

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**INTERTEXTUALIDAD  
EN *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA**

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA IBEROAMERICANA)**

PRESENTA

**ALEJANDRO TARRAB RIVERA**

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**INTERTEXTUALIDAD  
EN *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA**

ALEJANDRO TARRAB RIVERA

TESIS DE MAESTRÍA EN LETRAS  
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

---

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

2012

A Mónica Zuazua

A mis padres, Beatriz Rivera y Carlos Tarrab,  
y a mis hermanos, Jacobo y David

A Raúl Zurita, quien abrió para mí,  
de varias maneras, la lectura del Purgatorio

Mi profundo agradecimiento a los que hicieron posible, con su lectura, comentarios y apoyo, la conclusión de este trabajo. En particular agradezco a:

Mi asesor, Rodolfo Mata.

Mis sinodales: Tatiana Aguilar Álvarez-Bay, Enrique Flores Esquivel, León Guillermo Gutiérrez y Gustavo Jiménez Aguirre.

Mis maestros: Federico Álvarez, Esther Cohen, Salvador Elizondo, Aurelio González, Rodolfo Mata y Liliana Weinberg.

Beatriz Rivera (*khôra*), por los fundamentos y por lo ilimitado.

Mónica Zuazua, por el acompañamiento en la ternura y el delirio.

Mis hermanos y amigos: Jacobo y David Tarrab, Vanessa Valencia, Paulina Ibarra, Eugenio Tisselli (sin sus observaciones no hubiera sido posible imaginar y construir el apartado de intertextualidad científica), Iván Ramírez de Garay, Rodrigo Flores Sánchez y León Guillermo Gutiérrez.

Raúl Zurita y Paulina Wendt.

# CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>1. INTERTEXTUALIDAD: TRANSTEXTUALIDAD .....</b>	<b>19</b>
Umbral. Lo enunciado no es una sola voz pura .....	21
Antecedentes inmediatos: Ferdinand de Saussure, Mijaíl Bajtín .....	28
Intertextualidad: la síntesis de Julia Kristeva .....	50
La imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. Roland Barthes .....	60
Intertextualidad: transtextualidad. La clasificación de Gerard Genette .....	67
Hipertextos y textos multilineales: Theodor Holm Nelson y George P. Landow .....	75
<b>2. INTERTEXTUALIDAD CIENTÍFICA .....</b>	<b>81</b>
Paralelismos purgatorios .....	83
Antepurgatorio y cartografía del libro .....	84
Numeración y geometría no-euclidiana .....	88
Teoremas o construcciones silogísticas alteradas .....	100
“ARCOSANTO”. Un diagnóstico psiquiátrico .....	104
Teoría de conjuntos: “ÁREAS VERDES” .....	108
“LA VIDA NUEVA”, un embate al discurso institucional médico .....	112
<b>3. INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA .....</b>	<b>119</b>
Escribir desde el Purgatorio .....	121
<i>Purgatorio</i> : la vida y el arte .....	133
Escrituras sagradas: la <i>Comedia</i> , la <i>Biblia</i> .....	144
<i>Jesucristo Superestrella</i> , <i>La caza del Snark</i> , <i>Ferdydurke</i> y otros intertextos .....	155
<i>Purgatorio</i> y <i>La Nueva Novela</i> .....	175
<b>APUNTES FINALES. PURGATORIO UN TEXTO POLIFÓNICO E INTERTEXTUAL .....</b>	<b>183</b>
<b>APÉNDICES .....</b>	<b>191</b>
Apéndice 1. <i>Purgatorio</i> .....	193
Apéndice 2. Glosario Zurita .....	257
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>261</b>
Bibliografía directa .....	261
Bibliografía indirecta .....	262

*El Purgatorio es el lugar natural de las artes.*

GEORGE STEINER

[...] se ha establecido que todas las obras son obra  
de un solo autor, que es intemporal y anónimo.

JORGE LUIS BORGES

## INTRODUCCIÓN

Resulta complejo dilucidar los aspectos que están en juego y que suscitan la escritura de una obra. Pesa, por una parte, lo biográfico, pero también las elecciones de tipo literario: la urgencia por indagar y exponer un asunto específico, el género o la conjunción de géneros como la vía elegida, el modo de enunciación. Igualmente determinantes son las afinidades del autor: los referentes, la relación establecida con otras materias, con otros textos. Cuando Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) comenzó a escribir *Purgatorio*, a principios de los años setenta, se encontraba afectado por un entorno político convulso; evocaba las historias que su abuela, Josefina Pessolo, le contó durante su infancia; sentía una fuerte atracción por determinados autores —Dante, Lewis Carroll, Joyce, Gombrowicz—; estaba estudiando ingeniería civil en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso y, por lo tanto, tenía en mente ciertos temas de corte científico: la geometría no euclidiana, los teoremas y los silogismos. Todo esto resultó decisivo para la escritura de éste, su primer libro.<sup>1</sup>

A la par, la decisión de utilizar recursos intertextuales para la concepción y construcción de su libro fue definitoria. Para cuando Raúl Zurita publicó la primera serie de poemas de lo que sería *Purgatorio*, “Áreas verdes” en la revista *Chilkatun* (Instituto Chileno Francés de Valparaíso, 1972; los mismos poemas que se publicaron posteriormente en la revista *Manuscritos* en 1974), los principales estudios sobre intertextualidad comenzaban ya a traducirse al español. Es poco probable —aunque no queda descartado—

---

<sup>1</sup> El primer poema que escribió Raúl Zurita fue “El sermón de la montaña” (revista *Quijada*, Centro de Humanidades de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, núm. único, 1971). Recientemente, en noviembre de 2011, la editorial Cuneta de Santiago de Chile rescató el poema y lo publicó como libro. Con todo, puede afirmarse que la primera obra —proyecto, libro, obra total— concebida por Zurita fue *Purgatorio*.



que, para entonces, Zurita tuviera acceso a esas primeras traducciones de Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva. Sin embargo, estas teorías no nacieron de manera aislada; respondieron, en su momento, a una concepción, a un modo de crear y hacer literatura. Lo que Zurita conoció fue el corpus, no sólo literario, sino musical, pictórico, etcétera, de obras construidas intencionalmente a partir de otras obras: los *collages* de Pablo Picasso y Georges Braque, *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, el *Ulises* de James Joyce y las obras de este corte que se venían creando, desde principios de siglo, en Latinoamérica. Este trabajo pretende analizar las relaciones intertextuales que conforman el libro *Purgatorio* de Raúl Zurita.

Los conceptos *intertextualidad*, *hibridación*, *hipertexto*, *polifonía* o *interdiscursividad*, por mencionar sólo algunos, son, desde hace décadas, de uso corriente en los estudios científicos y literarios. Al menos desde la segunda mitad del siglo XX, su empleo y dominio se ha extendido con celeridad a otros ámbitos y disciplinas. En la actualidad, por ejemplo, los usuarios de redes informáticas están ya habituados a una lectura simultánea o no de diversos textos (hipertextualidad); navegación y vinculación automática entre documentos; heterogeneidad de los discursos, etcétera. Podría decirse, incluso, que esta proliferación ha devenido en moda y en un abuso de la aplicación de los términos. Su empleo es con frecuencia indiscriminado y, en muchas ocasiones, erróneo: “polifonía” e “intertextualidad” se asumen como sinónimos; cualquier escrito vinculado con otro se denomina “hipertexto” o “intertexto”, sin una conciencia plena del origen y especificidad de cada uno de los términos. A reserva de cumplir con su designio principal—el análisis de la obra de Zurita— esta tesis pretende esclarecer dichas particularidades.

El estudio se divide en tres apartados. En el primero, se establecen las bases de la intertextualidad y se hace un repaso de los antecedentes que pudieron dar origen al término,

entre ellos, los trabajos de Ferdinand de Saussure y del propio Mijaíl Bajtín. Del teórico ruso se consideran, sobre todo, las nociones de *dialogismo*, *polifonía* y *carnavalización*, quizá las de mayor peso y relevancia para el desarrollo de este trabajo. Se analiza, también, el camino que siguió Julia Kristeva para acuñar el término (“intertextualidad”) y el sinuoso proceso que siguió hasta derivar en la terminología de Gerard Genette: la *transtextualidad* dividida, a su vez, en cinco subcategorías (intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad). Al final del capítulo se analizan las particularidades del hipertexto y del texto multilineal, para distinguir las relaciones entre teoría crítica y aplicación informática.

Es propicio subrayar, desde este momento, que el trayecto de la polifonía a la intertextualidad o transtextualidad, no es una vía progresiva y lineal, ni mucho menos. Se trata de un curso —o de varios, si se prefiere— en donde surgen diferentes concepciones, por momentos adversarias, que al final alimentan las posibilidades de lectura. Como botón de muestra de estas diferencias radicales, destaca la teoría del dialogismo desarrollada por Mijaíl Bajtín, alejada del “análisis frío”, del texto sin contexto, de los formalistas rusos (Víktor Shklovski, Borís Eichenbaum, entre otros), que después encauzaría otras concepciones como “la muerte del autor” anunciada y defendida por Roland Barthes, Michel Foucault y Paul Ricoeur. Mientras Bajtín proponía llevar el análisis literario más allá de la lingüística —hacia el enunciado— y promulgaba un diálogo —o varios— entre escritor y lector, autor y lector, autor y personajes, etcétera, los formalistas rusos, saturados de la teoría sociológica de la literatura, se dedicaron a aislar la obra literaria, a transformarla en un objeto científico de estudio. En tanto Bajtín resaltaba la palabra ajena y bivocal de lo enunciado, los formalistas *desautomatizaban* el lenguaje, para encontrar la inmanencia, la *literariedad* que es la esencia del texto... La intención de este estudio no es

resaltar estos contrastes, aunque sí tenerlos en cuenta: considerar *lo dicho* desde cada postura, retomar los elementos idóneos para el análisis, vincularlos, y propiciar así una lectura de mayor calado, profundidad y fuerza.

El segundo apartado estudia las relaciones intertextuales de tipo científico en *Purgatorio*. Para ello, se considera no sólo la incorporación de textos y elementos de corte científico —teoremas, series lógicas alteradas, diagnóstico psiquiátrico, electroencefalogramas, fórmulas matemáticas, etcétera—, sino también el entramado de otros discursos —sobre todo el médico, el lógico y el matemático— que se van tejiendo en la obra. En la mayoría de los casos estas incorporaciones se utilizan, mediante la ironía y la crítica, para denunciar los discursos impuestos, los discursos desde el poder. La obra, como se verá, se manifiesta ligada de manera indisoluble a su momento histórico y a la biografía del autor. Es sabido que durante el golpe militar en su país y los años de la cruenta dictadura, Zurita protestó de varias maneras contra las imposiciones y los crímenes del sistema político-represor: se quemó la mejilla con un hierro ardiente, y llevó a cabo una serie de acciones como parte del colectivo CADA. Estos sucesos y manifestaciones, vinculados de varias maneras con discursos institucionales, quedaron plasmados en la obra.

*Purgatorio* de Raúl Zurita se perfila, desde el inicio, como una obra voluntaria y marcadamente intertextual. El título remite de inmediato al segundo libro de la *Comedia* de Dante. Con las obras posteriores de Zurita, sobre todo *Anteparaíso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994), este paralelismo quedaría firmemente anclado. El tercer capítulo de este trabajo, se aboca a estudiar específicamente la intertextualidad artística. A partir de la lectura de Dante se van trazando las correspondencias entre los dos proyectos. El análisis se centra en la incorporación de textos relacionados con el arte —literatura, pintura, fotografía, cine...— y la compleja combinación de discursos artísticos que dan cuenta de una obra intertextual y

polifónica. Y es que en esta obra de Zurita se van tejiendo fragmentos del Antiguo y del Nuevo testamentos, *La caza del Snark* de Lewis Carroll, *Ferdydurke* de Gombrowicz, *Jesucristo Superestrella*, entre muchos otros.

La estructura elegida para este trabajo —1) nociones teóricas, 2) intertextualidad científica, y 3) intertextualidad artística— pretende *facilitar* la exposición y asimilación de las relaciones intertextuales que se dan en la obra, aunque no *simplificar* dichas correspondencias. La división entre artístico y científico puede resultar tajante e incluso artificial en ciertos momentos del análisis. Hay fragmentos de *Purgatorio* que establecen, de manera simultánea, relaciones intertextuales tanto con textos científicos, como con textos artísticos, y una división así imposibilita la visión completa, panorámica, de las correspondencias y, por lo tanto, del fragmento. A pesar de ello, esta estructura me pareció el armado idóneo para efectuar el análisis, ya que permite clasificar y analizar, de manera ordenada y precisa, cada segmento de la obra. En cada apartado (científico y artístico) intenté respetar el orden progresivo de *Purgatorio*, para emular una lectura natural del texto.

En el primer apéndice de la tesis incluyo, completa, la primera edición de *Purgatorio* de Zurita (Editorial Universitaria, 1979), para que el lector pueda apreciar la obra sin la dilación del análisis. Si bien Zurita ha modificado o suprimido ciertos pasajes breves de *Purgatorio* en casi todas las ediciones posteriores (por ejemplo, eliminó la fotografía de la portada y el texto de la contraportada; suprimió y luego recuperó para la última edición de 2007 la dedicatoria, “Devoción”), me pareció significativo que el lector se acercara, primero, a la obra en su concepción original. En el segundo apéndice incluyo un Glosario de referencias intertextuales realizado a partir de mi correspondencia con Raúl

Zurita. Ahí se recoge *la memoria* del autor: las obras que él mismo refiere; los vínculos intertextuales de los que podemos estar absolutamente seguros.

A pesar de su brevedad (apenas 70 páginas en la primera edición), *Purgatorio* es un vasto entramado de pasajes y presencias. La obra, sin embargo, no exige que estas relaciones sean explícitas. El lector puede muy bien adentrarse en el libro sin conocer todo lo que ahí se va urdiendo; puede entregarse a una lectura sin referentes y salir de esa experiencia igualmente conmovido e inmutado. Con todo, es difícil que un lector promedio no *pre-sienta* las relaciones intertextuales establecidas en la obra, el carácter plural de sus voces. Desde el inicio, *Purgatorio* muestra a un ser en conflicto, en constante búsqueda; un ser maquillado, a veces mujer y Santa, a veces Rey con una piel a manchas blancas y negras; un Yo que demanda, de manera urgente, una identidad. Ahí inicia el trayecto de un texto que no dejará de articularse con diversos discursos establecidos en la formación cultural de Occidente, amén de establecer una relación personal con la experiencia individual del lector. *Purgatorio* de Raúl Zurita es un texto no-lineal, que trasciende su propio momento (el momento de creación, el momento de lectura), y que lleva consigo, enlazada, sujeta por varios cables ocultos, una galaxia de palabras, de cuadros y sonidos, que son en su mayoría, si se quiere, reconocibles. Cuando el lector advierte estas relaciones enriquece, necesariamente, su experiencia de lectura.

## **1. INTERTEXTUALIDAD: TRANSTEXTUALIDAD**

## Umbral. Lo enunciado no es una sola voz pura

Los orígenes de lo que se pronuncia son múltiples y rebasan, por mucho, nuestra mirada y entendimiento. Lo que decimos está sujeto a diferentes raíces y a una variedad de usos, casos y cánones, prácticamente inabarcable —una cualidad inherente del lenguaje—: nos enfrentamos, sin tonos de tragedia, a una originalidad relegada o puesta en duda. Tal como lo expresa George Steiner en *Gramáticas de la creación*:

[...] en esta retícula, en este teatro de sombras de encuentros, hay «angustias»; pero sobre todo hay celebraciones del enigma sobre el origen compartido. Sólo la deidad aristotélica engendra en solitario. Sólo el discurso que Dios se dirige a Sí mismo es, *stricto sensu*, un monólogo. Incluso el más «original» de los artistas, entendida esta palabra en su pleno sentido, es polifónico. Otras voces incitan al desequilibrio, a la pérdida de la medida estéril que despierta y pone la imaginación en marcha.<sup>2</sup>

Un panorama con múltiples aristas. Lo enunciado se nutre, por un lado, con lo dicho por los otros. La repetición, las secuelas de lo referido tienen, en este caso, un valor nutricional; no de testimonio inerte, sino de rastro y transformación: incorporamos, reiteramos para que *sea*, para que *sea y cambie*. Por otro lado, parecería que estamos condenados a lo preconcebido. Fórmulas anticipadas que se corean de manera irreflexiva y que evidencian nuestra paridad. Desde este extremo, en apariencia absurdo, aunque no por ello menos perturbador, se desata un panorama desierto y homogéneo: la no-singularidad de lo enunciado. La obra, asumida no sólo desde la perspectiva del arte, sino desde su cualidad multidisciplinaria, se gesta y mueve para refutar esta idea y reafirmar el abandono de la condición estéril. En cualquier caso, el concepto de autor único queda rezagado.

