasa en la escritura de Raúl Zurita. Algo no deja de pasar desde *Purgatorio*, su ingreso tan alucinante como alucinado al panorama literario con este primer libro contundente como la desesperación. "Mi decisión", dice haciendo referencia al golpe de Estado de Augusto Pinochet, "entre comillas, artística, fue: Ese día será mi día eterno. Para el resto de la vida" (Fernández y Zurita, 2012: s/p). De 1973 para acá, Zurita no deja de escribir ese único libro. El golpe de Estado triza la vida y no cesa de repercutir en esa escritura que traza, a su vez, para rehacerla desde el desecho. Zurita apuesta por lo humano en un mundo donde prima la inhumanidad –"estamos en un mundo y en una sociedad que ya no apuesta por lo humano. Es una época tremendamente árida" (Zurita 2007: s/p)–, expresa. Este diagnóstico coincide con el de George Steiner (2003), quien asegura que la inhumanidad política del siglo XX, junto a la sociedad de masas tecnológica, siguen a una erosión de los valores que afecta, a su vez, al lenguaje, que queda oscilando entre la retórica de la crisis o la retórica suicida del silencio. La respuesta de Zurita a este dilema es poner a gritar a las piedras. Que lo que haya que decir, se diga. Contra la retórica del altoparlante de las masas, la escritura de Zurita contrapone al vocinglerío una escucha paciente.

La tapa de *Purgatorio* enfrenta a un extraño paisaje, una suerte de depresión geológica. Se trata de una mejilla quemada, la del mismo Zurita. Si la imaginación remite al mismo tiempo al universo de lo público y de lo privado, al campo de las prácticas sociales y de las prácticas retóricas (Link, 2009), aquí el cuerpo es tanto individual como social, y se inserta, junto a paisaje y herida, en un trilema constante en la obra del autor que atraviesa todas estas dimensiones, y que figura incluso antes de la palabra y de las primeras líneas del poemario. Como escribe Eugenia Britto (1994), Zurita se quiere hasta las últimas consecuencias tránsito de superación de una escena que no solo lo daña a él sino a la historia patria. Redimirse a sí y al mundo. Para ello, hay una exhortación a reencontrarse con el paisaje psíquico fragmentado, erosionado por pulsiones de muerte, por fallas inexcusables, a través de los trazos de trizas sonoras de una voz que es vocerío plástico pero nunca el altoparlante vocinglero.

El amor de Chile e INRI se publican en 1987 y 2003, respectivamente. Ambos retoman el acontecimiento traumático de la dictadura militar chilena (1973-1990). Como la memoria del trauma no sigue una lógica cronológica –porque el trauma hace estallar el tiempo, y la memoria del trauma "es también memoria de los atentados que sufre" (Jinkis, 2011: 88)– el libro de 1987 propone una reconciliación con el paisaje, mientras que el libro del 2003 es el presente absoluto de la geografía en crisis. *INRI* surge, precisamente, a raíz de declaraciones oficiales que confirman lo que todos sabían o suponían hace tiempo: que miles de cuerpos de desaparecidos no serían recuperados porque habían sido arrojados al mar y a las cordilleras. Dice Zurita en una entrevista: "Todos los ríos, la cordillera, el Pacífico se yerguen solo como un memorial. Nuevamente siento la obsesión de tallar esos paisajes" (Solanes y Zurita 2008: s/p). Ahora bien, ¿por qué los paisajes? El golpe militar fue, para la percepción colectiva, "como un haberse despertado de golpe en un Chile ajeno del que se desconocen las coordenadas, como si de repente el país se hubiera convertido en un lugar extranjero al cual ya no se pertenece" (Fischer, 2010:164). "Fenomenológicamente hablando", escribe Juan Esteban Villegas Restrepo (2014), "el suelo chileno terminó por convertirse en un espectador más de los horrores cometidos por el régimen de Pinochet" (173). Por otra parte, la constitución orgánica de ese mismo suelo fue indudablemente alterada, a nivel material además de simbólico, por la presencia de los restos de los cadáveres de los desaparecidos. El quiebre institucional y social genera un pasmo que desgarrar las subjetividades y, desde esa subjetividad trizada, Zurita escribe diversas figuraciones

