

Poéticas de la inminencia: aproximaciones a Raúl Zurita y Juan L. Ortiz

Fabián H. Zampini
Universidad Nacional de Río Negro

I

Una reflexión acerca del estatuto del arte y la literatura modernos, en tanto su presumible colocación en un área liminar, un umbral, remitiría, asimismo, a la evidencia de su recurrente posicionamiento desfasado, desplazado, anacrónico. Ello nos llevaría a reconocer, en esos emplazamientos inestables o en fuga o en disolución, el espacio transitorio, migrante, limítrofe de mucho del arte y la literatura de gran parte del siglo XX y de este siglo XXI que transitamos (Basile; Foffani 2014: 7-10).

En ese orden de ideas, la inquietud que motiva el presente trabajo –un esbozo en el marco de una investigación que se encuentra, también, en el umbral– es la de intentar reconocer en la obra de dos poetas latinoamericanos, Juan L. Ortiz y Raúl Zurita, los atisbos de esa inminencia que es, también, y entre otras acepciones que el término asumiría en la obra de ambos, la prefiguración de una utopía (es decir, su construcción, denodadamente perseguida a través, desde, por la palabra poética).

La apuesta a un futuro, utópico y atópico, de redención, de revolución, de belleza, de amor, haría que todos estos lexemas, en sus adyacencias y convergencias, asumieran un sentido intercambiable en las respectivas obras. De igual manera, la reescritura de los mapas, la deconstrucción de las cartografías, la inversión de los órdenes geográficos (las playas y cordilleras dislocadas de Zurita, los ríos aéreos y la primacía de lo que fluctúa en el territorio

de la poesía de Ortiz), reinventan un paisaje “cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, cual la esfera pascaliana repetidamente referida por Borges (1974a: 638).

Néstor García Canclini explicita su atracción por la “instauración de un espacio que antecede a la obra, donde se elabora una *estética de lo inminente* [subrayado mío], o sea la manera propia en que la literatura se posiciona en la sociedad: no tanto ante lo que es como ante lo que no es o lo que podría ser” (2014: 18). Aquello que Macedonio Fernández practicó con una sorprendente “radicalidad inaugural” (el *Museo de la novela de la eterna*, novela con cincuenta y seis prólogos), Borges formuló, luego, con notable concisión, en “La muralla y los libros”. Transcribo el cierre de ese programático ensayo borgeano:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (1974b: 635).

Borges irrumpe allí con un gesto definitorio de su ensayística: la primera palabra es precisamente el verbo, en primera persona singular, “leí”, y en ese movimiento escenifica el encuentro con una lectura que le presenta el azar y que provoca en él una emoción contradictoria, oximorónica (la conjunción de satisfacción e inquietud). Esa emoción está en la base de la escritura del ensayo que será la tentativa de develar el enigma (tentativa que es más un asedio al núcleo del misterio que la intención de resolverlo por la vía de la explicación). La lógica oximorónica que, de acuerdo con Jaime Alazraki, vertebró la ensayística borgeana, aquí se potencia por la hipérbole. La magnitud desmesurada de las

acciones del emperador, tanto en la construcción como en la destrucción, constituye el enclave en el que se cifra esa emoción; constituiría, en suma, el misterio a develar.¹

Pero, lo que aquí puntualmente nos interesa es que, luego de una deriva conjetural marcada por la emoción de intuir la presencia de un misterio, cifrado por Borges en el orden de lo estético, el enigma del emperador chino se resuelve en una sorprendente reflexión acerca de, precisamente, la naturaleza del hecho estético, “que no es otra cosa que forma”, una forma reconocible en “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares” (1974b: 635).

II

La poética del chileno Raúl Zurita –en tanto archivo que se construye con las ruinas de un Chile roto, cuyos restos y fragmentos se recomponen en una (contra)sintaxis territorial– aúna todos los excesos y discontinuidades de un país que, en la poesía de Zurita, se llama “Chile”, que es el mismo país sudamericano (sus restos) y que, también, es, radicalmente, otro; es el Chile que la poesía de Zurita compone, con los lastres marítimos de sus playas, con la soledad y todas las distancias de los desiertos del norte, con las cordilleras que –testigos del dolor y la injuria, pero también de esa maravilla que ha sobrevivido a todos los cataclismos– frecuentemente, como los cóndores que asedian sus cumbres, también levantan vuelo.