---

<sup>2</sup> George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2002, p. 95.

En este punto, la voz del filósofo lituano-francés Emmanuel Levinás (1906-1995) resuena con mayor determinación: la obra es un ser-para-más-allá-de-mi-muerte en un tiempo-sin-mí.<sup>3</sup> El autor es visto entonces como un “no-autor” o un “varios-autores”; la obra es una suma de fuerzas y direccionamientos. En ella, no sólo está lo que se dice (obra de muchos), sino desde dónde se dice (autor de muchos, ser desde los otros). El autor y la obra están sujetos a diversos acontecimientos que los sobrepasan y se vuelcan en su pronunciamiento.

Pluralidad, no-originalidad, heteroglosia, polifonía, intertextualidad, transtextualidad, hipertexto, son todos términos que designan, desde perspectivas distintas y con diferencias sutiles y poderosas, cualidades de permeabilidad e infiltración. Si bien el ejercicio de nominación y análisis de las propiedades intertextuales inició y se intensificó en el siglo pasado —tomemos como parteaguas *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijaíl Bajtín, obra publicada en 1936, donde se establece el concepto de polifonía de la novela, y los ensayos “The Bounded Text” y “Word, Dialogue, Novel” de Julia Kristeva, escritos entre 1966 y 1967, en donde se habla por primera vez de la intertextualidad como concepto—, la condición intertextual del discurso, como hemos visto, es inherente y expansiva: todo texto es la voz de otros textos. Habría que seguir el sentido exacto de cada término y, antes que eso, diferenciar entre esta permeabilidad *natural*, por llamarla de algún modo, y una *intertextualidad voluntaria*: la conciencia y el aprovechamiento del recurso intertextual para fortalecer la resonancia del texto. Habría, también, que explorar el desarrollo de cada modalidad aquí propuesta para clarificar su “surgimiento” y despliegue.

Hablamos, pues, de un doble juego intertextual: el natural o propio del lenguaje y el voluntario, manifestado de forma deliberada por el autor. En este mismo sentido, el

---

<sup>3</sup> Véase Emmanuel Levinás, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000.



lingüista lituano Julien Greimas (1917-1992) hace una distinción entre *discursos sociales* y *elementos intertextuales*. Los primeros refieren las estructuras semánticas o sintácticas “comunes a un tipo o a un género de discursos”; incorporaciones usuales que surgen de manera espontánea, sin la reflexión anticipada y la voluntad intertextual del autor. Los elementos intertextuales, en sentido estricto, quedarían entonces circunscritos a una relación intencional y voluntaria. Para Greimas la intertextualidad se da únicamente con el designio del autor.<sup>4</sup> Con matices distintos, pero apuntando hacia el mismo sitio, el crítico alemán Manfred Pfister (1943) mantiene esta distinción:

Sólo cuentan como intertextuales las referencias que el autor se propuso claramente, que están marcadas con nitidez en el texto y son reconocidas y comprendidas por el lector. En esta versión estructuralista de la intertextualidad, el autor conserva la autoridad sobre su texto, la unidad y la autonomía de texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias posibles, sino que se da cuenta de las intenciones del autor decodificando las señales y marcas inscritas en el texto.<sup>5</sup>

Con todo, la realidad de los pronunciamientos y las obras no exige delimitaciones tan tajantes. Por una parte, la incorporación natural de voces y referentes en el discurso no es necesariamente reflexiva; esto es, el emisor puede estar medianamente consciente —o no estarlo en absoluto— de que su discurso es la voz de otros. El lector, por su parte, puede advertir intenciones y matices en el texto que no formaron parte del plan de escritura del autor: intertextualidades naturales y casi irreflexivas en el origen, que pueden transformarse en deliberadas desde la óptica del receptor (en el entendido de que no sólo la intención original es la dada por válida). Por otra parte, el esbozo y la incorporación voluntaria de

---

<sup>4</sup> Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, UNAM, p. 269.

<sup>5</sup> Manfred Pfister, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?” en Alberto Vital (edit.), *Conjuntos*, UNAM, México, 2001, p. 201.

voces en la obra no es un hecho absolutamente controlado; al pronunciar intencionalmente “la voz de otro” en el texto, el autor puede estar citando, por ejemplo, una gama de antecedentes que desconoce. Plagio, palimpsesto, cita, reescritura, incorporación, variación, diglosia, repetición, etcétera: las delimitaciones son ambiguas; las categorizaciones se debaten entre lo arbitrario y lo imperioso.

Ahora bien, ¿podría identificarse un momento en la historia de la literatura en que esta cualidad intertextual empiece a darse de manera deliberada; es decir, no sólo como una propiedad connatural, sino como un efecto preconcebido por el autor? Con seguridad, este “momento” se expande, de una manera difusa para quien pretende delimitarlo, en varios momentos. En “The Bounded Text”, Julia Kristeva refiere la transición del símbolo al signo durante la segunda mitad de la Edad Media (siglos XIII al XV).<sup>6</sup> El símbolo era unívoco y parcial; asumía lo simbolizado como irreductible y universal (los referentes aquí son la épica o los cantares de gesta). En esta lógica la relación entre los contrarios queda excluida o imposibilitada: lo bueno y lo malo son totalmente opuestos e incompatibles; “una vez surgida la contradicción, de inmediato demanda su resolución”.<sup>7</sup> El signo, por su parte, es dual y ofrece la posibilidad de desviaciones y creaciones metafóricas. Los términos opuestos, en este caso, se inscriben en una red de posibilidades, “dando la ilusión de una estructura abierta, imposible de terminar y con un final *arbitrario*”. En la práctica semiótica basada en el símbolo, nos dice Kristeva, las contradicciones eran resueltas por disyunción exclusiva (no-equivalencia) —  $\neq$  — o por una no-conjunción — | —; en una práctica

---

<sup>6</sup> Julia Kristeva, “The Bounded Text”, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, Nueva York, 1980, pp. 38-39 (la traducción es mía; en adelante toda traducción sin referencia específica deberá entenderse como una traducción mía).

<sup>7</sup> *Idem.*

semiótica basada en el signo, la contradicción es resuelta por una no-disyunción —  $\nabla$  —.<sup>8</sup>

Lo que tenemos es la apertura de nuevas posibilidades en la palabra, un sentido nutrido y polifónico.

La invención de la imprenta de tipos móviles, hacia finales del siglo XV, y la consabida revitalización cultural de Occidente, trajeron consigo una serie de prácticas que complejizaron de varias maneras los pronunciamientos: la posibilidad de regresar sobre lo dicho, añadir, suprimir o suplantar de un modo más práctico los elementos del texto, cambiaron radicalmente las concepciones de lectura y escritura. La realidad escritural se tornó fragmentaria y ambivalente. Lo anterior no quiere decir que estas prácticas de incorporación no se hubieran llevado a cabo en el pasado. Sabemos, por ejemplo, que el Génesis bíblico fue armado a partir de fragmentos escritos en diferentes periodos (se trata de versiones contradictorias acerca de la creación del hombre, extraídas de documentos distintos y entre los que median cientos de años). James George Frazer, en *El folklore en el Antiguo Testamento*, se refiere a este hecho: “[...] los dos relatos se derivan de dos documentos distintos y al principio independientes; después, combinados en un libro único por alguien que juntó las dos versiones sin preocuparse de suavizar o compaginar las discrepancias”.<sup>9</sup> Lo que se transformó con este cambio hacia lo escrito y la creciente edición, divulgación y demanda de los textos, fue la posibilidad de manipulación, la evidencia de lo fragmentario, la desacralización gradual y contundente de La Palabra, la

---

<sup>8</sup> A diferencia de la *disyunción*, en la que se puede optar por cualquiera de dos opciones presentadas (por ejemplo, “Puedes entrar gratis al museo si eres mexicano o mayor de 60 años”), la *disyunción exclusiva* representa un enunciado del tipo “alguna de las dos opciones presentadas, pero sólo una”. Por ejemplo: Puede ser católico o musulmán, pero no las dos.

<sup>9</sup> Véase James George Frazer, *El folklore en el Antiguo Testamento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

disminución de lo impoluto. A la par de esta apertura gradual, se dio un cambio en la concepción de los términos. Una nueva simbolización.

Si bien el objetivo de este escrito no es hacer una arqueología de la aplicación del concepto —intertextualidad voluntaria—, resulta claro que durante el periodo de las vanguardias históricas esta intención de incorporación de otras voces en la propia obra se intensificó. El surgimiento del simbolismo (París, 1886), cubismo (París, 1908), futurismo (Milán, 1909), cubo-futurismo (Moscú, 1910), expresionismo (Berlín, 1911), dadaísmo (Zurich, 1916), y posteriormente, surrealismo (París, 1924), trajo consigo la liberación de la palabra. La disposición y confrontación de fragmentos textuales en el espacio de la obra (Stéphane Mallarmé), el acercamiento de dos realidades distantes (Pierre Reverdy), la aleatoriedad y “originalidad” en el armado del poema (Tristan Tzara), el ensamblaje, la incorporación y el *collage* (Guillaume Apollinaire), entre otros recursos, propiciaron el surgimiento de obras más permeables y expansivas. El ejercicio de *contaminar*, de exponer la obra a la intemperie de otros legados, impulsó la aparición de obras como *Una tirada de dados* de Mallarmé, *Alcoholes* de Apollinaire, *Ulises* de James Joyce, *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin y, más tarde, en Latinoamérica, *Artefactos* de Nicanor Parra, *Ficciones* y *El Aleph* de Jorge Luis Borges y *Rayuela* de Julio Cortázar. A este grupo de obras se incorporará, más tarde, *Purgatorio* de Raúl Zurita.

La eclosión intertextual, durante la primera mitad del siglo XX, la encontramos no sólo en la literatura, sino en otras artes como la música. Un ejemplo claro y ya paradigmático es *La consagración de la primavera* (1912-1913) de Igor Stravinsky. Stravinsky incluyó en su obra variaciones a diferentes canciones tradicionales rusas. Es bien conocida la anécdota del escándalo que provocó su estreno en el Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1913 en París (el propio Stravinsky lo refiere en su autobiografía

y en la serie de conversaciones con Robert Craft);<sup>10</sup> son evidentes, también, los cambios que propició y sigue suscitando su composición e interpretaciones: incorporación de instrumentos inusuales en la orquestación —bassoons, piccolo, clarinetes agudo y bajo, tam-tam, güiro, etcétera—, ritmos asimétricos, disonancia, crudeza y primitivismo, utilización insólita del *ostinato*... Sin embargo, se habla menos de la incorporación de otras voces en el cuerpo de la obra: las ya referidas canciones tradicionales rusas, la influencia de su maestro Nikolai Rimsky-Korsakov, etcétera. Se trata de un espíritu de la época, una tendencia de incorporación de otras obras en la propia, que sucede en diferentes artes y que trasciende hasta nuestros días.

Para cuando Raúl Zurita empezó a escribir los primeros borradores de *Purgatorio* a principios de los años setenta (en la misma máquina de escribir en que Juan Luis Martínez escribió *La Nueva Novela*, como se detallará en el último capítulo dedicado a la intertextualidad artística), la práctica intertextual ya estaba plenamente difundida. Parece claro que las observaciones de Bajtín acerca de la polifonía en la novela y la posterior síntesis de Kristeva, materializada en una teoría sobre la intertextualidad, no son observaciones extraídas de la imaginación o de la concepción árida de la teoría. Antes de iniciar cualquier recuento resulta fundamental no perder esto de vista: al hablar de polifonía o de intertextualidad no hablamos de términos acuñados por la modernidad y potenciados por creadores posmodernos. Hablamos de un desarrollo conjunto desde la ciencia y el arte —la música y la literatura, en gran medida— que se asume y practica antes que nada en la obra y tiene un reflejo ulterior en la teoría. Estas observaciones, pues, son posteriores.

---

<sup>10</sup> Véase *Stravinsky: an Autobiography* (Simon & Schuster, Nueva York, 1936) e Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Doubleday, Nueva York, 1959).

### **Antecedentes inmediatos: Ferdinand de Saussure, Mijaíl Bajtín**

La *intertextualidad* o *transtextualidad* —distinción hecha por Gerard Genette, que se abordará más adelante en este capítulo— tiene un origen complejo. Tradicionalmente, el concepto se atribuye a la filósofa y escritora búlgara Julia Kristeva. Con todo, son varios los actores que intervienen en la formación de lo que hoy se entiende y debate respecto al término. Si bien Kristeva definió por primera vez lo intertextual, su enunciación es el corolario de otros pronunciamientos. Su origen confirma el sentido que pretende definir: cuando Ferdinand de Saussure concibió el signo lingüístico como arbitrario y diferencial (*Curso de lingüística general*, 1916) sentó las bases, entre otros, de diversas nociones subsecuentes, a saber el dialogismo y el texto polifónico;<sup>11</sup> términos desarrollados años más tarde por Mijaíl Bajtín que, aunque no pueden asumirse como sinónimos del intertexto, sí son su antecedente inmediato. Más adelante, escritores y críticos como Roland Barthes, Gerard Genette y George P. Landow abundarían en lo develado por Kristeva, con aportaciones definitivas respecto al tema.

Habitualmente, lo acentuado y multicitado de la obra de Saussure ha sido su concepción del signo lingüístico como una suerte de diorama, un dispositivo de dos caras: *significante* —imagen, fonema, letras que forman el signo— y *significado* —concepto, contenido semántico o, para decirlo cabalmente, la cosa—, que lo colocan en un espacio no-referencial. De esta manera, desde la perspectiva de Saussure, el signo evade un vínculo directo con el mundo; los objetos pertenecientes a este conjunto (referentes), es decir, los

---

<sup>11</sup> Véase Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936), donde el autor desarrolla los conceptos de *dialogismo* y *novela polifónica*.

“objetos reales”, quedan fuera del ámbito de interés de la lingüística. Al pronunciar *pedra*, por ejemplo, no se apunta hacia cierta piedra-en-particular, sino que se asocia un sonido variable —*stone, pierre, pedra*, entre muchos otros— con un concepto determinado y en términos generales compartido —piedra: sustancia mineral, más o menos dura y compacta—. Estas asociaciones entre significante y significado marcan otra cualidad del signo: su arbitrariedad;<sup>12</sup> esto es, una relación no-natural entre sonido (significante) y concepto (significado). En este punto se abre una dimensión asociativa más amplia no sólo al interior del signo, sino entre las palabras y los discursos.

El crítico Graham Allen señala que “cuando los seres humanos hablan o escriben, quizá piensen que están siendo referenciales, pero en realidad están produciendo actos específicos de comunicación lingüística (*parole*), fuera de los sistemas sincrónicos de lenguaje (*langue*) disponibles”.<sup>13</sup> El acto de hablar o escribir está sujeto a una serie de convenciones sociales que anteceden al hablante y que, en gran medida, quedan fuera de su alcance. Detrás de cada pronunciamiento hay una vasta red de enunciaciones y sentidos difícil de desentrañar e imposible de modificar. En contraste, el hablante tiene la posibilidad de seleccionar y combinar palabras a partir de un amplio sistema. El verso “los desiertos de Atacama son azules”, por ejemplo, implica seleccionar, entre otras, la palabra *desierto* de un universo que incluye diversas palabras relacionadas como *arenal, páramo, erial, dunas*, etcétera.

El trabajo de Saussure tuvo una repercusión casi inmediata en varios ámbitos lingüísticos y extralingüísticos. Los primeros ensayos de Mijaíl Bajtín, escritos en

---

<sup>12</sup> A partir de Saussure el concepto de arbitrariedad se ha ido modificando. No hay que perder de vista, por ejemplo, que para Benveniste la arbitrariedad del signo lingüístico está dada entre el signo como unidad (significado-significante) y el objeto exterior al que hace referencia.