de las formas que asume un país extraño. “Hasta qué punto es importante”, señalan Deleuze y Guattari (1988), “cuando amenaza el caos, trazar un territorio transportable y neumático. Si es preciso, tomaré mi territorio en mi propio cuerpo, territorializo mi cuerpo” (326). Mientras la mejilla quemada territorializa el cuerpo propio, en *El amor...* e *INRI* la territorialización se juega, en cambio, a nivel cósmico.

“En la obra de Zurita”, escribe Maurizio Medo (2004), “interiorización no significa la penetración del mundo en el sujeto sino una compenetración de ambos, un estar el uno en el otro, de modo que se puede decir igual que el poeta interioriza la naturaleza como que la naturaleza interioriza al poeta” (6). Estos poemarios se juegan en el ámbito de la *Stimmung* entendida como una unidad de sentimientos que se experimenta con paisaje, naturaleza, y que funde el dato objetivo con el subjetivo (Agamben, 2005). Los desaparecidos re-aparecidos de Zurita habitan un *entre-lugar*, al igual que el paisaje nacional: ni resucitados ni muertos del todo, están, como la *Stimmung*, en un límite, en un umbral de transformación. Si la *Stimmung* es “la condición para que el hombre pueda, ya sin estar anticipado siempre por un lenguaje extraño, proferir una voz propia, encontrar la palabra propia” (113), toda la poesía de Zurita es la búsqueda de que aquella voz sea “como el canto es la voz de los pájaros, el chirrido es la voz de la cigarra y el rebuzno es la voz del burro” (114). Esta apuesta se juega en el campo de lo imaginario como fuerza que define a la conciencia: si hay conciencia es porque hay capacidad de imaginar, de investir de potencia (Link, 2009).

Veremos, en adelante, cuáles son las potencias que propicia esta voz que no ‘representa’ nada, que no está en lugar de nada, que no ‘toma la palabra’ por los desaparecidos porque tomar la voz es imposible, es impostura –como decreta unos años antes Osvaldo Lamborghini en *El niño proletario*–. Que tampoco se trata de la expresión de un yo, pues –como ya había notado un pionero Paul Valéry– el ‘moi’ es una realidad lingüística que se define en relación con la instancia de discurso. ‘Yo’ es un shifter que no remite a nada unitario e inmediatamente presente. El sujeto del lenguaje es un peón doble en proceso constante de separación y deslizamiento, y el ‘yo’ que surge en los poemas de Zurita es siempre uno maleable y móvil, que comparte la voz, la congrega o la dispersa.

El amor de Chile se compone de 13 apartados y de fotografías del paisaje chileno. Se estructura en cartas que se plasman como homenajes, saludos y monólogos, donde autor, lector, paisaje y poema se intersectan e intercambian. El libro comienza con un epígrafe de una publicación anterior:

Entonces, aplastando la mejilla quemada / contra los ásperos granos de este suelo pedregoso / –como un buen sudamericano– / alzaré por un minuto más mi cara hacia el cielo / hecho un madre / porque yo que creí en la felicidad / habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas. (Zurita, 1987: 11)

La mejilla quemada aparece en diferentes Evangelios (Lucas 6:29; Mateo 5:39; Isaías 50:6; Miqueas 5:1, entre otros), y excede lo estrictamente religioso para anclar en una esfera de discurso social reconocible con facilidad. Es parte de la vulgata del cristianismo y provoca un reconocimiento inmediato en el auditorio. Pero el uso de Zurita genera un extrañamiento: la literalidad desboca el sentido. Si la dictadura actúa sobre los cuerpos, aquí la violencia pasa de ser sufrida de forma pasiva a ejercerse activamente. Zurita replica él mismo esa violencia sobre su propio cuerpo, que se vuelve una sinécdoque del cuerpo social. Ya no se trata del ‘sujeto-Zurita’ como el yo cartesiano, sino de su misma dispersión e imposibilidad. Este gesto, un grito, mudo, de modo análogo al trabajo de la voz y de la escucha, anula la ‘intimidad’, la ‘personalidad’, la ‘subjetividad’ comprendidas en términos tradicionales y abre a una nueva forma de contacto que no está vinculada con la comunicación.