El Chile de la poesía de Zurita, propone Andrés Fisher,

¹ A fines de ahondar en el tópico de la retórica ensayística borgeana, remito al agudo estudio al respecto de Jaime Alazraki, “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”.

[...] no proporciona claves directas, unívocas sobre las situaciones de conflicto de las que se origina sino que crea un flujo de escritura poderoso pero extraño, capaz de apelar al dolor universal sin proporcionar detalles específicos de la situación que asola a Chile y a sus habitantes (que un lector no informado pudiese perfectamente ignorar al tiempo que sumergirse en el estremecimiento de esa poesía). El país construido por Zurita en su poesía es sólo posible ahí, en el lenguaje y esa existencia autónoma, no mimética, logra generar unas reverberaciones capaces de intensificar, de expandir la percepción del país (real) por parte de quienes la leen (2017: 320).

En 1979 Zurita publica *Purgatorio*, su primer poemario, y en él se reconoce el correlato textual de un periodo de absoluta desesperación en la vida del propio poeta, tal como fuera referido repetidamente por él mismo en diversas entrevistas.² Las huellas del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, impresas tanto en el rostro del poeta como en los sustratos más hondos de su poesía, surcarán el devenir de la obra, marcándola a fuego.³

En ese libro inicial, así como en lo medular de la obra posterior, la presencia de la *Commedia* dantesca, será recursiva e insistente. Las horribles escenas del *Inferno* que el niño Zurita conociera a partir de la lectura en voz alta de su abuela italiana, se confundirán,

² Especialmente recomendable, entre muchas de las notables entrevistas que le fueran realizadas a Zurita, es la conversación que mantuvo en 2006 con el crítico, docente, periodista y poeta Cristián Warnken, en el célebre ciclo televisivo conducido por Warnken para la televisión chilena, *Una belleza nueva*. Transcribo aquí el link a la entrevista: <http://www.otrocanal.cl/video/ral-zurita-viaje-a-travs-de-la-palabra>

³ Tal como puede leerse en la presentación a la obra de Raúl Zurita en *Memoria chilena*, el invaluable portal web de la Biblioteca Nacional de Chile, en 1979 “apareció un libro de poesía que desconcertó tanto a lectores como a críticos de la época: el texto se titulaba *Purgatorio*, haciendo alusión directa a *La divina comedia* de Dante. En la tapa, una foto en blanco y negro mostraba un acercamiento de la mejilla del autor –el poeta Raúl Zurita– con una profunda huella como depresión geológica, que era, finalmente, la cicatriz de una quemadura autoinfligida en su rostro. En la contratapa se leía: «Y ahora, Zurita, que rapado y quemado te hace el arte»” (<<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3669.html>>. Consulta: 12 dic 2018). Y en el poema XXII de *Purgatorio* el hecho es también referido: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo –me dije– te amo / Te amo a más que nada en el mundo” (17).

en esos primeros años de la dictadura pinochetista, con el barbarie del momento presente que la escritura poética asumiría como su materia; la poesía será la manera de imaginar (de construir) otra realidad, ante la propia circunstancia en disolución: la invención de una lengua poética desafiando la indecibilidad del horror.

En la conferencia leída en ocasión de su aceptación del Premio Nacional de Poesía Pablo Neruda, en 2016, Zurita sostiene, apasionada y enfáticamente, que ante la evidencia del infierno, el umbral del paraíso, el “anteparaíso”, es lo más cercano a una forma de felicidad precariamente posible para el hombre. Ello mismo había sido formulado, años atrás, en el prefacio de la edición española de su segundo libro de 1982, titulado, precisamente, *Anteparaíso*:

Anteparaíso fue concebido como un recorrido, como una trayectoria que comienza con la experiencia de todo lo precario y doloroso de nuestras vidas y que concluye con el vislumbre de la felicidad. Yo nunca escribiré el *Paraíso*, aun cuando algo así hoy pudiese ser escrito; pero incluso si ello es posible, sólo lo será como una empresa colectiva en la cual la vida de cada ser que pisa la faz de esta tierra devenga en la única obra de arte, en el único poema, en la única Pietá digna de nuestra admiración. Yo no lo escribiré, pero ése es el final que deseo (2016: 8).