<sup>13</sup> Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, Londres, 2003, p. 9.

colaboración o asociados con otros autores<sup>14</sup> (*El método formal en los estudios literarios* con Pavel N. Medvedev, y *El freudismo y Marxismo y filosofía del lenguaje* con Valentin Voloshinov) a principios de la década de los veinte, dan cuenta de ello. En términos generales, estos textos dialogan críticamente y refutan, muchas veces, ciertas nociones establecidas en el *Curso* de Saussure; aluden al lenguaje desde una dimensión social, como un aparato de transformación. Desde esta perspectiva, las palabras (*utterances*) no son neutrales; muy al contrario, están vinculadas con voces y significados preliminares y, más allá de eso, provocan acciones ulteriores. La palabra escrita o hablada no es un pronunciamiento autónomo, está ligada necesariamente a una vasta red de enunciaciones acontecidas y movimientos hacia el futuro; un acto que involucra tanto al emisor (hablante) como al destinatario (oyente) y que cobra forma gracias a “otros puntos de vista, [...] a los puntos de vista de la comunidad a la que pertenezco”.<sup>15</sup> Un ejercicio de pluralidad e interlocución.

Para Bajtín el uso de la lengua, tanto a nivel oral como escrito, está determinado por los *géneros discursivos*;<sup>16</sup> por los grupos de enunciados concebidos en cada esfera de la actividad humana. Si bien estos enunciados son relativamente estables, crecen y se complejizan en la medida en que se desarrolla la esfera de actividad a la que pertenecen (*praxis*). En este sentido, estos géneros abarcan lo mismo un diálogo cotidiano o una carta,

---

<sup>14</sup> Hay autores que afirman que Bajtín sólo utilizó los nombres de sus amigos para publicar sus primeras obras, es decir, que no las escribió en colaboración con ellos. Tal es el caso de Vadim Kozhinov en el prólogo a *Problemas de la poética de Dostoievski*: “Debido a problemas personales Bajtín edita sus primeros libros bajo los nombres de sus amigos: con V.V. Volóshinov, *El freudismo* (Leningrado, 1925) y *Marxismo y filosofía del lenguaje* (Leningrado, 1929, segunda edición 1930); con el de P.N. Medvédev, *El método formal en los estudios literarios. Introducción a la poética sociológica* (Leningrado, 1928). En 1929 aparece —ya bajo su propio nombre— la primera versión de su famoso libro *Problemas de la obra de Dostoievski*”. Más tarde, en la segunda edición, Bajtín cambiaría el nombre por *Problemas de la poética de Dostoievski*”.

<sup>15</sup> Bajtín, Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Harvard University Press, p. 86.

<sup>16</sup> Véase Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, pp. 248-293. El texto fue escrito entre 1952 y 1953. Algunos fragmentos se publicaron en *Literaturnaia uchioba*, núm. 1, 1978.



que un discurso científico o la variedad de géneros literarios: poesía, ensayo, novela, etcétera. Los enunciados dan cuenta de las condiciones específicas y el objeto de cada esfera, tanto en su contenido temático, como en su estilo y composición o estructura. Según Bajtín existen dos tipos de géneros discursivos: *a) los primarios o simples*, es decir, aquéllos que se constituyen de manera más inmediata, como la réplica a un diálogo, y *b) los secundarios o complejos*, esto es, aquéllos que surgen de un desarrollo cultural más elaborado, como por ejemplo la novela.

Es común que durante el proceso de gestación y estructuración los géneros discursivos secundarios (complejos) absorban y reelaboren uno o más géneros primarios (simples). De esta manera, podemos encontrar diálogos o cartas en el cuerpo de un relato más amplio. Pensemos, por ejemplo, en la extensa y compleja incorporación de textos primarios (anuncios, anagramas, adivinanzas, preguntas históricas, juegos lógicos publicados en los diarios; folletos; listas; sumarios de revistas; transcripciones completas de diversas cartas; recetas de cocina; argumentos de otras novelas; entradas del diccionario destinadas a desaparecer; inscripciones en otros idiomas, etcétera) en *La vida instrucciones de uso* (1978) de George Perec o en la reconstrucción material de la historia del París del siglo XIX a través de citas —más de 800 fuentes identificables—, fragmentos de libros, notas de periódico, panfletos, ensayos, notas efímeras, registros de sueños, poemas, entre otros, que hace Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*. Bajtín resume este sentido de lo enunciado de la siguiente manera:

Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. [...] Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de

ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva.<sup>17</sup>

A partir de esta idea de uso de la lengua, en la que todo enunciado contiene y proyecta una pluralidad de voces dentro de una esfera de praxis determinada, Bajtín refutó los modelos usuales de comunicación en los que el oyente, por ejemplo, es retratado como un “compañero del hablante”; un ser pasivo que decodifica el mensaje del emisor y, en el mejor de los casos, lo responde y retroalimenta. Dichos modelos son “ficciones” o simplificaciones de un modelo comunicativo complejo y deben ser tomados como tales: abstracciones válidas únicamente para su observación o estudio. En todo caso, los cursos de lingüística general deberían señalar y prevenir sobre esta reducción; de otra manera estarían representando esquemas que falsean el proceso comunicativo.

La crítica de Bajtín abarca la mayoría de los modelos lingüísticos del siglo XIX y principios del XX, empezando por el de Wilhelm von Humbolt —quien “sin negar la función comunicativa de la lengua, la dejaba de lado como algo accesorio”—<sup>18</sup> e incluyendo “trabajos tan serios como el de Saussure”.<sup>19</sup> La mayoría de estos esquemas resalta el ejercicio activo del hablante y el papel casi inerte del oyente. Lo que queda fuera de estas representaciones es la complejidad de la comprensión activa del oyente, muchas veces silenciosa, que repasa un sinnúmero de referentes, experiencias y fuentes, antes de generar una respuesta: permanecer en silencio, contestar en voz alta, objetar, hacer un gesto o un movimiento. Por supuesto, el hablante no está exento de este ejercicio inicial preparativo, en el que el deseo de comprensión es sólo un rasgo distintivo, de los muchos que anteceden a la expresión y al diálogo.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 257.

El hablante, en este sentido, es un “contestatario”. Un ser que en mayor o menor medida discute, establece controversias con *lo dicho*; presupone el sistema de la lengua que utiliza, conoce y dialoga con los enunciados anteriores a su pronunciamiento. El hablante no es el primer hablante, aquél que interrumpe “por vez primera el eterno silencio del universo”.<sup>20</sup> Por lo tanto, las enunciaciones de este emisor, alejadas de lo incauto, interactúan de diversas maneras con los enunciados preliminares, tanto suyos como de otros. “Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”.<sup>21</sup> Para distinguir el principio y fin de cada pieza, de cada eslabón de este entramado, Bajtín señala una frontera conclusiva, esto es, el cambio del sujeto discursivo o la alternación de los hablantes:

Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros (o siquiera una comprensión silenciosa y activa del otro, o, finalmente, una acción respuesta basada en tal tipo de comprensión).<sup>22</sup>

Ahí donde se interrumpe un hablante para ceder la palabra a otro, se marca el límite de lo enunciado. En ese cambio de sujeto discursivo inicia el *diálogo real*, aquél donde las réplicas de cada interlocutor o dialogante se sustituyen. Los géneros secundarios, por decir la oratoria, parecen contradecir en alguna medida este proceso: el hablante duda, se interrumpe, rechaza sus propias objeciones... Estos fenómenos deben asumirse como parte natural de la comunicación discursiva. Se trata de sucesos que forman parte de un intercambio complejo. Este diálogo, al igual que la obra en su conjunto, está “orientado

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 260.

hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas”.<sup>23</sup>

Al analizar las novelas de Dostoievski, Bajtín advierte la exigencia de un tratamiento nuevo en cuanto a género, argumento y estructura de estas obras. Si bien es cierto que Dostoievski emplea como modelo la novela de aventuras —los héroes indeterminados e inconclusos, sus andanzas y transformaciones— para la construcción de sus obras, también lo es que saca partido de la novela de folletín y de otros géneros poco valorados literariamente; esto es, de argumentos en apariencia simples y lineales, pero, quizá, más expuestos y crudos. “Su héroe —apunta Bajtín— no excluye nada de su vida aparte de una cosa: la decencia social de un héroe plenamente realizado de la novela familiar o biográfica”.<sup>24</sup> De esta inclinación por la novela de folletín, se derivan los personajes de bajos fondos, humillados, abandonados, delincuentes, propios de sus novelas. Sólo que en los argumentos de estas obras —pensemos, por ejemplo, en *Crimen y castigo*— se advierte también la existencia de problemáticas más profundas: Raskolnikov no asesina a la vieja prestamista, Aliona Ivánova, para salir de la miseria y continuar su carrera de derecho; lo hace movido por una pulsión compleja y oscura —incluso para el propio protagonista y, me atrevería a decir, para el autor mismo—. Este impulso es una mezcla de odio y amor, de frustración y de impotencia; una pulsión de energías contradictorias que, al final, resulta indescriptible.

Para descubrir y describir “la irrepetible peculiaridad de la poética de Dostoievski”, es decir, para “mostrar a Dostoievski en Dostoievski”,<sup>25</sup> Bajtín recurre a una

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>24</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 145.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 252.

división genérica distinta, una mirada en retrospectiva hacia la Antigüedad clásica: por una parte, alude someramente a los *géneros serios* (la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etcétera) y, por otra, destaca los *géneros cómico-serios* (panfletos, poesía bucólica, diálogo socrático, sátira menipea, entre otros). Lo que a Bajtín le interesa es profundizar en esta segunda categoría y designarla como una de las génesis de la novela polifónica de Dostoievski y, como veremos, del *dialogismo* en general. Los géneros cómico-serios —apunta Bajtín— tienen una nueva actitud hacia la realidad, una actitud más viva, fundamentada en la experiencia y en la libre invención; son géneros poco estables, que niegan la unidad de estilo y mezclan varios tonos y voces (utilizan los géneros intercalados): “la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo”.<sup>26</sup> Se trata del mismo carácter que impulsa al *folklore carnavalesco*, donde lo dicho —hilaridad, risa— comprende simultáneamente la muerte y la vida, la pérdida de la individualidad —máscara— y la transformación.

En la ambivalencia del carnaval no hay lugar para la expectación: todo sucede en las calles, en la plaza, y la concurrencia es absoluta. Estos tres días previos a la cuaresma, en donde la autoridad, ya sea eclesiástica y/o del Estado, autoriza y participa del exceso y del juego de la indeterminación, representan lo trastocado e invertido, el mundo al revés: el bufón o el mendigo es coronado como rey, para después ser destronado; los hombres se visten y maquillan como mujeres, y las mujeres juegan el rol de hombres; los monarcas y soberanos se confunden entre el pueblo, y cada uno *es o juega a ser*, a fin de cuentas, alguien distinto. El carnaval es la oportunidad para dejar de interpretar el papel habitual y pasar a representar el rol deseado, lo no acostumbrado (cabría preguntarse, ¿cuál de estos dos papeles es el real?).

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 252.

En la literatura, este fenómeno de transformación (el mundo alrevés) se conoce como *carnavalización* y su primera evidencia la encontramos, como veíamos, en los géneros cómico-serios. De entre todas las variantes de esta categoría, Bajtín destaca el “diálogo socrático” y la “sátira menipea” como los modelos de formación de un tipo de novela y de prosa literaria —incluida, por supuesto, la de Dostoievski— que Bajtín designaría como *dialógica*, en oposición al monologismo oficial “que pretende *poseer una verdad ya hecha*”.<sup>27</sup> Si bien el diálogo socrático fue un género muy difundido en la Grecia clásica, sólo se conservan las obras de Platón y Jenofonte. El género tiene un carácter de memoria —recuerdos, por ejemplo, de las conversaciones con Sócrates—, y se basa en el descubrimiento de la verdad mediante el diálogo.<sup>28</sup> Por otro lado, la sátira menipea, llamada así por el filósofo Menipo de Gadara (siglo III a.C.), quien le dio su forma clásica, se caracteriza por la fantasía “audaz e irrefrenable”, la aventura, la libertad de composición, la incorporación de la risa, la presencia de géneros intercalados y la tendencia a retratar una actualidad cercana (“es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales”<sup>29</sup>). Estas dos variantes de lo cómico-serio, géneros carnavalizados, dan forma a la novela dialógica.

Para desarrollar su teoría del *dialogismo*, Bajtín tuvo que ir más allá de lo considerado por la lingüística, es decir, más allá del estudio teórico del lenguaje y los límites de un contexto monológico. En *Problemas de la poética de Dostoievski* —cuya

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>28</sup> “Los dos procedimientos principales del ‘diálogo socrático’ fueron la síncretis y anácrisis. La síncretis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. [...] Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente. [...] La síncretis y la anácrisis dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan convirtiéndolo en *réplica*, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente. Ambos procedimientos son consecuencia del concepto dialógico acerca de la naturaleza de la verdad al cual fundamenta el ‘diálogo socrático’” Mijaíl Bajtín, *ibid.* p. 156.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 167.

primera versión es de 1929 y de 1963 la versión ampliada y reelaborada— Bajtín hizo hincapié en la irrupción de la *palabra viva*, más allá de la lengua como objeto específico de estudio. Para seguir el curso de esta palabra en movimiento, Bajtín propuso una observación *extra-lingüística* o, como él mismo la denominó, *translingüística*:

Para nuestros propósitos tienen capital importancia las facetas de la vida de la palabra, de las cuales se abstrae la lingüística, por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la translingüística entendiéndolo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras —todavía no encauzada a una disciplina determinada—, los cuales, con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística.<sup>30</sup>

El objeto primordial de estudio de la translingüística es la *palabra bivocal*, “que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra”.<sup>31</sup> Según Bajtín, la palabra bivocal es aquella que tiene dos voces, dos sentidos o dos acentos, pero no necesariamente dos acepciones o dos o más significados vinculados al contexto en que dicha palabra aparece. La palabra bivocal subraya el sentido no unívoco del lenguaje, la huella de significados y sentidos en la palabra; una movilidad con derivación y prospectiva.

A pesar de sus diferencias, en ocasiones extremas, los fenómenos artístico-discursivos conocidos como estilización, parodia, relato oral y diálogo (expresado composicionalmente, consistente en réplicas) comparten este rasgo en común: su doble voz o doble orientación; su bivocalidad. Bajtín lo expresa de la siguiente manera: “la palabra en ellos posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 258.

*otra palabra, hacia el discurso ajeno*".<sup>32</sup> En *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín ofrece una clasificación detallada de estos discursos doblemente orientados, que incluyen como aspecto indispensable y necesario la relación con un enunciado ajeno.

El primer tipo de discurso es (I) *el discurso inmediato o directo*; esto es, la palabra que nombra, representa, comunica y/o expresa de manera "recta", sin aplazamientos. Un ejemplo de esta primera clasificación es la palabra del autor, la palabra que nombra directamente, sin filtros de ninguna especie. Vinculado al discurso inmediato del autor está (II) *el discurso representado u objetivado*. El ejemplo más típico es el discurso directo de los personajes que, si bien "tiene un significado temático inmediato", no podría ubicarse en el mismo plano del discurso autoral. En este caso —el discurso representado u objetivado de los personajes— nos enfrentamos a dos centros discursivos, a dos unidades discursivas contenidas: la unidad del enunciado del autor y la unidad del enunciado del personaje, la cual se subordina u obedece a la primera. Estos dos tipos de discurso (I y II) son *univocales*, ya que en ellos encontramos una sola voz. Sin embargo, Bajtín nos dice que el autor puede aprovechar y beneficiarse de la palabra ajena para cumplir con sus propios fines. Así, finalmente, llegamos al tercer tipo de discurso —el que más nos compete, debido a la materia de este estudio—: (III) *el discurso orientado hacia el discurso ajeno*, esto es, el discurso que, de manera premeditada e intencional, utiliza la palabra del otro, la palabra ajena. Se trata de un discurso que, por su propia naturaleza, contiene o incluye a la palabra bivocal, y lo hace de tres maneras: 1) con una orientación simple, 2) con orientación múltiple, y 3) como subtipo activo. Veámos la síntesis que nos ofrece Bajtín:<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 278-279.