Héctor Libertella tiene como una de sus cantinelas preferidas el «no comunicar, transmitir», y quizá algo de eso se juegue en esta escritura violenta sobre la propia piel cuando las palabras ya no bastan. ¿Hay diferencia entre performance y desesperación? Es posible. “El gesto de quemarme la cara era la desesperación misma, no era una performance” (Solanes y Zurita, 2008: s/p). La performance está vinculada a determinado estadio de la reflexión teórico-práctica de vanguardia sobre el estado del arte en el siglo XX. Zurita –sin ser ajeno a esta reflexión, en tanto perteneció al colectivo vanguardista chileno CADA, que tenía como norte fusionar arte, vida y política– quiere resaltar que prioriza otra cosa: la desesperación,

que es atemporal, intempestiva, inconmensurable. Un gesto vinculado a lo sublime entendido menos como una estética de la elevación que de la intensificación, una exigencia de que algo tenga lugar en el ahora de la comunicación artística. En un Chile confinado en el terror inmóvil de la dictadura, lo sublime es aquello donde el mundo se desestabiliza al menos provisionalmente (Fabry, 2012).

Entre *El amor...* e *INRI* corre una cronología paradójica porque, en plena dictadura, el poeta escribe un canto de celebración para la reconciliación con el país en crisis, y en el 2003 –ya en democracia– publica un poemario crudísimo que vuelve a abrir la memoria apenas suturada de los cuerpos masacrados por la dictadura. Como escribe María Luisa Fischer (2010), Zurita “recrea obsesiva y repetitivamente el impacto de un hecho que se sabía o sospechaba, pero que se reconoce de manera oficial recién en el año 2001” (167). Por un lado, la escritura como escritura del trauma reelabora la experiencia traumática como si no pudiera despegarse de ese presente total; por otro, la reescritura actúa como poética de una obra total. *INRI* comienza con un epígrafe bíblico vinculado a la necesidad de dar testimonio: ‘Y yo les digo que si ellos callan las piedras hablarán’. A lo largo del libro, el ritmo y las iteraciones que marca generan una semántica movediza, donde un trozo de significación de pronto emerge en bruto, así como en otro momento se sumerge y desaparece, en un juego de interferencias, intermitencias, inestabilidades, arenas movedizas, espejismo o sismos que irrigan de temblor la superficie tectónica de la placa textual, descentrándola. La movilidad de las palabras replica la movilidad de los paisajes: cielos que se vienen abajo o mares que se confunden entre las nubes. En la lógica-Zurita todo está al revés. Si en *El amor...* prima un descentramiento temporal, en *INRI* las coordenadas espaciales también se invierten, se entremezclan, todo se hace umbral de transformación, *entre*.