Por el solo hecho de situarse en ese arrabal del Paraíso, por el solo hecho de permitirse prefigurarlos, de imaginarlos o hasta –contra toda previsión– de inventarlos, el arte es, enfatiza Zurita, la más alta de las obras humanas. Su sola existencia constituye una denuncia apasionada del crimen que mancha la historia de nuestra especie; por la abrumadora evidencia del arte, el crimen es más abominable, la violencia más brutal. Si el arte no existiera, continúa el poeta, la barbarie sería la norma; pero, para nuestro bien, existe. Y ello

supondría la evidencia venturosa de que en esos “países chilenos y asesinos” (Zurita 2006: 34), metáfora de un mundo arrasado, enverdezcán de nuevo las llanuras, canten “de un nuevo verdor estos pastos” (Zurita 1982: 111):

Porque quién diría si los quemados pastos florecieran con los
valles y los valles con Chile entero cantaran entonces la
gloria que deslumbra los paisajes: la quimera de estos pastos (111)

El territorio de Chile, esa estrecha franja de tierra entre un mar nada pacífico y las cordilleras, tan convocadas por la poesía de Zurita, es el ámbito en el que se libra esa batalla, definitiva, entre la violencia, en sus formas más extremas, y, presentándole batalla, la resistencia del amor que sigue haciendo habitable ese espacio trizado, dislocado, pertrechado en la trinchera última que supone la poesía (es que todo poema, por eso mismo, insistirá Zurita, es un poema de amor). Ese territorio en el que, desde siempre, la palabra de los poetas insistirá en la refundación celebratoria de la vida, propicia asimismo la imagen que se compone desde el código excesivo de la naturaleza y las tensiones derivadas de las coyunturas de la historia que no pueden dejar de reverberar en las proyecciones de la palabra poética.

Porque pastos serían las quemadas llanuras que en sueños el
viento iba subiendo hasta asomarlas en la relumbrada final
de todas ellas despiertas vivas recortando la primera
mancha verde en el horizonte entero ardido de estos valles (Zurita 1982: 112).

Dice Giorgio Agamben que la poesía “no vive sino en la tensión y la escisión (y, por tanto, también en la virtual interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la serie semiótica y la semántica” (2016: 249). El pensador italiano se apoya, como es notorio, en la fórmula acuñada por Paul Valéry en referencia al hecho poético, en tanto *prolongada hesitación entre el sonido y el sentido*. En ese orden, el poema orticiano, arriesgando una proposición de índole, acaso, oximorónica, hace de la hesitación su “procedimiento” constitutivo; la palabra vacila, se coloca en un límite, en ese margen fluyente entre las orillas (la del sonido y la del sentido) que, asimismo, zozobran, en constante vaivén: ambas márgenes se distancian y la serie semiótica se autonomiza.⁴ La voz poética sostiene la recusa de dar cuenta de sus anclajes y la referencia parece ahondarse en su propio abismo; es, literalmente, la orilla “que se abisma”, tal como sentencia el título del último de los trece poemarios orticianos.

El verso se entendería como una entidad que recibe su principio de individuación solo al final, es decir, “se define sólo en el punto en el que termina” (Agamben 2016: 251). En Ortiz, esa “hesitación”, esa indecisión entre lo que se cierra y se reabre, entre un verso y el que le sigue (entre el sintagma y el paradigma, entre lo semiótico y lo semántico: el sonido y el sentido), hablaría de una tensión indefinidamente irresuelta entre ambas series. El

⁴ Tomo dicha fórmula, “en vaivén”, del ensayo de Héctor Piccoli y Roberto Retamoso publicado en la edición de *Xul*, en homenaje a Ortiz, de 1997: “Esta modalidad de la sintaxis orticiano, hecha de inversiones, elipsis e incrustaciones, es la que evoca a la de Mallarmé, en la que se ha leído el intento de sustraerse de la linealidad del lenguaje. Pero si en Mallarmé la linealidad del lenguaje se pierde al fracturarse la sintaxis, en Ortiz se pierde, antes que por un defecto, por un *exceso* de lo sintáctico, por su dispersión en las diversas líneas de fuga que instauran la arborescencia de la estructura frástica elemental. Paradójicamente, esa ramificación sólo puede ocurrir en el devenir *sintagmático* del texto: en su desenvolvimiento *lineal*. El curso de la sintaxis de Ortiz se configura como una sucesión más o menos discontinua de unidades vinculadas funcionalmente, que obliga a una lectura «en vaivén», dado que estas unidades exigen proyectarse o retrotraerse sobre la superficie del texto para poder reconocer antecedentes y consecuentes, determinados y determinantes, según una topología inaprehensible en términos de «escucha»: la linde se sitúa aquí en la *inaudibilidad* de la referencia” (Piccoli; Retamoso 1997: 70).