**I. Discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante**

**II. Discurso objetivado (discurso de un personaje representado)**

- 1. Con predominancia de rasgos de tipificación social
  - 2. Con predominancia de rasgos de caracterización individual
- } Diferentes grados de objetivación

**III. Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal)**

- 1. Palabra bivocal de una sola orientación:
  - a) estilización;
  - b) relato del narrador;
  - c) discurso no objetivado del personaje, portador parcial de la opiniones del autor;
  - d) *Icherzählung*

} Al disminuir el grado de objetivación, tienden a una fusión de voces, o sea, al primer tipo de discurso
- 2. Palabra bivocal de orientación múltiple:
  - a) parodia con todos sus matices;
  - b) narración paródica;
  - c) *Icherzählung* paródico;
  - d) discurso de un personaje parodiado;
  - e) cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación.

} Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) del primer tipo
- 3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada):
  - a) polémica interna oculta;
  - b) autobiografía y confesión con matización polémica;
  - c) todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena;
  - d) réplica del diálogo;
  - e) diálogo oculto

} El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora

Centrémonos en la primera subclasificación del tercer tipo de discurso: “1. La palabra bivocal de una sola orientación”. Aquí, la palabra ajena es utilizada por el autor en *el mismo sentido* que sus propias pretensiones o aspiraciones; el pensamiento del autor no entra en conflicto con la palabra ajena, como en el caso de la parodia. Esta característica,

esencial, la distingue de las demás subclasificaciones del tercer tipo de discurso. Por lo tanto, será primordial tenerla en mente. En la palabra bivocal de una sola orientación se incluyen cuatro formas reconocibles, a saber: *a*) la estilización, *b*) el relato del narrador, *c*) el discurso no objetivado del personaje (portador parcial de la opinión del autor), y *d*) la *Icherzählung*, voz alemana que significa “narración en primera persona”.

Con *estilización* Bajtín se refiere a la reelaboración o reproducción de una voz ajena en el texto; es cuando el autor hace hablar de determinada forma a un personaje. Por ejemplo, la reproducción marcada y exacta del habla de un campesino, de cierta zona, en una novela determinada. Siguiendo a Bajtín, los personajes de León Tolstoi tienen jergas altamente diferenciadas o estilizadas, pero detrás de ellas se reconoce siempre la voz del autor (discurso monológico). En las novelas de Tolstoi el habla de los personajes está objetivada, mientras que en las de Dostoievski el habla está encarnada, hecha sujeto. Los personajes de *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamasov*, por ejemplo, tienen ideas diferenciadas de las ideas del autor: sus pensamientos *les* pertenecen. En Dostoievski hay un encarnamiento de las ideas y los pensamientos; es así como los personajes y las palabras de los personajes cobran vida, una vida independiente de la voz rectora y autorial.

El *relato del narrador*, al igual que la estilización, también sustituye estructuralmente la palabra del autor. El autor aprovecha, en este caso, el estilo verbal ajeno para formular el relato; no *su propio* relato, sino *el relato* del narrador, en donde subrepticamente está su voz: “el autor no nos muestra su discurso (como el discurso objetivado del personaje) sino que lo utiliza para sus fines desde el interior, obligándonos a percibir claramente la distancia entre sí mismo y esta palabra ajena”.<sup>34</sup> Bajtín nos dice que en el relato del narrador, a diferencia de la estilización, la objetivación de la palabra es

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 266.

mucho más densa y el convencionalismo (*i.e.* la palabra bivocal) mucho más débil. Incluso en el caso de que el narrador sea uno de los personajes, la palabra del narrador no puede ser, jamás, objetivada plenamente.

Dentro de esta subclasificación del tercer tipo de discurso, “Palabra bivocal de una sola orientación”, encontramos también el *discurso no objetivado del personaje* (portador parcial de las opiniones del autor). Recordemos que al declinar la objetivación se da una “fusión de voces”, dificultando o imposibilitando la diferenciación entre las mismas (por ejemplo, autor-personaje; primer tipo de discurso). Pero, en este caso, el discurso *no* objetivado del personaje, sucede lo contrario: el personaje ostenta su propia voz y, sólo en un grado mínimo de diferenciación (portador parcial), exhibe las opiniones del autor.

Por último, la *Icherzählung* o “narración en primera persona”, es la forma análoga del relato del narrador. La *Icherzählung* puede estar orientada hacia la palabra ajena o, bien, hacia la palabra directa del autor. En este último caso se inscribiría en el primer tipo de discurso: (I) el discurso directo y univocal.

Ahora bien, la segunda subclasificación del tercer tipo de discurso es “2. La palabra bivocal de orientación múltiple”. Ésta se subdivide en cinco formas: *a)* la parodia con todos sus matices, *b)* la narración paródica, *c)* la *Icherzählung* o narración en primera persona paródica, *d)* el discurso de un personaje paródico, y *e)* cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación. Con esta subclasificación entramos en el terreno de la parodia con todas sus tonalidades. Por lo tanto, habría que resolver, en primera instancia, ¿qué se entiende por parodia? La definición de diccionario refiere una “imitación jocosa o burlesca”; imitación sin formalidad, en donde la burla y/o la festividad juegan un papel preponderante. En Bajtin, la parodia se da cuando el autor introduce en el discurso (bivocal) un sentido opuesto al de la palabra ajena: “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena,

entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces”.<sup>35</sup> Por este motivo, en la parodia resulta imposible una fusión de voces, como sí puede suceder en la estilización y en el relato del narrador (contemplados en la primera subcategoría del tercer discurso).

El discurso paródico es muy amplio. La parodia puede ser un fin en sí misma, por ejemplo, cuando hablamos del género de la parodia literaria, o bien puede utilizarse en cierto pasaje para el cumplimiento de un objetivo específico. El autor puede parodiar un estilo, una forma de hablar, ver o sentir el mundo que le es totalmente ajena, pero también puede parodiar formas más cercanas, incluso familiares; puede parodiarse a sí mismo. No obstante, Bajtín subraya que, a pesar de las variantes posibles, en el discurso paródico la intención del autor y la finalidad ajena son invariables: el autor habla utilizando la palabra ajena e introduce, al mismo tiempo, un sentido opuesto o contrapuesto al original, un sentido distinto que necesariamente se confronta con la fuente primaria u original, con la “orientación ajena”. Su finalidad, como ya se ha dicho, no es unidireccional, sino absolutamente bivocal.

El discurso paródico está emparentado con el discurso irónico y, en general, con toda utilización ambivalente de la palabra ajena, “porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles”.<sup>36</sup> En el diálogo cotidiano es bastante común encontrar este empleo de la palabra ajena. Pensemos en los remedos y en todas las formas de apropiación de la palabra del otro, para re-formular un habla que no es nuestra. Bajtín incorpora una cita de Leo Spitzer, que vale la pena reproducir para ahondar en este fenómeno:

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 271.

Cuando reproducimos en nuestro discurso un fragmento del enunciado de nuestro interlocutor, a fuerza del cambio mismo de los hablantes, inevitablemente tiene lugar un cambio de tono, *las palabras del 'otro' siempre suenan en nuestros labios como algo ajeno a nosotros, a menudo con una entonación burlona o exagerada, con mofa...* Aquí me gustaría subrayar la repetición, burlona u ostensiblemente irónica, del verbo de la oración interrogativa del interlocutor en la respuesta consiguiente. De este modo se puede observar que a menudo se recurre no sólo a una construcción gramatical correcta, sino también a las construcciones audaces, a veces totalmente imposibles para repetir de alguna manera un fragmento del discurso de nuestro interlocutor y para darle un matiz irónico.<sup>37</sup>

Al incorporar, al apropiarnos de la palabra del otro e incorporarla en nuestro propio discurso —ya torciéndola y alterándola con violencia, ya achatándola y cortándole los bordes o simplemente intentando reproducirla con algún sentido—, lo que hacemos es otorgarle un nuevo significado a esa palabra, darle una valoración distinta, problematizarla, es decir, volverla bivocal.

La tercera y última subclasificación del tercer tipo de discurso es “3. El subtipo activo, la palabra ajena reflejada”. En dicha subclasificación reconocemos cinco formas distintas: *a)* la polémica interna oculta, *b)* la autobiografía y la confesión con matización polémica, *c)* todo discurso que toma en cuenta la palabra ajena, *d)* la réplica del diálogo, y *e)* el diálogo oculto. En esta variante la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, sin embargo, éste de alguna manera considera el pronunciamiento ajeno y lo utiliza.

Para entender y explicar la bivocalidad en la *polémica interna oculta*, es necesario, primero, concebir el concepto de polémica general y, particularmente, la diferencia entre la polémica explícita y la polémica implícita o interna. Una polémica es una controversia, esto

---

<sup>37</sup> Leo Spitzer (*Italienische Umgangssprache*, Leipzig, 1922, pp. 175-176) citado por Bajtín en *Ibid.* pp. 271-272.

es, la irrupción y contraste —la discusión— de dos o más opiniones que se contraponen. La polémica explícita se dirige y refuta directa y abiertamente a la palabra ajena; la polémica oculta, en cambio, se dirige hacia el objeto nombrado y ataca indirectamente a la palabra ajena. Para Bajtín en todo estilo se da una polémica interior: “toda palabra literaria percibe, con mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc.”.<sup>38</sup> Por ejemplo, en cualquier estilo literario nuevo reside una polémica interna que dialoga, ataca, refuta, etcétera, con un estilo anterior. La polémica interior es fundamental en la concepción de una *autobiografía o confesión (Icherzählung)*, por ejemplo en las *Confesiones* de Rousseau.

Al igual que en la polémica interna oculta, el discurso de *réplica a cualquier diálogo* contiene palabras que están dirigidas hacia su objeto y, paralelamente, hacia la palabra ajena. Por último, el fenómeno del *diálogo oculto* se da cuando las palabras de algún interlocutor no aparecen explícitamente en el cuerpo de la narración, pero son reconocibles de algún modo en las palabras de los demás interlocutores; las palabras de este *interlocutor oculto* no son evidentes, pero se perciben en la narración y, por lo tanto, generan un diálogo (aunque sólo sea una persona la que habla). Resulta urgente subrayar, en este punto, el carácter dinámico de las palabras. Bajtín nos dice que una palabra concreta puede pertenecer a distintas modalidades o a distintos tipos de discurso.

Bajo el término *dialogismo* Bajtín agrupó también otros conceptos que apuntan en este sentido, a saber: heteroglosia, hibridación y polifonía. En oposición al texto monológico, el *dialogismo* refiere la interacción no jerárquica de varias conciencias en el texto; la reunión no unificada de personalidades totales y autónomas, “sin que entre ellas

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 274.

una llegue a ser el objeto de la otra”, esto es, sin que una de estas conciencias abarque y domine a las demás.<sup>39</sup> En la novela, esta cualidad dialógica le otorga al héroe, y de manera extensiva a las figuras emisoras dentro del texto, una “libertad interior, [un] carácter inconcluso y falto de solución”,<sup>40</sup> que lo separa de manera irresoluble de la expresión y la intención del autor: “no se trata de una ausencia” —apunta Bajtín— “sino de un cambio radical de la posición del autor”.<sup>41</sup> Un autor que no será más un director de voluntades en el relato, ni dejará su sombra como un rasgo distintivo en el texto. La *heteroglosia* (del griego *hetero*, “otro” y *glossa*, “lengua o voz”) confirma esta cualidad del lenguaje: las palabras contienen rastros de otras palabras; el término también da cuenta de la tensión de dos contrarios en el discurso: oficial y no oficial, por ejemplo. Un término hermanado a éste es la *hibridación*, en donde la palabra es el producto de varias voces de distinta naturaleza; conciencias —quizá encontradas— que de otra forma no podrían convivir en un mismo espacio.

En *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín profundizó en uno de los términos fundamentales emanados del dialogismo: la *polifonía*. En Occidente, este concepto se deriva de la música desarrollada a partir de la Alta Edad Media y se refiere a los sonidos emitidos simultáneamente que conservan su carácter e independencia. Bajtín utilizó esta noción para referirse al habla de los personajes en la novela como conciencias autónomas, lejos del tono reconocible del autor,<sup>42</sup> pero con un papel esencial en el entramado coral de la

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>42</sup> En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín reconoce este origen en varios momentos; en uno de ellos —quizá el más evidente—, se explica debatiendo un pasaje de Komaróvich: “La última unidad extraargumental de la novela de Dostoievski se interpreta por Komaróvich de un modo estrictamente monológico, a pesar de introducir una analogía con la polifonía y con el contrapunto de voces en la fuga [...] ‘la novela puede ser comparada —habla Komaróvich— con la unidad artística de la música polifónica, las

obra. Un ejemplo sustancial de esta variedad de voces diferenciadas y a la vez convergentes, expresadas lo mismo en forma de diálogo que de monólogo interior, está en las novelas de Dostoievski —*Memorias del subsuelo*, *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamasov*, entre otras—, en torno a las cuales gira su análisis. Si bien Bajtín circunscribe el término *polifonía* para uso casi exclusivo de la novela —y sólo ciertas clases de novela— reconoce también —en ocasiones con dificultad— una extensión a otros ámbitos: la lírica o la épica, por mencionar dos ejemplos inmediatos.<sup>43</sup> Bajtín señala lo siguiente:

En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante.

[...]

Si hay que buscar una imagen para representar su mundo de acuerdo con la visión que de él tenga, ésta sería la Iglesia en tanto que comunión de almas inconfundibles donde se reunirían tanto los pecadores como los justos, o, quizá, la imagen del universo dantesco donde la pluralidad de planos se transfiere hacia la eternidad, donde hay arrepentidos e impertinentes, los condenados y los salvados.<sup>44</sup>

---

cinco voces de la fuga que se introducen paulatinamente y se desarrollan en un contrapunto recuerdan el arte vocal de la novela de Dostoievski”.

Elisa Ramos profundiza en el origen de la palabra: “Circunscribiéndonos a la música europea se han barajado diversas hipótesis acerca de los orígenes de la polifonía. Señalan la apreciación de sonidos simultáneos al presionar una tecla en los primeros órganos que llegaron a Constantinopla y la posibilidad de que el término *organum* derivara de la similitud del término griego *organon* con el órgano como instrumento y su capacidad de producción sonora vertical. En la música medieval se denominará como ‘canto de órgano’ a la interpretación polifónica para distinguirla del ‘canto llano’ o monodia. Se ha señalado también la derivación de polifonías orientales practicadas en la zona rusa de Georgia —lugar donde existirían las primeras comunidades que interpretaban músicas polifónicas— y la práctica de quintas paralelas en Cerdeña como forma primitiva de polifonía. En cualquier caso, debió de ser un proceso continuado que desembocó en la plasmación teórica de la polifonía práctica”

Elisa Ramos, “Del primitivo canto cristiano a la polifonía” en *Filomúsica*, núm. 18, julio de 2001, consultada el 4 de julio de 2008 en <http://www.filomusica.com/filo18/eli.html>.

<sup>43</sup> Cfr. Graham Allen (*Intertextuality*, *op. cit.*, p. 26): “Bakhtin tends to argue that poetic forms like the epic and kinds of lyric are essentially monologic, they enforce a singular, authoritative voice upon the World. Only the novel, and indeed only certain kinds of novel, are, according to Bakhtin, truly dialogic. This argument is on one level rather contradictory, since Bakhtin also discusses language in general in terms of dialogism”.

<sup>44</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas... op. cit.*, pp. 44-46.