La voz en los poemarios de Zurita

“Poseedor del habla, poseído por esta”, escribe George Steiner (2003), “cuando la palabra eligió la tosqueidad y la flaqueza de la condición humana como morada de su propia vida imperiosa, la persona humana se liberó del gran silencio de la materia” (53). La voz de los poemarios de Zurita es, antes que nada, una escucha paciente de la materia natural, de este gran silencio, del paisaje, de sus resonancias. Como señala Jean-Luc Nancy (2003), el sujeto que se constituye en la escucha, el sujeto *ascoltado*, el que se hace a partir de la resonancia, no es nadie más que la misma música. En esta línea, Giorgio Agamben (2005) lee en Friedrich Hölderlin una dimensión desde donde se produce la obra poética que no es ni vivencia ni lenguaje, sino un acontecer que se eleva al eco. Si Pablo Neruda en su *Canto General* canta a la naturaleza, en *El amor...* e *INRI* se trata, en cambio, de oírla cantar. En el sujeto que se constituye a partir de la resonancia, “la obra es la que se remite a sí misma, y en cierto modo todo el trabajo de la obra consiste en esta remisión, solo en virtud de la cual es posible –y necesario– que la obra remita y se propague al exterior (al mundo, al alma)” (Nancy, 2003:13). Aquí el sujeto opera solo como un “punto de fuga infinito de retorno hacia uno mismo, de repliegue o de inversión en que consiste el «sí mismo» (y en consecuencia no consiste, sino que resuena y se aleja en sí mismo de sí mismo)” (14). El principio que estructura los poemarios de Zurita es el ritmo, entendido como “la forma alcanzada en un instante, la forma asumida en el movimiento. Forma improvisada y modificable que alcanza (...) una súbita inmovilidad” (Monteleone, 2004: 255).

Si, como propone Barthes (1986), la representación rítmica es concomitante con la aparición de las primeras viviendas humanas, quizá el ritmo permita labrar un lugar habitable. El ritmo –configuración de elementos ordenados en la duración– es la resonancia de una voz articulada en una letra, “una configuración del sujeto en el discurso, pero corresponde a lo imprevisible, a una inscripción singular del sujeto en la historia” (258). La voz, como elemento concomitante entre cuerpo y lenguaje, se arriesga al intento de unir conciencia y sensación (Agamben, 2005) y permite nombrar la potencia de lo imaginario en esta

escritura que se juega en la creación de geografías nuevas. Cada voz tiene un grano, un afecto, que es la huella de una relación. La voz, como señala Nicolás Rosa (1992), profiere, infiere y difiere, revelando simultáneamente “un cierto saber y una cierta coloratura pulsional” (59). Siguiendo a Daniel Link (2009), en esta misma órbita, la unidad de la fantasmagoría es el efecto de una afección: el trazo de una ausencia, lo Real que la provocó, en este caso, la dictadura militar chilena.

Una nueva geografía

En *INRI*, los horizontes se transforman en rosedales. Las flores (magnolias, al este y, al oeste, las hortensias) reemplazan a las cordilleras para adquirir una voz y “nos dicen que nos aman” (Zurita, 2013: 92). El pacífico se vuelve camposanto, “un camposanto es el océano, gimen las flores / mientras otro cielo crece encima de ellas” (Íbid) y se oye “una pasión que nunca las cordilleras ni el mar nos dijeron” (93). Esa nueva geografía adquiere una nueva voz que es vocerío plástico: “el cielo entero canta / sobre la tierra viva en que nos mataron” (95). Así como en la mitología el profeta está “cegado de tal modo que la visión interior suple su vista” (Steiner, 2003: 52), aquí la voz reemplaza la vista –una problemática que no está presente con esta fuerza en *El amor...*, donde es necesario restablecer visión y voz por igual– porque “les vaciaron los ojos, ¿sabías? Les arrancaron los / ojos de las cuencas. Por eso en este poema nadie / ve, solo oye. Las flores oyen y gritan a veces al / doblarse bajo el viento. Oí campos enteros de / flores doblarse en el viento” (Zurita, 2013: 91). Pero en la resurrección, “como si vieras de nuevo rosas se alzan por el hueco/ de tus ojos maravillados rosedales el olor del mar” (94).