encabalgamiento, postulado por Agamben como instancia propiciatoria de la identidad del verso –sus lindes, su individuación, su conclusividad–, delineando el estatuto de lo idiosincrásicamente poético –a partir de la no coincidencia entre una “homofonía y una significación”, en la circunstancia puntual de la rima–, refrendará una acepción “clásica” del poema, en tanto estructura sujeta a límites: puro artificio, enrareciendo el sintagma sin fin de la prosa.

En el poema, continúa Agamben, se reconocería “un punto de indecidibilidad” (253) entre la música, la pura forma, lo eufónico, por un lado, y lo semántico, por otro. El poeta podrá decidirse, acaso, a desandar el espacio abierto por esa brecha, a ensayar una colocación que obture (ilumine) ese punto ciego; o, quizás, abandonarse al vaivén de lo indecidible; abismarse en eso que no alcanza a suturar entre sonido y sentido. Podría pensarse que entre las “orillas” que disponen los versos (lindes, en Ortiz, del sistema fluvial que traza su cartografía poética), fluye, intermitentemente, el “río” de la semiosis textual: el sentido se derrama en ese vaivén al que aludíamos; una sintaxis arborescente, proliferante, permanentemente al filo del desborde, traza los contornos caprichosos del poema que, en la progresión de la obra, avanzan hacia la “liberación” del margen izquierdo, en una irregularidad del trazo que, desde el inicio, ya era perceptible en el margen derecho.⁵

Por el punto de fuga y vacilación que señala Agamben es que el verso resiste su cierre y se amplía, “prosificando” la estrofa. La semántica poética, fluyendo en y por el hito

⁵ Resulta muy oportuno el comentario al respecto realizado por Francisco Bitar en la edición 2013 de *El junco y la corriente*: “Se entiende que, más allá de las distintas lecturas acerca del corrimiento del verso (la mayoría de ellas en apelación a su función mimética), queda clara la voluntad de Ortiz de manchar la página completa (pensemos en el movimiento que comienza en el título, pero de inmediato debe lanzarse hacia el primer verso alineado a la izquierda: ya la mirada se ha desplazado por todo el ancho de la página)” (XL).

semiótico de la “versura” (final del verso), ante esa rarefacción del límite operada por Ortiz, se entrega a un decurso en el que los cauces del sonido y el sentido tenderían a resolverse en la simbiosis que el poema propicia y opera. Ya lo advertía Ortiz: ese río interminable “que no terminaré nunca, nunca, de decir...” (1996: 861), efectivamente, no llega a ser dicho. Se pospone el arribo a playa alguna y el sentido, nuevamente remitiendo a Borges, residiría en esa “inminencia de una revelación, que no se produce” (1974b: 635).

Tal aspiración a la simbiosis de lo semiótico y lo semántico se espejaría en aquella otra que el propio Ortiz señala en el emblemático “Fui al río”: la operada entre el sujeto de la voz poética y aquello que intenta asir (y decir). Allí también, ambos ríos confluyen. El sujeto, ante la imposibilidad de apropiarse conceptualmente de la oscura lengua del río, se funde con ella; se deja atravesar por ella; ya es, y lo será para siempre, parte de ella:

Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (Ortiz 1996: 229)

El poema fluye interminablemente, el río elude su remansamiento, se demora en las orillas de una lengua poética que se reconoce en los confines de la prosa del mundo. El poema, resistiéndose a su fin, corteja su propio abismo, que es su contorno, su límite, su desierto.