En la *Divina Comedia* Dante no sólo hace alusión a una vastedad de obras, autores y personajes —entre los que destacan por supuesto *La Biblia*, *La Eneida* y el mismo Virgilio como voz y eje conductor—, sino que hace hablar y habla él mismo con una voz diferenciada de tonalidades múltiples. En la trama polifónica de la *Comedia* contrastan y se entretajan llamados, diatribas, cuestionamientos distintivos: a) la palabra esencial del narrador, la voz de Dante concebida por Dante; b) el eje augural de Virgilio, gnosis, la palabra que es conocimiento, verbo del *dolcissimo padre*; c) la emisión envolvente de Beatriz, guía de la última parte de la trilogía. Por no hablar de las expresiones que en un segundo o tercer plano, se superponen y entremezclan: balbuceos, coros, voces umbrías y angélicas. Veamos el siguiente fragmento del “Canto V” (Resalto II. Muertos violentamente) del *Purgatorio* de Dante:

Al son volví los ojos con presura,  
y en mí tan sólo su mirada absorta  
clavaba, y de la luz en la rotura.  
Dijo el maestro entonces: «¿Por qué acorta  
tu paso el embarazo de tu mente?  
Lo que allí se murmura ¿qué te importa?  
Déjales que hablen, y conmigo vente:  
sé cual cima de torre que ante el viento  
no cede, mas resiste firmemente.  
Que aquel en quien retoña el pensamiento  
del pensamiento, aleja de sí el signo,  
que el ardor de uno vuelve al otro lento».  
¿Qué decir, sino, «Voy», era condigno?  
Lo dije, del color rociado un tanto  
que al hombre del perdón suele hacer digno.

De la costa acercábase entretanto,  
oblicuamente, gente que entonaba  
del *Miserere*, verso a verso, el canto.<sup>45</sup>

Al igual que los textos polifónicos de Dostoievski, los versos de Dante exponen y llevan a un grado máximo de consecuencia las propiedades polifónicas descritas por Bajtín: “la intención refractada”<sup>46</sup> del autor, sí, pero también la voz directa del personaje, con una intención propia, la voz allegada a su matriz, a un tiempo reunida y emancipada.

Con todo, resulta clara la intención de Bajtín de establecer la novela de Dostoievski como el punto de partida del texto polifónico. Si bien reconoce antecedentes claros, como Dante, Shakespeare, Cervantes o Balzac, advierte en Dostoievski una intención claramente polifónica desde la concepción misma de la obra (una polifonía voluntaria). Lo que en otros autores se da como un desarrollo cronológico determinado, con varios planos y referentes, en Dostoievski es un desarrollo de simultaneidades en el espacio, en el que convergen varios mundos. No por nada Bajtín afirma que los personajes de Dostoievski no tienen biografía: recuerdan sólo lo necesario para actuar en la contundencia de su espacio presente. Se trata de personajes en un entorno múltiple e inconcluso que coexisten con sus propias contradicciones; Dostoievski obliga a sus héroes “a conversar con sus dobles, con el diablo, con su alter ego, con su caricatura”.<sup>47</sup>

Cuando Mijaíl Bajtín aborda las contribuciones del escritor Leonid Grossman (1888-1965), en torno a la obra polifónica de Dostoievski, hace una distinción fundamental entre texto *pluriestilístico* y texto *dialógico*. Veámoslo punto por punto. Grossman explica:

---

<sup>45</sup> Dante Alighieri, “Purgatorio”, *Divina comedia* (tomo II), Edit. Origen/ OMGSA, México, 1984, p. 203 (traducción de Ángel Crespo).

<sup>46</sup> El término es de Graham Allen (*Intertextuality*, *op. cit.*, p. 29).

<sup>47</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas... op. cit.*, p. 48.

“[...] el libro de Job, el Apocalipsis de San Juan [...] y todo aquello que alimenta las páginas de sus novelas [las de Dostoievski] y les comunica un tono especial a unos u otros capítulos, se conjuga de una manera especial con el periódico [...], la escena callejera, lo grotesco e incluso el panfleto”. Bajtín responde a esto con una diferenciación que viene muy a cuento con lo que hoy se entiende por intertextualidad: “Desde el punto de vista del enfoque monológico de la unidad del estilo (y por lo pronto sólo existe este enfoque), la novela de Dostoievski es *pluriestilística* o carente de estilo; desde el de la comprensión monológica posee una *pluralidad de acentos* y es contradictoria valorativamente, los acentos opuestos se cruzan en cada palabra de sus creadores”. Es claro que esta multiplicidad de fuentes y de estilos *no es* elemento suficiente para hablar de polifonía: “Si el material de Dostoievski, con lo heterogéneo que es, se desarrollara en un mundo único, correspondiente a una única conciencia monológica del autor, entonces el propósito de la unión de lo dispar no se habría resuelto”.<sup>48</sup> Al hablar, en términos bajtinianos, de *dialogismo* y *polifonía*, no estamos hablando necesariamente de *intertextualidad*.

Intertextualidad y dialogismo, por lo tanto, no son sinónimos. En principio, el dialogismo para Bajtín es un “elemento constitutivo”<sup>49</sup> del lenguaje. Este componente puede fomentarse, impulsarse de manera resuelta y deliberada, o bien, reprimirse. Para que el autor alcance una condición dialógica en la novela, por ejemplo, es necesaria la presencia y reunión de varias conciencias que, como vimos ya, no son jerárquicas y le dan al personaje un carácter libre, alejado de la voz autoral, pero también inacabado o en constante transformación y construcción: un personaje de voz polifónica, es decir, contradictoria, paradójica, por momentos confusa —por supuesto estoy ilustrando—, en

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>49</sup> Véase la explicación que, al respecto, formula Graham Allen (*op. cit.*, p. 21).

donde resuenen otros órganos, otras conciencias leídas e imaginadas que literalmente se cuelan en el texto y lo alimentan. Por su parte, la inter-textualidad, como se verá más adelante, se refiere a la movilidad de lo enunciado en un texto; al texto no como algo estático, sino como concentrador y suscitador de otros pronunciamientos, de otros discursos, de otros textos. La diferencia es sutil, pero una vez develada brilla de manera intermitente, casi como una advertencia: un escrito puede ser intertextual —contener de manera deliberada otros pronunciamientos— y sin embargo no alcanzar un estado dialógico, polifónico, de hibridación, tal como lo entendió Bajtín. En otras palabras, el hecho de reunir, combinar y/o reconocer en un texto fragmentos diversos de otros escritos, de otros pronunciamientos, no garantiza que el texto alcance una condición dialógica.

En todo caso, la intertextualidad reconoce su origen; es y será siempre un término vinculado definitivamente a las observaciones y formulaciones establecidas desde *El método formal de los estudios literarios* y sobre todo en *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La imaginación dialógica*.

### **Intertextualidad: la síntesis de Julia Kristeva**

Patrick Ffrench denominó “tiempo de teoría” a una serie de movimientos críticos gestados en París en la década de los sesenta, vinculados con el grupo y la revista *Tel Quel* (1960-1983).<sup>50</sup> En el seno de una debacle internacional (la posguerra y, más adelante, las crisis de

---

<sup>50</sup> *Tel Quel* significa literalmente “tal cual” o “tal como es”; el nombre también remite al libro homónimo de aforismos de Paul Válerý. Para una idea más completa de la formación de la revista y del origen e implicaciones del nombre véase el capítulo “The Accidents of History” del libro de Patrick French (*The Time*

1968), un grupo de escritores e intelectuales —entre los que se encontraba Julia Kristeva, pero también Philippe Sollers, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Louis Althusser, Jacques Lacan y Georges Bataille— se reunió para debatir, entre otros, asuntos filosóficos, psicoanalíticos, semióticos y de teoría literaria. Después de los movimientos históricos de las vanguardias, vinculados a los ejercicios fatales de la guerra, y del auge del surrealismo, cuyos ejes habían sido la imaginación y el ensueño, la aparición de un movimiento profundamente reflexivo, una “máquina analítica” (*machine analytique*) como se autodenominaron,<sup>51</sup> parecía algo natural.

*Tel Quel* se extendió más allá de la publicación periódica y se tornó en un ejercicio reflexivo de resistencia; una respuesta teórica a los postulados surrealistas (incluso si pensamos en la obra de “ficción” creada desde y alrededor del movimiento); un espacio de divulgación y análisis impulsado desde la diversidad y, finalmente, un grupo en sí mismo.<sup>52</sup> Desde esta escena, conocida más tarde de manera ambigua como postestructuralista, se abundó y discutió la obra de Saussure (a saber el signo lingüístico, el estudio sincrónico vs. diacrónico del lenguaje), las ideas de Benveniste (teoría del sujeto, negación, etcétera), se replanteó la noción de autor y el concepto de originalidad y se criticaron las prácticas culturales en las sociedades de consumo, en las que el autor es visto por encima de la obra —el autor como un dios— y la obra como un producto permutable, sujeto a las variaciones

---

*of Theory: A History of Tel Quel*, Clarendon Press, Oxford, 1995, pp. 46-50. Consultado en <http://www.questia.com/> el 23 de junio de 2008).

<sup>51</sup> La frase es de Marcelin Pleyne (*Ibid.*, p. 4).

<sup>52</sup> En “‘Tel Quel’ and surrealism: a re-evaluation. Has the avant-garde become a theory?” (consultado en [www.questia.com/](http://www.questia.com/) en junio de 2008) Patrick French refiere varias etapas de este movimiento: la primera, a partir de 1960, año de conformación de la revista, en la que se reúnen voces eclécticas, entre las que se encuentran escritores surrealistas como Eluard o Sterne; la segunda, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, en la que se da una marcada producción de textos analíticos y críticos, entre otros, como respuesta a la ola surrealista que se vivió en épocas anteriores y, la tercera, a mediados de la década de los setenta, en la que se reconocen marcas diferenciadas, voces individuales, y en la que la diferenciación con el movimiento surrealista a dejado de tener importancia.

del mercado. *Tel Quel* fue entonces la plataforma; una suerte de caja de Petri donde se potenciaron la reflexión y el análisis (en buena medida en torno al lenguaje).

Con una mirada extrañada, *extranjera*, Julia Kristeva (Sliven, Bulgaria, 1941) aportó en este ámbito nociones distintas a las que dominaban la escena parisina de mediados de siglo. No sólo introdujo la obra de Bajtín, sino la de otros autores, como J. Linzbach.<sup>53</sup> Planteó una nueva forma de semiótica a la que llamó *semanálisis*: la obra en construcción; la obra como un producto en constante cambio y no como un producto final de consumo (Kristeva evoca aquí, y en varios momentos más, el marxismo y su “otra” concepción o posibilidad del trabajo, “aprehendido fuera del valor, es decir, más acá de la mercancía producida y puesta en circulación en la cadena comunicativa”).<sup>54</sup> En este proceso, la atención no está centrada solamente en el objeto de estudio (texto), sino que involucra a todos sus actores: autor, texto, lectores. La producción de sentido traspasa el momento de creación e irradia el espacio de decodificación y análisis. Esta lectura no se da en un solo tiempo, ni de una misma forma. Necesariamente hay una variación, una permutación de los elementos del discurso, que está determinada por un conflicto social y cultural. Algo semejante a lo que plantearían cuasi paralelamente (1970) Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en su teoría de la recepción estética (*Rezeptionsästhetik*):

[...] la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la

---

<sup>53</sup> Entre otros asuntos, J. Linzbach propuso como urgente elaborar un lenguaje para las ciencias humanas: “la lengua filosófica”. “Linzbach emparejaba el esfuerzo por construir tal lengua con el de los alquimistas de la Edad Media a la búsqueda de la ‘piedra filosofal’” (Julia Kristeva, *Semiótica*, Fundamentos, 1978, p. 71).

<sup>54</sup> Julia Kristeva, “La semiótica y la producción”, *Semiótica*, *op. cit.*, p. 47.

concretización efectuada por el lector [...] Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla la obra literaria.<sup>55</sup>

Los planteamientos de Jauss e Iser se derivaban, en buena medida, de la teoría fenomenológica de Edmond Husserl (1913), que proponía analizar no el hecho o los objetos *per se*, sino el objeto desde la conciencia; el estudio de los fenómenos para llegar a un conocimiento esencial. En *La Révolution du langage poétique (Revolution in poetic Language)*,<sup>56</sup> publicado en 1974, Jauss e Iser establecen de manera directa su relación con Husserl.

Paralelamente, el semanálisis de Kristeva planteó una evaluación del sentido, de sus leyes y componentes. Un proyecto crítico construido a partir de una *lógica dialéctica*; un proyecto que, por su propia naturaleza, no podría permanecer inmutable. Pero, concretamente, ¿qué diferencia el semanálisis de Kristeva de la semiótica hasta entonces desarrollada? La respuesta está en la mirada, en la lógica, con la que cada parte aborda *su* objeto de estudio común: los signos, las unidades significativas del discurso. “El texto confronta la semiótica con un funcionamiento que se sitúa fuera de la lógica aristotélica, exigiendo la construcción de otra lógica y llevando así hasta el final —hasta el *exceso*— el discurso del saber obligado por consiguiente a *ceder* o a reinventarse”.<sup>57</sup> Kristeva nos recuerda que es el texto el que marca sus propios alcances. Para el semanálisis los límites del texto no están definidos de manera precisa; los lindes son ambiguos y deben considerar siempre el *exterior*, la *alteridad*. “Así, cuando digamos semiótica”, nos dice Kristeva, “pensaremos en la elaboración (que, por otra parte está por hacer) de modelos: es decir, de

---

<sup>55</sup> Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 122 (traducción Sandra Franco y otros).

<sup>56</sup> Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, Nueva York, 1984.

<sup>57</sup> Julia Kristeva, *Semiótica*, *op. cit.*, p. 31.

sistemas formales cuya estructura es isomorfa o análoga a la estructura de otro sistema (del sistema estudiado)”.<sup>58</sup> Desde esta perspectiva Kristeva desarrolla su concepción intertextual.

El concepto esencial que da unidad y sentido a los demás términos acuñados y desarrollados por Kristeva, en el ámbito de la intertextualidad, es el *ideologema*. Esta noción permite analizar un texto como intertextualidad, considerando su formación social e histórica; esto es, reflexionar la transformación de la *palabra* —ahí donde el contenido es irreducible—, hacia la totalidad del texto como parte de un entramado cultural. Dicha transformación, como la propia acción lo indica, implica movimiento y variación derivados del uso cotidiano de esas palabras. La “práctica” con las palabras no está exenta, pues, de tensiones y conflictos sociales que marcan y se reflejan en cada término. Pensemos, por ejemplo, en las palabras *amor, justicia, enfermedad...* cómo se cargan y liberan, en cada época y cultura específicas, de referencias y significado.

Uno de los retos para la semiótica, según se establece en “The Bounded Text”, es remplazar una división retórica de géneros por una *tipología textual*; arreglos textuales definidos y vinculados a un texto general. La palabra, novelística por poner un ejemplo, pertenece a un nivel suprasegmental, que está ligado con la producción total del género novelístico. Como se ve, el ideologema permite una visión amplificada (intertextual) de la producción textual; una visión de pronunciamentos coligados (*bounded text*). Kristeva lo refiere en los siguientes términos:

El ideologema es la intersección de un arreglo textual determinado (una práctica semiótica) y las palabras [*utterances*] (secuencias) que asimila en su propio espacio o al que se refiere en el espacio de otros textos (prácticas semióticas). El ideologema es la función intertextual

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 37.



interpretada como “realidad” en los distintos niveles estructurales del texto y que se extiende a lo largo de toda su trayectoria, otorgándole sus propias coordenadas históricas y sociales.<sup>59</sup>

Retomando los trabajos de Saussure y Bajtín, pero también los del matemático Georg Cantor (*Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*, 1915), Kristeva desarrolló la noción de texto cultural o social para referirse a un texto compuesto de distintos discursos, pronunciamientos y estructuras, y vinculado con otros textos. Desde sus ensayos más tempranos (“The Bounded Text” y “Word, Dialogue, Novel”, concebidos entre 1966 y 1967), Kristeva cuestionó el sentido de voz textual única, de escritura original y se refirió a un compilado de textos culturales relacionados de manera intrínseca. Este vínculo inter-textual no debe verse como una simple unión entre un escrito y otros que lo anteceden, sino como un hecho en el que lo pronunciado se mueve y transforma a sí mismo. Esta idea está relacionada con la noción de *transfinito* desarrollada por Cantor: dada la dificultad de identificar el último número de una serie infinita, el matemático alemán propuso pensar este *último número* como el *próximo número* en la secuencia; un número (transfinito) que funciona como límite *exterior* para la serie. El hallazgo de Cantor permite concebir, entre otras cosas, el número de elementos de un conjunto infinito ( $\{1, 2, 3, \dots, n, \dots\}$ ), de la misma forma como se hace con un conjunto finito ( $\{1, 2, 3, \dots, n\}$ ). Kristeva ve esta misma propiedad en el lenguaje poético: “una secuencia poética es una

---

<sup>59</sup> “The ideologeme is the intersection of a given textual arrangement (a semiotic practice) with the utterances (sequences) that it either assimilates into its own space or to which it refers in the space of exterior texts (semiotic practices). The ideologeme is that intertextual function read as “materialized” at the different structural levels of each text, and which stretches along the entire length of its trajectory, giving it its historical and social coordinates” (Julia Kristeva, “The Bounded Text”, *op. cit.*, p. 36).