Como las frasecitas de Vinteuil de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, la voz que emerge de la escritura de Zurita no remite al paisaje chileno sino que implica y desarrolla en sí misma paisajes que ya no existen fuera de ella. Es la marca la que crea el territorio y en él las funciones no son anteriores sino que suponen en primer lugar una expresividad que lo gesta. Como señalan Deleuze y Guattari (1988), “la territorialización es el acto del ritmo devenido expresivo” (322) que encuentra una objetividad en el territorio que traza. Aquí, se retoman versos de la primera parte y se crea un paisaje nuevo: “las rompientes / de la resurrección flotan en el cielo y son el mar. // Un mar. Dicen un nuevo mar. Oh sí dicen un / nuevo cielo” (Zurita, 2013: 107). La voz se juega en el ritmo de letanía de las repeticiones que genera una recursividad de ecos, reconocimientos y quiebres, insistencias. Las frases vuelven y dicen lo que dicen y dicen otra cosa, acumulan y dispensan significación sobre significación sin imponer ninguna prepotencia de sentido, en un susurro que es como “ese sentido que permitiría oír una exención de los sentidos o –pues es lo mismo– ese sinsentido que dejaría oír a lo lejos un sentido, a partir de ese momento liberado de todas las agresiones” (Barthes, 1987: 101).

Y aparece en *INRI*, al fin, el verbo que había sido vedado, ‘mirar’: “oímos el canto de los muertos llamándonos / por nuestros nombres vivos. Por el amor vivo / que grita ‘mira’. Y está el cielo vivo mirándonos” (Zurita, 2013: 102). La resurrección genera, también, nuevas playas, que dan una nueva vuelta de tuerca a la reescritura bíblica, y ahora “el mar nuestro arde. Arde sin consumirse” (113) y todo el paisaje está “incendiándose / cielo arriba como si el océano entero ardiera / resucitando con nosotros y fuesen esas las / rompientes incendiando de amor las carnes nuestras” (Íbid). En ese incendio, todo canta con el tono de la crepitación y así “la muerte no encontró lugar” (la cursiva, del autor, resuena por sí misma). Las sorprendentes carnadas y los maravillosos frutos humanos ahora se recomponen cantando. Tras el deshielo, la nueva geografía emerge de la nueva voz: “y buscándonos pedazo a pedazo, como un país / desmembrado que volviera a juntarse, se / encontrarán el cielo con las playas y las playas / con los pastos y entonces, como un archipiélago/ nuevo” (142).

“Entre fantasmagoría (como potencia) y la cultura (como dispositivo)”, escribe Link (2009), “la relación es de abismo. La cultura se verifica históricamente, mientras la fantasmagoría prescinde de la verificación

porque atraviesa estratos temporales según la lógica de lo intempestivo o lo inactual" (51). Las nuevas geografías de Zurita no solo reescriben la depresión geológica de la mejilla quemada sino también la mitología chilota, un trabajo paralelo al de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. La tradición mapuche narra que en la antigüedad el territorio insular de Chiloé habría sido una única franja de tierra plana unida completamente al territorio continental de Chile, hasta el advenimiento de una serpiente monstruosa, Caicai Vilu, que inundó las tierras bajas, valles y montañas, sumergiendo toda la flora y la fauna. Esta serpiente se opone a Trentren Vil, quien responde al ataque elevando la tierra y protegiendo a sus habitantes del desastre. Si bien el triunfo fue de Trentren Vilu, el saldo de la batalla implicó un desorden del paisaje: fue imposible restaurar la tierra a su estado primitivo, dejándola en la forma desmembrada que todavía tiene hoy en día. Las nuevas geografías de Zurita son intempestivas, anacrónicas, porque reactivan este relato mitológico a la vez que lo descentran. En el plano imaginario la potencia del vocerío llega al punto de poder volver a unir el territorio natal desmembrado.

Como escribe Rodrigo Cánovas (1986), "Zurita genera un lenguaje (emocional, ideológico) capaz de devolver la identidad a un cuerpo social reprimido: es un discurso nacional, pero no nacionalista; un discurso religioso al servicio de los desposeídos; es una poesía que delira por nosotros" (60). El canto de esta voz no es un canto personal, en él el sujeto no es ya el cartesiano sino que hay un trabajo radical donde la lengua lo trabaja y lo deshace, lo confunde con la voz de las piedras que gritan, las flores que chillan, con el canto del cielo, incorporando así lógicas expresivas atópicas que no tienen ya que ver con la comunicación sino con una expresión que la excede.