Leyendo un texto de Dante, *De vulgari eloquentia*, acerca de temas de métrica, Agamben encuentra allí una sugerencia tan enigmática como iluminadora: tras ese “final”

tan rehuido, interminablemente aplazado, la “caída del poema en el silencio” implicaría, acaso, la paradójica convergencia de la serie semántica y la serie semiótica, cuando del poema no queda más que “su ruina” (255-256). La convicción respecto de esa inconclusividad constitutiva del poema, así como la referida a un mítico “comienzo”, parece asimismo motivar el gesto ortiziano que suspende tanto el inicio como el fin de *El Gualaguay*. ¿A dónde nos lleva el río, ese río que no se detiene, ese río que “continúa”, tal la palabra que Ortiz usa para, paradójicamente, “cerrar” el poema? Asimismo, cuando se estampa la palabra “fragmento” en su inicio, a modo de subtítulo, ello aludiría a la sucesividad fluctuante de las poblaciones humanas que aparecen en el centro de la escena para luego perderse en los márgenes, a la focalidad momentáneamente central de las formas de vida animales y vegetales entrevistas por el río que, no obstante, avanza hacia su destino: caer en el silencio. Esta “historia” que el poema *narra*, necesariamente abierta en tanto que “fragmento”, intencionadamente desestabilizada en tanto que relato propiamente histórico, quedará, en razón de ese mismo gesto, inconclusa en ese anuncio de continuidad de su palabra “final” (Ortiz 2004: 57-152).

El silencio, “cualidad fundamentalmente aurática” del paisaje (Didi-Huberman 347), se impondrá en Ortiz como “algo parecido a una respiración” (368). Ese silencio, grado cero de lo dicho, vacío creado para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación dentro de la cual respirar, de cara a la valoración social de la elocuencia, se obstina en reivindicar la aspiración de “mudez” de la poesía (Genovese 17). La “palabra muda” del final del poema seguirá resonando, por ejemplo, en ese latido del silencio que, para Ortiz, reverbera en el canto del grillo, de los innumerables grillos que erran por los andurriales de su poesía. Esos grillos que instauran la primacía de la voz que canta en la vastedad del paisaje,

mientras todo, a su alrededor, enmudece, no obstante, con la nota redonda del silencio resonando calladamente.⁶

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2016). "El final del poema". En *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 249-258. [Ed. italiana: (2010). "La fine del poema". En *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma: Laterza. 138-144.
- Alazraki, Jaime (1981). "Estructura oximorónica en los ensayos de Borges". En *Asedio a Jorge Luis Borges*. Madrid: Ultramar. 117-128.
- Basile, Teresa; Enrique Foffani (2014). "Literaturas compartidas". En *Literaturas compartidas*. Ed. Teresa Basile y Enrique Foffani. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, Colectivo crítico. 7-10.
- Bitar, Francisco (2013). "Introducción". En Juan L. Ortiz. *El junco y la corriente*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos; Santa Fe: UNL.
- Borges, Jorge Luis (1974a). "La esfera de Pascal". En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 636-638
- (1974b). "La muralla y los libros". En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 633-635.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fisher, Andrés (2017). "Áreas (zonas, rutas)". Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos, N° 67. 320.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- (2014). "¿Por qué hay literatura y no más bien nada?". En *Literaturas compartidas*. Ed. Teresa Basile y Enrique Foffani. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, Colectivo crítico. 11-25.
- Genovese, Alicia (2011). "Poesía y modernidad. La poesía como discurso «inactual»". En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL.
- (2004). *El Gualaguay*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2013). *El junco y la corriente*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos; Santa Fe: UNL.
- Piccoli, Héctor; Roberto Retamoso (1997). "Juanele, del aura hacia la linde". *Xul*, 12. 66-73.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria.
- (1982). *Anteparaíso*. Santiago: Editores Asociados.
- (2006). *Los países muertos*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- (2016). "Yo no quiero que mi amor se muera [Introducción]". En *Anteparaíso*. Madrid: Visor. 7-9.

⁶ "Un grillo, sólo, que late el silencio. / A su voz se fijan / los resplandores / errátiles / de las estrellas / que tienden hilos vagos / al desvelo / de las flores, las hierbas, los follajes? / O es una tenue voz aislada / junto al arpa que forman esos hilos / y que hace cantar la noche / con su último canto / secreto?" (Ortiz 1996: 215).

- (2017a). *Obra poética (1979-1994)*. Edición crítica. Benoît Santini (coord.). Poitiers: Colección Archivos, N° 67.
- (2017b). “El poema en medio del infierno: Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, 2016”. *Zama*, 9. 173-176.