*próxima extendida* o *ampliada* para todas las secuencias precedentes de la cadena aristotélica (científica, monológica o narrativa)”.<sup>60</sup>

En “Word, Dialogue and Novel” Kristeva hace una comparación entre el lenguaje poético y el lenguaje científico. Los procedimientos científicos están basados, según afirma, en un enfoque lógico fundado en las estructuras gramaticales griegas (indo-europeas): oraciones del tipo sujeto-predicado que crecen por identificación, determinación y causalidad.<sup>61</sup> Secuencias del tipo *0-1* (verdadero-falso; bueno-malo; vacío-significado, etcétera), propias de la lógica moderna, en donde *0* equivale a *nada* y uno representa *cierto elemento*. En contraste, en el lenguaje artístico se da una ambivalencia del tipo *0-2*; una doble voz que rompe con la idea de singularidad aristotélica: “una cosa no puede ser *algo* y *algo más*, al mismo tiempo”. El 2 representa la posibilidad de traspasar la uniformidad, la consonancia y la imposición del *1*: prohibición social, dios, ley, lingüística... discursos, éstos, enunciados de manera monológica. El lenguaje poético, para Kristeva, es el lenguaje subversivo del carnaval descrito por Bajtín; expresiones y enunciaciones libres —sin escenario, actores y espectadores—, gesticulaciones grotescas, sátiras sediciosas, “[...] una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la “vida al revés”, el “mundo al revés” (monde á l’envers)”.<sup>62</sup>

Para Kristeva el significado único de las palabras es una ilusión que rebasa su uso específico en un contexto determinado, y se extiende más allá de lo escrito (texto social). Las palabras tienen un doble sentido: el sentido en el texto y el sentido “social e histórico”. Esta doble significación está expresada en el vínculo irremediable del texto con distintas voces preexistentes: lo pronunciado antes de mí. Voces que no sólo resuenan en el texto,

---

<sup>60</sup> Julia Kristeva, “World Dialogue and Novel”, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, pp. 42.

<sup>61</sup> Julia Kristeva, *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>62</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas... op. cit.*, p. 172.

sino que son parte de él; están ahí no sólo como referencia, sino como elementos sonantes del propio texto.

El texto, pues, está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas) y hacia el proceso social en que participa en tanto discurso. Sus dos registros, cuyo funcionamiento es autónomo, pueden desunirse en prácticas menores en las que un retoque del sistema significativo deje intacta la representación ideológica que vehicula, o a la inversa: se unen en los textos que señalan los bloques históricos.<sup>63</sup>

A partir de esta cualidad observada por Kristeva, los adverbios para referirse al texto *dentro* y *fuera* han quedado proscritos. Todo sucede a la vez: el sentido en el texto y el sentido fuera de él. El texto no es una entidad estable con sentido estático, sino algo dinámico, en constante propagación.<sup>64</sup>

El texto, para Kristeva, se desarrolla en dos dimensiones: una horizontal y otra vertical. En el eje horizontal —al igual que en un esquema básico de comunicación— están representados el sujeto emisor en un extremo y, en el otro, el destinatario o receptor. El eje vertical está compuesto por el texto,



en un extremo, y el contexto o *corpus*, en el otro. Esto significa que cada palabra pronunciada es una intersección de palabras, “donde al menos una palabra (texto) puede ser leída”.<sup>65</sup> La propia Kristeva refiere que esta representación proviene de Bajtín,

<sup>63</sup> Julia Kristeva, *Semiótica*, op. cit., p. 12.

<sup>64</sup> Véase Graham Allen, *Intertextuality*, op. cit.

<sup>65</sup> Julia Kristeva, *Desire in Language...* op. cit., p. 66.

específicamente de los conceptos de *dialogismo* y *ambivalencia*; sólo que en él —aclara— estos dos ejes no se distinguen claramente.

Resulta fundamental precisar, en este punto, lo que Kristeva (y otros miembros de Tel Quel o del pensamiento postestructuralista, como Roland Barthes) entiende por *sujeto*. A partir de las teorías de Roman Jakobson y Émile Benveniste (entre otras, la subjetividad en el lenguaje y la naturaleza de los pronombres),<sup>66</sup> Kristeva distingue dos tipos de sujeto: el sujeto del enunciado (*subject of utterance*) y el sujeto de la enunciación (*subject of enunciation*). En el primero, lo pronunciado está vinculado de manera estrecha al sujeto. Por ejemplo, en una conversación en vivo, *tête à tête*, resulta inevitable relacionar *lo dicho* con *quien lo dice*. En este caso el sujeto emisor y el destinatario o receptor están presentes en el momento de la enunciación y la correspondencia es ineludible e instantánea. En el segundo caso, sujeto de la enunciación, el emisor se encuentra distanciado y finalmente se pierde. Lo que queda es, pues, lo enunciado. Pensemos en la lectura de cualquier texto lejos de su autor: el sujeto (escritor, enunciante) está proscrito y queda, por lo tanto, relegado del acto de lectura. El sujeto se pierde, queda fuera del texto.

Kristeva centra una buena parte de sus ejercicios reflexivos en esta segunda clase de sujeto: el sujeto de la enunciación. Le interesa, particularmente, porque se trata de *el sujeto* de lo escrito; un sujeto apersonal, con doble voz (recordemos el doble sentido de la palabra escrita: el sentido en el texto y el sentido “histórico y social”). Aquí viene a cuento, nuevamente, la ambivalencia del lenguaje artístico, en donde, como ya hemos visto, una palabra puede ser, a la par, *algo (A)* y *algo más (no A)*. El texto remarca así su condición de alteridad, oponiéndose de manera absoluta a lo monológico. El texto para Kristeva es, pues, una *productividad*; esto es, debe abordarse a través de las categorías lógicas y no sólo

---

<sup>66</sup> Véase Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI editores, México, 2003.

lingüísticas, y debe entenderse como “una permutación de otros textos; una intertextualidad en el espacio de un texto determinado, en el que varios enunciados, tomados de otros textos, se intersectan y neutralizan unos a otros”.<sup>67</sup>

Dentro de las variadas nociones que Kristeva introduce para explicar el fenómeno de la intertextualidad, está la distinción entre fenotexto y genotexto. Con el término *fenotexto* Kristeva refiere la voz de un sujeto unificado y definido. Son textos (fragmentos de texto) contruidos a partir de un lenguaje más diáfano y comunicativo; textos descriptivos, explicativos, libres de ambigüedades y equívocos. El *genotexto*, por otro lado, es la parte del texto que emana del inconsciente. El genotexto fractura al fenotexto; rompe con las convenciones lingüísticas y estilísticas. Son textos exploratorios, experimentales, vanguardistas; textos que se desarrollan desde (o cercanos a) lo que Kristeva denomina *khôra* o *chora* (término procedente del *Timeo* de Platón). *Khôra* es un receptáculo asociado con el cuerpo o el vientre materno; “es lo innombrable, lo improbable, lo híbrido, anterior al pronunciamiento, anterior a ‘Él’, al padre”.<sup>68</sup> La *khôra* está asociada a la *fluidez del ser* propia de los niños. El sujeto de la enunciación no rompe por completo con esa fluidez anterior al lenguaje y a la construcción de la identidad. Esta no-ruptura se trasforma en un quebrantamiento de las estructuras monológicas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la utilización de diferentes recursos intertextuales se vio magnificada. Los autores vanguardistas dispusieron deliberadamente de la intertextualidad como un arma estética. Kristeva señala a Kafka, Proust y Joyce como los primeros autores modernos que rompieron con la fuerza (pre-lógica) de la semiótica. La utilización premeditada de recursos intertextuales (reescritura, collage, pastiche, variación,

---

<sup>67</sup> Julia Kristeva, *Desire in Language... op. cit.*

<sup>68</sup> *Idem.* Véase, también, Graham Allen, *Intertextuality*, op. cit.

alusión, cita, entre otros) cobró fuerza y llegó a su auge —Roland Barthes coincide en ello— con el modernismo y el desarrollo de las vanguardias históricas. Una cantidad abrumadora de obras creadas en estos periodos dan muestra de ello. En *El libro de los pasajes*, por ejemplo, Walter Benjamin señala, refiriéndose a su propia obra: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje [...]”. Basándose en las reflexiones de Saussure, Benveniste, Marx y, sobre todo, en las observaciones de Bajtín, Julia Kristeva reprodujo, desarrolló y sintetizó, oportunamente, varias prácticas que estaban en el aire y que ayudaron a definir un nuevo proceder, una creación artística renovada en donde el autor y la originalidad quedaron relegados.

### **La imposibilidad de vivir fuera del texto infinito. Roland Barthes**

Algo notorio en la trayectoria crítica y literaria de Roland Barthes es la coherencia y correspondencia entre su concepción de texto —visión cultural— y su propia escritura. Basta con hojear *S/Z* (1970), *El placer del texto* (1972) o *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), para reconocer cómo se entrelazan las diferentes voces e ideas: dando saltos, quiebres; deteniéndose o regresando sobre algún punto medular... todo ello, sin perder de vista el hilo que conduce y articula al conjunto. La construcción fragmentaria de sus textos —enunciados, secuencias que se cruzan de manera persistente— es un muestrario de alusiones, citas y reflexiones, que dialogan con sus primeras nociones sobre la intertextualidad. Barthes reconocía que “el placer de la lectura proviene indirectamente

de ciertas rupturas”.<sup>69</sup> En esas discontinuidades, en esas intermitencias en donde pueden leerse voces distintas, es donde surge el aspecto más seductor y erótico del texto: “lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgadas que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme”.<sup>70</sup>

Antes de abordar las ideas desarrolladas por Barthes sobre y alrededor de la intertextualidad, conviene ahondar en algunos aspectos previos que conducirán de manera natural, casi imperceptible, al “cielo, llano y profundo a la vez”<sup>71</sup> que es el texto infinito: ¿cómo entenderlo y plantear su valor?, ¿de qué manera leerlo e interpretarlo? Barthes apunta que la evaluación de un texto no puede partir, por ejemplo, de la ciencia (“que no evalúa”), tampoco de la ideología (“pues el valor ideológico de un texto [...] es un valor de representación, no de producción”). La evaluación de un texto debe partir enteramente de la práctica de la escritura: “¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío”.<sup>72</sup> Esta praxis, esta experiencia que direcciona la palabra, es el punto de partida único para la valoración de lo escrito.

En el marco de este ejercicio evaluativo, Barthes distingue dos clases de texto. Por un lado, el *texto escribible*: un presente perpetuo, que no acepta palabras *consecuentes*. Este texto —por más difuso que pueda resultar— “somos nosotros en el momento de escribir”. Es el texto antes de ser tocado, paralizado y cortado por los sistemas, llámese crítica, ideología o género. “Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la

---

<sup>69</sup> Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, siglo XXI, p. 15.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Siglo XXI, México, p. 9.

<sup>72</sup> *Ibid.* pp. 1 y 2.

estructuración sin la estructura”,<sup>73</sup> esto es, el ejercicio primordial de la palabra, antes de salir al infinito juego del mundo. Según Barthes este tipo de texto es difícil, casi imposible, de encontrar; se deja ver únicamente por azar, de manera furtiva y oblicua en algunas obras-límite. Los *textos legibles*, por otro lado y a diferencia de los primeros, son productos en sí mismos y conforman “la enorme masa de nuestra literatura”. Para percibir algo en este *enjambre* es necesaria la interpretación. Esta tarea, la de interpretar según la visión de Barthes, está asociada con la polifonía de Bajtín.<sup>74</sup> Según Barthes la interpretación no es otorgarle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre)<sup>75</sup> al texto, sino distinguir y apreciar *lo plural* de su hechura; es decir, la combinación de redes, la galaxia de significantes. Se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, “el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible”.<sup>76</sup>

De manera irónica, Barthes revaloriza, a pesar de todo lo que pudiera haber en contra,<sup>77</sup> la connotación como la única vía de lectura de los textos plurales o, mejor dicho, de los textos “moderadamente plurales”:

[...] existe un apreciador medio que sólo puede captar una cierta porción, mediana, del plural, instrumento a la vez demasiado preciso y demasiado impreciso para ser aplicado a los textos unívocos, y demasiado pobre para ser aplicado a los textos multivalentes, reversibles y francamente indecibles (a los textos íntegramente plurales). Este *modesto* instrumento es la connotación.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>74</sup> Véase el apartado “Antecedentes inmediatos: Saussure, Bajtín” en esta tesis.

<sup>75</sup> Roland Barthes, *S/Z, op. cit.* p. 3.

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> Los dos apartados en los que Barthes aborda este asunto se titulan: “En contra de la connotación” y “A favor de la connotación, a pesar de todo” (*S/Z*, p. 4).

<sup>78</sup> *Idem.*



Lo que Barthes critica aquí es la mirada objetiva, estable y centralizada (denotativa) —pero no por ello innecesaria— que se ha aplicado para leer y significar todos los textos; relegando la connotación (una mirada más abierta y polisémica) a un plano secundario. La connotación es una relación establecida entre el lector y el texto, que permite develar otros significados (además del unívoco y final); es la lectura que no encuentra una verdad, *la* verdad, sino que revela menciones anteriores e incluso posteriores, dentro y fuera del texto, y que comprende las relaciones con otros textos. La connotación es, pues, la lectura intertextual y polisémica. Este modo de significar se determina a través de dos clases de espacio: el primero es *secuencial* y se refiere al orden de las palabras y las frases, a lo largo de las cuales “el sentido prolifera por acodadura”; el segundo es el espacio *aglomerativo*, en el que determinados fragmentos del texto traspasan sus propios límites y se correlacionan con los sentidos exteriores, formando con ellos “una especie de nebulosas de significado”.<sup>79</sup> La connotación provoca —aunque pudiera parecer paradójico no lo es— un doble sentido en la lectura y la alteración de la pureza de lo comunicado. Es una especie de fuera de foco, en el que pueden verse varios planos a la vez.

Ligada a estos conceptos está la tensión entre *doxa* y *para-doxa*. Entre la opinión general, naturalmente incuestionable (*doxa*) y el sentido contrario, lo opuesto a esa opinión (*para-doxa*), se produce un conflicto: la pugna entre los contrarios. Una distinción y, más allá de eso, una lucha heredada de la diferenciación que hace Bajtín entre discurso monológico y discurso dialógico. La *doxa* es el discurso estable, establecido, institucional; el discurso aprendido, que genera una sensación de repetición en el escucha o lector y que requiere una aproximación denotativa (a su vez estable). Mientras que la *para-doxa* es una opinión que se resiste a caer y creer en lo fundado; en las manifestaciones establecidas y

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 5.

difundidas. La *para-doxa* es plural, esterográfica y, por lo tanto, ambigua. Las para-doxas no pueden leerse de manera inmediata, con la velocidad con la que se lee lo dado, el texto explícito.

El libro *S/Z* es un análisis pormenorizado de una novela corta de Balzac: *Sarrasine*. Para llevar a cabo esta evaluación, Barthes divide el texto analizado en lo que llama *lexias*, que no son otra cosa que unidades de lectura, fragmentos del texto para ser observados, razonados y comentados. Esta segmentación —advierte el propio Barthes— es a todas luces arbitraria (“será cuestión de comodidad”). Lo que el comentarista (el lector productivo, no el lector-consumidor, quien lee bajo un esquema estable) observa en estas *lexias* es “la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas”. Y el método para leerlas es la relectura; leer como si se estuviera revisitando el texto, acceder a él como por segunda o tercera vez: “los que olvidan releer se obligan a leer en todas partes la misma historia”.<sup>80</sup> Con esta propuesta de análisis, Barthes desmitifica la primera lectura como un hecho inocente o iniciático, e introduce la mirada plural: la relectura *inmediata* del texto. En términos generales, el *dèja* que significa aquí lo ya pronunciado, lo ya escrito, lo ya leído.