El ritmo parece una nueva geografía. Alineándose al discurso heideggeriano, la poesía de Zurita no constituye una representación, sino una presencia. El ritmo opera como redención del lenguaje,

como espacio de una humanidad que se nombra sagrada en la distinción de lo mortal, el ritmo como conjura de la tragedia o, en todo caso, como su memoria, el ritmo del habla de su memoria, cuando el nombre mismo de las cosas está viciado de sombra, de archivos de víctimas, de preceptos, de prescripciones, de cuerpos precipitados. (Monteleone, 2004: 267-268)

Como aquí todo dice lo que dice y dice además otra cosa, no es posible una lectura lineal: el ritmo trabaja por repetición, acumulación, desvaríos, cancelando la posibilidad reductora de un sentido-Uno. Así, como escribe Steiner (2003):

Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. (61)

Se trata de una conmoción de la superficie textual que tiene que ver, además, con la conmoción de la memoria del trauma, de la necesidad de dar testimonio, pues la recreación del pasado implica recrear, a su vez, sus manchas y tachaduras. Así, los saltos, discontinuidades e interrupciones son formas de los quiebres que evocan, desde el discurso, algo que escapa al discurso sin dejar de estar incluido en la realidad discursiva. Como escribe Jorge Jinkis (2011), "quien pretenda reducir la confiabilidad del testimonio subordinándolo a las exigencias de la continuidad discursiva y coherencia lógica, tal vez sabe lo que busca pero se protege de lo que se desconoce" (88). Esta misma ambivalencia descentrada pertenece, también, a la lógica de la escucha anunciada por Barthes, que "se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos" (Barthes, 1986: 255), donde la escucha aplicada se reemplaza por escucha que deje surgir. Un modo de escuchar pánico donde la escucha habla porque el acto mismo de escuchar pierde fijeza. Ya no hay uno que escucha y otro que se confiesa, las lógicas se desdibujan. Aquí la significancia se presenta en bruto y vertical, la escucha se exterioriza, obligando al sujeto al abandono de su intimidad.

Dar la voz al paisaje

“Los monstruos, las piedras, los fantasmas”, escribe Link (2009), “son aquello que no se presta al sistema clasificatorio o aquello que, precisamente por eso, deja sin voz a la Ley” (77). La voz que hace gritar a las piedras corroe una legalidad a la vez que instaura una legalidad-otra en lo imaginario, donde “lo real rebota sin cesar en superficies no siempre planas para producir lo deforme o lo informe” (10). *El amor...* e *INRI* proponen diversas figuraciones de una patria, diversos tonos para decirlas, una escucha distinta para auscultarlas donde se esboza un particular modo de relación con el mundo, en tanto la imaginación no se reduce a la capacidad de imaginar, sino que implica un aspecto cognitivo y ético (Link, 2009). La voz, en tanto performance, como asegura Barthes (1986), sostiene su propia verdad, y desde ella el artista “crea un hiato en la calesita de los estereotipos” (Link, 2009: 75). La voz de estos poemarios pare nuevas geografías. ¿Qué es lo que se oye en el grano de esta voz? Allí susurra, murmura, un “ni lo uno, ni lo otro”, el *entre* de un cuerpo y de una lengua, de lo privado y de lo público, de lo general y lo singularísimo.

Zurita apuesta en *El amor...* e *INRI* por dar la voz al paisaje a través de un trabajo intensivo con el ritmo donde se oye el grano como lugar donde la lengua se encuentra con una voz, en una doble producción como lengua y como música (Barthes, 1986). Aquí no hay ningún sujeto porque no es una voz personal, no expresa nada sobre el cantor, no es original pero, sin embargo, es un cuerpo, en una lógica espacial, *aparte*. Como escribe Monteleone (2004), en esta misma órbita “el lírico es poseído por el ritmo como la danzante de Váleriy, cuya individualidad desaparece ante la apariencia pura de su movimiento” (254). Aquí la escritura “empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo” (Deleuze, 1996b: 8), descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada.

El amanuense Zurita no solo fabrica nuevas geografías sino que, por el procedimiento rítmico del *ritornello*, íntimamente vinculado con lo natal, fabrica tiempo implicado y lleva a los paisajes a un devenir-cósmico. Aquí el poeta es “aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos” (Deleuze y Guattari, 1988: 349). Steiner (2003) se pregunta: “¿ha perdido nuestra civilización, en virtud de la inhumanidad que implantó y que justificó (...) el derecho a ese lujo indispensable que llamamos literatura?” (71). Quizá lo que ocurre es que, en el caso de Zurita, con la llegada del vocerío, la noción misma de la literatura se trastoca y ya no es dable pensarla en el campo de la autonomía sino que se impone otra lógica, del afecto, de la afección, que pone en suspenso la división entre sujeto y objeto. La voz es ella misma esta suspensión. •

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2004). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- (2005). "Vocación y voz" y "El yo, el ojo, la voz", en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 99-136.
- BARTHES, Roland (1986). "El acto de escuchar", "El 'grano' de la voz", y "La música, la voz, la lengua", en *Lo obvio y lo obtuso*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós Comunicación, pp. 243-256 y 262-278.
- (1987) "El susurro de la lengua", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 99-102.
- BRITTO, Emilia (1994). "Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raul Zurita" en *Campos minados*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, pp. 53- 93.
- DELEUZE, Gilles (1996^a). "Balbució", en *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, pp. 150-159.
- (1996b). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988). "Del Ritornello", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, pp. 317-358.
- FABRY, Geneviève (2012). "El prejuicio de lo sublime", en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Décembre, N° 99, pp. 239-256.
- FERNÁNDEZ, Patricio y ZURITA, Raúl (2012). "Cuando la vida es un poema", en *El País*, 07/07/2012.
- FISCHER, María Luis (2010). "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: INRI de Raúl Zurita", en *Anales de Literatura Chilena*, 13, pp. 163-178.
- JINKIS, Jorge (2011). "El origen sangriento de la memoria" y "El testigo en cuestión" en *Violencias de la memoria*. Buenos Aires: Edhasa.
- LINK, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LEVINAS, Emmanuel (2001). *La huella del otro*. México: Taurus.
- MEDO, Maurizio (2005). "La constelación de otredades", en *Ómnibus* n° 4.
- MONTELEONE, Jorge (1999). "Voz en sombras: Poesía y oralidad", en *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, n° 7, Rosario, octubre, pp. 147-153.
- (2004). "Ritmo, sujeto, poema", en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 13, N° 16, Mar del Plata, pp. 249-271.
- NANCY, Jean-Luc (2003). "Ascoltando", en Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 11-16.
- ROSA, Nicolás (1992). "Glosomaquia", en *Artefacto*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 59-72.
- STEINER, George (2003). "El silencio y el poeta", en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa, pp. 53-72.
- SOLANES, Ana y ZURITA, Raúl (2008) "Raúl Zurita: «escribir es suspender la vida»" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nro. 702, Madrid, diciembre.
- VILLEGAS RESTREPO, JUAN ESTEBAN (2014). "INRI: canción eco-po-etica para un chile zuritano", en *Escritos*, Medellín-Colombia, Vol. 22, N. 48, enero-junio, pp. 169-188.
- ZURITA, Raúl (1987). *El amor de Chile*, Santiago de Chile: Montt Palumbo & Cía. Ltda. Editores.
- (2007). "El soplo de Zurita" en *Blank* [Entrevista recopilada en un blog, s/d]. [En línea] Consultado el 3 de mayo de 2022: <http://sergiofortuno.blogspot.com.ar/2007/07/el-soplo-de-zurita.html>
- (2013). *INRI*, Buenos Aires: Mansalva.