De estos fragmentos legibles, *lexias*, que funcionan como “terremotos en miniatura”, según el propio Barthes (ya que se trata de pequeñas explosiones de significado en donde el lector puede acceder a distintos inter-textos), podemos extraer cinco códigos no jerarquizados que, al final, darán forma a lo escrito: 1) El código hermenéutico, que es el *enigma* incluido en el texto; lo que lleva al lector a interpretar lo escrito. 2) El código sémico (semas), que es lo inestable y disperso, las reverberaciones de sentido; es decir, la connotación que ayuda a construir el sentido de un personaje o una acción. Graham Allen

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 11.

pone el ejemplo de Zambinella de *Sarrasine*: “nombres como el de Zambinella actúan como imanes, llevando hacia ellos varios semas (belleza, misterio, peligro); esta acumulación de semas es lo que produce la impresión de ‘profundidad’ y genera, así, la ilusión de que estos nombres se refieren a personajes reales”.<sup>81</sup> 3) El código simbólico que, como su nombre lo indica, se refiere a los patrones simbólicos reconocibles en el relato, incluidas aquí las relaciones naturales de oposición: luz vs. oscuridad; bondad vs. maldad, etcétera. 4) El código proairético, que incluye todas las acciones (paseo, asesinato, cita) y forma secuencias dinámicas. Y, finalmente, 5) el código cultural, el cual refiere la miríada de códigos de conocimiento contenidos en el texto: “al señalar estos códigos nos limitaremos a indicar el tipo de saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico, etc.) que se cita sin construir —o reconstruir— la cultura que articulan”.<sup>82</sup>

Estos códigos son un tejido de voces, un entramado que asegura el significado plural del texto; su valor polifónico. La lectura, mediante estos códigos, no propicia el desciframiento de una estructura, sino que produce una estructuración. Los cinco códigos registran la intertextualidad de lo pronunciado, manifiestan lo ya-escrito y lo ya-leído, la revisitación del texto sin su cualidad original (*dèja*); el texto con un origen perdido. La convergencia de estas voces, de estos códigos es lo que llamamos *escritura*: un espacio estereográfico donde se intersectan lo hermenéutico, lo sémico, lo simbólico, lo proairético y lo cultural.

Para Barthes, el texto es un campo de reminiscencias, de reuniones sucesivas: “Leyendo un texto mencionado por Stendhal (pero que no es suyo) reencuentro a Proust en

---

<sup>81</sup> Graham Allen, *Intertextuality*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>82</sup> Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 15.

un detalle minúsculo”.<sup>83</sup> El texto es lo sembrado; un espacio nutricional y determinante; “un recuerdo circular. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”.<sup>84</sup> Este retorno constante hacia lo ya-leído y lo ya-escrito, no está sujeto necesariamente a voces de autoridad, a obras trascendentes o fundacionales. La intertextualidad se construye lo mismo a partir de Proust que de los fragmentos de un diario o un discurso televisivo. El texto es un tejido, un entramado que contiene, medianamente oculta, una verdad. En esta red compleja se dan, a un tiempo, la alusión (insinuación, referencia) y el impulso (proyección). El sujeto se desvanece necesariamente, “como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela”.<sup>85</sup> El texto, agrega, Barthes:

[... está] tejido enteramente con citas, referencias, ecos, lenguajes culturales (¿qué lenguaje no lo es?) anteriores o contemporáneos, que trascienden a través de una vasta estereofonía. Lo intertextual, a lo que cada texto está sujeto, él mismo, como el texto-en-mitad de otro texto, no debe ser confundido con cierto origen del texto: tratar de encontrar las ‘fuentes’, las ‘influencias’, de una obra, es caer en el mito de la filiación; las citas que componen un texto son anónimas, imposibles de encontrar y, sin embargo, *ya leído*: son citas sin comillas.<sup>86</sup>

La intertextualidad para Barthes tiene que ver, más que con referencias específicas, con el código cultural en su conjunto: discursos, modos de decir, estereotipos, clichés.<sup>87</sup> Buscar lo anterior no significa entonces indagar en las fuentes originales. Recordemos que para él no existe nada fuera del texto (fuera del inter-texto) y la figura del autor, como

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>86</sup> Roland Barthes, *Image- Music- Text* (Fontana, Londres, p. 160), citado por Graham Allen, *Intertextuality*, op. cit., p. 69.

<sup>87</sup> Véase Graham Allen, op. cit., p. 74.

generador original, está proscrita (muerte del autor). Al igual que Foucault, Barthes acomete contra el autor incuestionable, el autor visto como un pequeño dios, que vincula su nombre célebre y notorio a la obra —en ocasiones por encima de la obra— para sacarla del anonimato y generar lecturas, críticas estables (que corresponden a textos estables), apuntes que ensalzan el ego y la figura, falacias *ad hominem* que evaden el sentido plural de lo escrito (si es que hay alguno). Barthes señala, pues, la muerte del autor, mientras celebra el nacimiento del texto plural, la connotación, la tensión entre *doxa* y *para-doxa*, y la lectura como una producción de sentidos.

### **Intertextualidad: transtextualidad. La clasificación de Gerard Genette**

El teórico francés Gerard Genette (París, 1930), coetáneo de Jacques Derrida y Pierre Bourdieu, estudió letras clásicas en la École Normale Supérieure y publicó en 1970, junto con Tzvetan Todorov y Hélène Cixous, la revista *Poétique* en Éditions du Seuil, un referente ineludible para la teoría y la crítica literarias. Algunos años antes, Genette comenzó a impartir clases en la Sorbona (primero como *assistant* y, posteriormente, como *maître-assistant*). En 1967 ocupó el puesto de director de estudios de estética y poética en la École des Hautes Études, en Ciencias Sociales. Desde estos espacios, Genette se mantuvo en contacto con distintas perspectivas críticas y analíticas, y desarrolló una compleja teoría literaria basada en esquemas de clasificación. A través de varias publicaciones que abarcan lo mismo la literatura clásica que la narrativa moderna, “Genette

ha intentado —mediante un «método analítico» flexible— permitir un conocimiento del «misterio» de la obra literaria sin destruir ese misterio”.<sup>88</sup>

Desde sus primeros artículos, reunidos en los libros *Figures I-III* (1966-1972), hasta sus más recientes publicaciones *Bardradac* (2006) y *Codicille* (2009), Genette se ha preocupado por combatir diferentes posturas reduccionistas y deterministas (por ejemplo, la crítica al psicologismo en *Figures I*), y por explorar y analizar distintas relaciones y condiciones en la literatura, a saber: la función narrativa, la imaginación del lenguaje y los vínculos entre crítica y poética. Dentro de esta amplia trayectoria de búsquedas y hallazgos, hay tres obras de Genette que sientan las bases de una nueva relación intertextual: *The Architext: an introduction* (1979), *Palimpsests: literature in the second degree* (1982) y *Paratexts: thresholds of interpretation* (1987). Estos libros pueden verse como una trilogía sólo en el sentido de proceso o desarrollo de la obra hacia el “perfeccionamiento” (unas veces ampliando, otras corrigiendo o redireccionando ciertos conceptos) y no como una secuencia premeditada por parte del autor. El pináculo del conjunto es, sin duda, el libro *Palimpsests*, en el que Genette desarrolla el concepto de *transtextualidad*, que abarca distintas modalidades de lo que comúnmente se entiende por intertextualidad. Para llegar a ello, revisó primero las principales distorsiones y tergiversaciones alrededor del arte poética, desde su nacimiento hace más de mil años, y desarrolló una teoría de los géneros literarios.

En *The Architext: an introduction* Genette aclara, a partir de la revisión de las poéticas de Platón y Aristóteles, los malentendidos que ha suscitado la no distinción entre *género* (categorías literarias), *tema* y *modo de enunciación* (narrativo o discursivo). Dichos malentendidos se remontan a la dificultad para diferenciar, o a la ligereza con la que se han

---

<sup>88</sup> John Lechte, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 85.

diferenciado a través del tiempo, los tres géneros literarios básicos: épica, lírica y dramática. Por ejemplo, ¿qué se entiende cuando afirmamos que una obra literaria es trágica?<sup>89</sup> Si respondemos desde la concepción aristotélica nos enfrentamos, al menos, ante una disyuntiva: la tragedia como una faceta del género dramático y la tragedia como un tema que envuelve situaciones adversas para el ser humano. Aquí hay una distinción que no siempre es tomada en cuenta por la crítica: la respuesta a esta pregunta y, consecuentemente, las obras que agruparíamos bajo el término *tragedia*, variarán dependiendo del caso. Desde el punto de vista del género, *Hamlet* de Shakespeare es una obra trágica, mientras que *Wuthering Heights* de Emily Brontë no lo es. La situación cambia radicalmente si evaluamos estas mismas obras desde el punto de vista temático, ya que en ambas se presentan situaciones adversas para el ser humano; ambas obras son temáticamente trágicas. Algo similar sucede cuando diferenciamos los géneros de los modos de enunciación.

Genette intentó resolver estos equívocos al introducir un concepto “estable”, una “estructura poco variable que pretendía “apuntalar el sistema literario en su conjunto”:<sup>90</sup> el *architexto*, es decir, “el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios— del que emerge cada texto único”.<sup>91</sup> Para Genette, el objeto y propósito de la literatura no es el texto considerado como una “singularidad (tarea más apropiada para la crítica)”, sino más bien el architexto o la architextualidad. Pronto Genette se dio cuenta de las restricciones del término y modificó —afinó— su perspectiva hacia un término más amplio, que abarcaría no sólo al architexto, sino a otras cuatro categorías. En el primer apartado de *Palimpsests: literature in the*

---

<sup>89</sup> El ejemplo está tomado de Graham Allen, *Intertextuality*, op. cit., pp. 98-100.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> Gerard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, p. 1.

*second degree* él mismo reconoce esta adaptación: “Hoy en día, prefiero decir, de manera más amplia, que el tema de la poética es la transtextualidad”.<sup>92</sup>

En *Palimpsests* Genette estableció cinco tipos de relaciones transtextuales, en referencia a la “trascendencia escritural del texto”.<sup>93</sup> Esta clasificación minuciosa, que abordaremos a continuación, responde al camino trazado por Bajtín, Kristeva y Barthes en materia de dialogismo e intertextualidad, y está fundamentada en una visión estructuralista —heredada en buena medida de los trabajos de Saussure y Claude Lévi-Strauss—, en donde las combinaciones entre *diferencia* y *relación* dinamizan las dimensiones cultural y social del ser humano. A partir de *Palimpsests* Genette catalogó su trabajo como *estructuralismo abierto*, al estudiar las relaciones que vinculan al texto con una red architextual: “el architexto está, entonces, en todas partes —encima, debajo, alrededor del texto, que entreteje su telaraña enlazando aquí y allá su red architextual”.<sup>94</sup> Con el ánimo de sistematizar y abrir nuevos horizontes en el campo de la intertextualidad, Genette planteó la siguiente clasificación.<sup>95</sup>

1. *Intertextualidad*. Es la presencia de un texto *A* en otro *B*. Una relación de copresencia, por ejemplo: el plagio, la cita, la alusión, la imitación, la paráfrasis, el pastiche, etcétera. Pienso en el libro *Contra la originalidad* (“The ecstasy of influence: A plagiarism”) de Jonathan Lethem, que es una diatriba sorprendente contra la propiedad intelectual y la innovación. Al final del libro, el lector descubre que el texto completo es en realidad un plagio de varias fuentes: “Esta clave para

---

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 1-7.



leer el ensayo anterior”, nos aclara Lethem en las notas finales, “cita todas la fuentes que robé, transformé y amasé mientras ‘escribí’ (excepto, ay, aquellas fuentes que olvidé en el proceso)”.<sup>96</sup> Este texto se ajusta cabalmente a esta otra definición de intertextualidad, la de Genette.

2. *Paratextualidad*. Señala la intención y los límites del texto, es decir, aquellos elementos que ayudan a orientar y controlar la recepción de la obra: ¿cómo debe ser leída?, ¿cómo no debe ser leída? Se trata, pues, de la relación menos explícita entre el texto y la obra literaria en su totalidad. En palabras del propio Genette “el paratexto, como su ambiguo prefijo [*para-*] lo sugiere, consiste en todas aquellas cosas que jamás estamos seguros que pertenecen al texto de una obra, pero que contribuyen a presentar —o “presentificar” [“presentify”]— el texto como libro”.

El paratexto se compone del *peritexto* y el *epitexto*. El peritexto son los títulos, subtítulos, capitulado, notas, prefacio, etcétera; mientras que el epitexto, son las discusiones autorales o editoriales, las entrevistas, los anuncios publicitarios relacionados con la obra, etcétera. Siguiendo el ejemplo del punto anterior (*Contra la originalidad* de Lethem), a medida que el lector hojea y se compenetra en la lectura, va descubriendo una serie de aspectos relacionados de diferentes maneras con el texto: el título original, el título de la traducción, las anotaciones finales, la colección (Versus) y el número (round 2). Todos estos aspectos enriquecen y completan el acto de lectura. Genette define el epitexto como “[...] cualquier elemento paratextual no añadido materialmente al cuerpo del texto, pero que circula, por así decirlo, libremente, en un espacio físico y social prácticamente sin

---

<sup>96</sup>Jonathan Lethem, *Contra la originalidad*, Tumbona Ediciones, México, 2008, p. 50.

límites. En consecuencia, la ubicación del epitexto se concreta en cualquier lugar fuera del libro, aunque, por supuesto, nada se opone a su admisión posterior al peritexto”.<sup>97</sup> Pensemos en alguna edición de obras completas que incorpora entrevistas, comentarios, etcétera, que en un principio no eran parte del texto (epitextos), pero que terminaron por formar parte de la obra (peritextos).

3. *Metatextualidad*. Implica una relación comúnmente llamada “de comentario”. Es el vínculo entre un texto *A* y otro *B*, en el que el segundo texto habla del primero, sin citarlo necesariamente. Genette la define como “la relación crítica por excelencia”. Las menciones y comentarios realizados en esta tesis, a partir de la obra de Genette, son metatextos; en donde *A* es un pasaje determinado de *Palimpsests*, por ejemplo, y *B* es el propio comentario (pasaje de la tesis que habla de *A*).
4. *Hipertextualidad*. Es la relación entre un texto *B* (hipertexto) y un texto anterior *A* (hipotexto), en la que no media el comentario. Lo que Genette define como *hipotexto* es lo que comúnmente se conoce como intertextualidad (un texto o una voz anterior que resuena en otro texto determinado, esto es, en la obra que está siendo considerada o analizada). Genette lo explica de la siguiente manera: “Por encima de todo, la hipertextualidad, como una categoría de obra, es en sí misma un architexto genérico o, más precisamente, transgenérico: me refiero a una categoría de textos que abarca totalmente ciertos textos canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestismo, y que tiene que ver también con otros géneros

---

<sup>97</sup> Gerard Genette, “The public epitext”, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Nueva York, 2001, p. 344.

—probablemente con todos los géneros”. La hipertextualidad es el eje central de *Palimpsests: literature in the second degree*; de hecho, el título del libro hace alusión a estos pergaminos con escrituras superpuestas; soportes de piel o papel en los que se ha escrito dos veces (palimpsesto) y en los que aún es posible percibir la escritura original, a pesar de haber sido borrada o de haber quedado relegada a un segundo o tercer plano. Esto es, precisamente, la literatura en segundo grado: un texto derivado de un texto preexistente. Un ejemplo paradigmático es el *Ulises* de James Joyce visto como hipertexto del hipotexto *La Odisea*; lo mismo sucede con *Omeros* de Derek Walcott.

Existen varias formas o prácticas hipertextuales. La parodia —considerada por Bajtín como un discurso orientado hacia el discurso ajeno, específicamente como la “palabra bivocal de orientación múltiple”—, el travestismo, el pastiche y la caricatura, son algunas prácticas hipertextuales que producen modificaciones limitadas y textos, por lo general, breves. La única forma de modificación seria o profunda es la *transposición hipertextual*, a saber: la auto-expurgación, la escisión y reducción, y la amplificación. Un ejemplo paradigmático de auto-expurgación o auto-depuración serían las diferentes ediciones de *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Desde la primera edición de 1855, una versión breve de tan solo 12 poemas, carente de firma y con un grabado del poeta realizado por Samuel Hollyer, hasta la edición definitiva (deathbed edition) de 1892, con casi 400 poemas, Whitman no sólo corrigió y añadió varios textos, sino también suprimió algunos de ellos.

Para ilustrar el segundo tipo de transposición hipertextual, la escisión y reducción, el crítico Graham Allen refiere una modalidad no considerada por

Genette: las películas basadas en novelas, en donde la obra literaria es adaptada y por lo común reducida, para llevarla después a la gran pantalla. Un ejemplo clásico es *Wunthering Heights* (1939, dirigida por William Wyler, con la actuación de Laurence Olivier y Merle Oberon). La película se concentra en los primeros 19 capítulos de la novela y deja de lado el resto de los apartados. En literatura los ejemplos son múltiples. Pienso en los casos de censura, por ejemplo, las ediciones de la Biblia que suprimen “El cantar de los cantares”.

En *Palimpsests* Genette demuestra que los hipotextos pueden ser expandidos, contaminados o alterados de distintas maneras. Un ejemplo de amplificación es *José y sus hermanos* de Thomas Mann que transforma un hipotexto bíblico de aproximadamente 26 páginas, en una novela de 1 600 páginas, más o menos.

5. *Architextualidad*. Es el vínculo silente entre el texto y alguna mención paratextual, como el título o el subtítulo. Por ejemplo, cuando en el subtítulo o en el interior del libro se aclara que el texto es un ensayo, un poema, una novela, etcétera. Genette nos aclara que cuando el autor (y/o el editor) eluden este tipo de aclaraciones o relaciones, el texto queda fuera de toda clasificación y entra en el terreno de la ambigüedad. El libro *Diccionario jázaro* de Milorad Pavic tiene un subtítulo *Novela léxico*. La aclaración prepara al lector para enfrentarse a una narración dispuesta en diferentes entradas ordenadas alfabéticamente: Ateh; Brankovich, Abrahán; Cazadores de sueños, etcétera.

Como se observa, Genette reemplaza el término general intertextualidad por el de transtextualidad, para referirse, como ya hemos visto, a la trascendencia escritural del texto. Transtextualidad es “todo lo que coloca al texto en una relación, ya sea evidente o velada, con otros textos”.<sup>98</sup> La clasificación, nos aclara, está dispuesta de menor a mayor grado de abstracción e implicación; siendo la intertextualidad la relación transtextual más evidente o inmediata (cita, plagio, alusión) y la architextualidad la relación más abstracta.

### **Hipertextos y textos multilineales: Theodor Holm Nelson y George P. Landow**

Recientemente tuve la oportunidad de leer la edición bilingüe de *Purgatorio* de Raúl Zurita (*Purgatory*, Universidad de California, 2009) en versión electrónica, específicamente en un dispositivo que promociona la tienda en línea Amazon: Kindle. Si bien se trata de un libro que no fue concebido para leerse de manera electrónica, establece, sí, diversos vínculos con otros autores y textos; en términos de Gérard Genette con otros hipotextos, esto es, con obras anteriores, no sólo libros, sino también imágenes, sonido, etcétera. Uno pensaría que la experiencia de lectura, sobre todo de un libro como *Purgatorio*, en un dispositivo como Kindle (papel electrónico, diversas posibilidades de navegación y de hipervinculación), sería algo significativo y enriquecedor, pero no lo es. Es decir, podría serlo, pero tal como está editada esta versión de *Purgatorio*, no lo es en absoluto. En síntesis, no es un problema de los dispositivos electrónicos, que cada vez ofrecen mejores experiencias de lectura y que transforman, como veremos, las opciones del lector y del escritor, sino del diseño y la edición de ciertos libros: la mayoría de los desarrolladores, diseñadores y editores de libros

---

<sup>98</sup> Gérard Genette, *Palimpsests...*, *op. cit.*, p. 1.

electrónicos siguen pensando en versiones PDF y no en hipertextos electrónicos con las posibilidades que esto conlleva.

Con todo, esta experiencia de lectura —la de *Purgatorio* en el dispositivo Kindle— da pie para reflexionar sobre varios asuntos que nos conciernen. En primer lugar, ¿qué relación hay entre un hipertexto electrónico y un hipertexto en términos de la teoría crítica (particularmente el concepto desarrollado por Gérard Genette)? En segundo lugar, ¿qué posibilidades de lectura y escritura ofrece el hipertexto electrónico, y cómo podría leerse hoy un libro como *Purgatorio* en un dispositivo como Kindle, IPAD o Nook? Y, por último, ¿de qué manera los hipertextos electrónicos transforman o afectan las experiencias de lectura, escritura y edición? ¿Hablamos de los mismos textos presentados de otra manera o los textos electrónicos (hipertextos) realmente presentan cambios, son textos distintos?, ¿las figuras del escritor, lector y editor, se ven también afectadas de alguna manera? Y, a propósito de estas reflexiones, ¿en dónde queda la “muerte del autor” anunciada hace más de medio siglo por autores como Roland Barthes y Michel Foucault?, ¿en dónde, la sacralización y el culto al libro como unidad total, como figura central e imperturbable?

En su libro *Hipertexto*<sup>99</sup> el crítico y académico de la Universidad de Brown, George P. Landow, explora los alcances del *texto multilineal* desde las perspectivas y convergencias de la crítica literaria y la tecnología. Landow afirma que fue el sociólogo y filósofo norteamericano Theodor Holm Nelson quien desarrolló, en los años sesenta, el término *hipertexto*, para referirse a un texto electrónico, vinculado y vinculante, que permite otras clases de lectura. Así lo describe el propio Nelson: “Con ‘hipertexto’, me refiero a una *escritura no secuencial*, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija

---

<sup>99</sup> George P. Landow, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1992.

y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo con la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario”.<sup>100</sup> En 1960, Theodor H. Nelson fundó el proyecto Xanadu — nombre tomado de un poema de Samuel Taylor Coleridge— que pretendía vincular, mediante la interconexión de varias computadoras, todos los textos escritos o textos posibles. El resultado sería una especie de texto total o “docuverse”, como él mismo le llamaba, que permitiría al usuario reutilizar fragmentos de cualquier tamaño de un texto determinado, en un nuevo documento. Si bien el proyecto jamás se concretó, es el primer antecedente conocido de hipertextualidad electrónica y, también, de la *World Wide Web*.

Para Landow el hipertexto electrónico no sólo es una nueva presentación, más vistosa, de los textos impresos, sino una práctica distinta que implica la transformación de las experiencias de lectura, escritura y, por supuesto, de edición: “Comparado con el texto impreso, la forma electrónica parece relativamente dinámica, ya que siempre permite la corrección, la actualización y otras modificaciones similares”.<sup>101</sup> El hipertexto electrónico modifica, según Landow, el concepto de obra, igual que hace medio siglo se transformó la noción de autor (Roland Barthes, Michel Foucault *et al.*): “El hipertexto nos brinda la oportunidad de escapar de lo que Gérard Genette llama «una especie de idolatría, no menos seria y hoy en día incluso más peligrosa» que la idealización del autor, es decir «el fetichismo de la obra concebida como objeto cerrado, completo y absoluto»”.<sup>102</sup> La “nueva” obra hipertextual es un texto abierto, desbordado y disperso que le permite al lector no sólo navegar indefinidamente, sin un orden o itinerario preestablecido, sino también tomar

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 73.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 81 y 82.

decisiones, anotar, comentar, consultar los apuntes de otros lectores, en suma, convertirse también en escritor; en un lector-escritor.

A partir de lo anterior, ¿qué diferencia podemos encontrar entre el hipertexto de Gérard Genette y el hipertexto electrónico descrito por Landow? El principio es el mismo. Recordemos que para Genette (*Palimpsests*, 1982) el hipertexto es una forma de transtextualidad en la que se relacionan un texto *B* (hipertexto) y un texto anterior *A* (hipotexto). En esta relación no debe mediar el comentario; de ser así, estaríamos hablando de otro tipo de transtextualidad: la metatextualidad, esto es, la “relación crítica por excelencia”. El *hipertexto electrónico* es un sistema eminentemente intertextual (o transtextual) en el que un hipertexto se vincula con diversos hipotextos. La diferencia entre Genette y Landow, si es que hay alguna, es el énfasis o el matiz que cada uno le otorga al fenómeno. Landow parece privilegiar o ver más bondades en el hipertexto electrónico que en la “hipertextualidad tradicional”: “El hipertexto [...] presenta una capacidad para enfatizar la intertextualidad de la que carece el texto encuadernado en un libro”; el hipertexto electrónico suprime la linealidad de lo impreso y transforma al texto en un sistema multilineal, no unitario y transitorio, en el que las referencia intertextuales, ahora son vistas como textos independientes, aunque asociados, “y no como [...] textos subsidiarios, secundarios y eventualmente parásitos”.<sup>103</sup>

Si la edición electrónica de *Purgatorio* realizada por la Universidad de California fuera, en verdad, un hipertexto electrónico, el lector podría leer de manera independiente los distintos hipotextos vinculados al libro: la *Divina Comedia*, *Ferdydurke*, *La caza del Snark*, entre otros; podría, además, acceder a imágenes y videos relacionados con la obra (por ejemplo, *Jesucristo Superestrella*); contrastar las diferentes ediciones del libro, los

---

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 18.



cambios, aunque sean mínimos, que presenta cada edición. Ese mismo lector que ahora puede subrayar y hacer comentarios en los distintos apartados de la obra, debería también poder acceder a lo escrito por otros lectores y, de ser posible, a dialogar con ellos. En fin, desde el punto de vista de Landow, la lectura de *Purgatorio* sería sólo una de las entradas posibles a un universo de textos relacionados, en el que el lector debería poder moverse de manera independiente (estableciendo su propio trayecto) entre los textos relacionados o posibles. Esta experiencia de lectura, aunque cuente con los mismos elementos que la “lectura tradicional” —una obra relacionada con otras obras, la posibilidad de hacer comentarios y de destacar ciertos pasajes— no es en absoluto la misma: “A medida que el lector se mueve por una red de textos, desplaza constantemente el centro, y por lo tanto el enfoque o principio organizador de su investigación y experiencia”.<sup>104</sup>

Por su parte, el escritor, quizá, también empezará (o debería empezar) a concebir sus propios escritos como obras que ya no tienen un principio y un fin perfectamente definidos, y donde él mismo, el autor, también se desvanece en un universo de otros autores, que si bien deben ser considerados como creadores —es cierto—, llevan a cabo una serie de acciones alejadas de la originalidad: vinculan y citan, plagian y descontextualizan, se apropian de otras obras para crear la suya. Este fenómeno no debe ser causa de escándalo, pero sí de reflexión. Alguna vez escuché a Raúl Zurita decir algo así (parafraseo): todos estos autores deberían pagar derechos de autor por cada obra que se les escapa de la manos.

---

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 24.

## **2. INTERTEXTUALIDAD CIENTÍFICA**

## Paralelismos purgatorios

En 1562, después de diversos aplazamientos, se ratificó en el Concilio de Trento la existencia del Purgatorio. Este hecho que resuena significativo —ya que lo *revalidado* subraya, en este caso, lo puesto en duda, lo ilegítimo— es sólo una consecuencia de un amplio proceso que venía gestándose desde los inicios de la era de Cristo: Clemente de Alejandría y Orígenes, dos de los más altos exponentes del cristianismo en Grecia, reconcieron en el siglo III un fuego purificador capaz de redimir los pecados. Una especie de infierno temporal en el que el expiado podía ganarse el acceso al Cielo.

Passarían dos siglos para que la referencia a ese *fuego inteligente*, mezcla entre las tradiciones paganas-helénicas y exégesis diversas de la Biblia, adquiriera un nombre: el *purgatorius temporarius* trazado por San Agustín. La palabra Purgatorio (*purgatorium*) en referencia a un lugar, esto es, utilizado como sustantivo, nació hasta mediados del siglo XII; el *purgatorius* de San Agustín es todavía un adjetivo que define y califica a ese fuego redentor.<sup>1</sup> Para la fecha de la ratificación del Purgatorio en Trento, Dante ya había escrito la *Divina Comedia* (principios del siglo XIV) propiciando un vasto imaginario no sólo para las artes, sino para la cultura en general.

Inscrita dentro de este imaginario se encuentra la obra de Raúl Zurita, poeta chileno que concibió un proyecto poético paralelo a la *Comedia*. Sus textos *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994)<sup>2</sup> dialogan no sólo con la trilogía de Dante (“El Infierno”, “El Purgatorio” y “El Paraíso”) sino con otras obras del poeta florentino, por

---

<sup>1</sup> Para una relación exhaustiva de la gestación de este concepto véase Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory*, The University of Chicago Press, 1986.

<sup>2</sup> El libro *La Vida Nueva* de Raúl Zurita está integrado por los poemarios *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987) y *Canto de los ríos que se aman* (1993). Como corolario de la trilogía *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La Vida Nueva* habría que considerar la publicación de *INRI* (Fondo de Cultura Económica, 2003/ Visor, 2004).

ejemplo la homónima *Vita Nuova*. La publicación de *Purgatorio*, el primer libro de Zurita, representó por varias razones un hito para las letras latinoamericanas: en lo literario estableció un *continuum* entre la poesía de posvanguardia —en Chile, Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Enrique Lihn y, posteriormente, Juan Luis Martínez— y las nuevas generaciones de escritores; encarnó diversas nociones vanguardistas y posvanguardistas (los discursos de modernidad y modernidad desde la periferia, avance científico, interdisciplinariedad, identidad latinoamericana, sentido nacionalista, entre otros) y las llevó a otro extremo; en lo político y social rompió con el “oscurantismo editorial que mantuvo la dictadura [de Augusto Pinochet] durante su primer periodo”,<sup>3</sup> denunció y satirizó el papel de figuras institucionales, a saber el Estado, la Iglesia y la psiquiatría. Este capítulo pretende analizar, a partir del desarrollo teórico de la intertextualidad, los trazos científicos, procedentes de la lógica, las matemáticas y la medicina, en esta obra: ¿qué aspectos de la ciencia tienen lugar en *Purgatorio* de Raúl Zurita?, ¿de qué manera se manifiestan (disponen, alteran, ironizan) y dialogan?

### **Antepurgatorio y cartografía del libro**

La portada de la primera edición de *Purgatorio* comienza a delinear una respuesta. Es la imagen de una herida: Zurita, en oposición a los crímenes infligidos por la dictadura, se quemó el rostro con un hierro incandescente.<sup>4</sup> Para el poeta chileno este acto significó,

---

<sup>3</sup> Naín Nómez, citado por Javier García, “Hay que volver a ser extremos y dementes” en *Proyecto Patrimonio* <http://www.letras.s5.com/rz0705071.htm>

<sup>4</sup> Esta fotografía (la herida en la mejilla), cuyo autor es Francisco Aguayo A., no aparece en las ediciones posteriores de *Purgatorio*. Por ejemplo, la cubierta de la cuarta edición, publicada también por Editorial

después de aquel golpe tremendo, poner “la otra mejilla” a la usanza cristiana.<sup>5</sup> Y, al mismo tiempo, fue una forma de grabarse el propio país en el cuerpo. La cicatriz de aquella quemadura quedó marcada en su rostro como el vehemente desierto de Atacama contra las



Fotografía de la portada, primera edición de *Purgatorio* (archivo del autor).

cordilleras y las llanuras: la geografía chilena tatuada en el semblante. Desde este punto, Zurita parecía enunciar: hay heridas abiertas; heridas profundas que no responden a los tratamientos, a la progresión clínica. Hablar desde el Purgatorio implica hablar desde un estado intermedio (entre la muerte y el juicio último, por ejemplo), hablar para el futuro, para un después-de-mí; pero también, enunciar desde un estado de dolor y purificación. Una herida de estas dimensiones anuncia el comienzo del libro.

El poema que abre el conjunto corrobora un diálogo con el discurso institucional médico esbozado desde la portada. La referencia, como veremos, no es inmediata; se vislumbra en un estrato más profundo, en un segundo y tercer niveles:

---

Universitaria en 1996, es una pintura de Roberto Matta; la portada de la última edición, publicada por la Universidad Diego Portales en 2007, es una fotografía del rostro completo de Zurita (la misma fotografía que aparece en la primera sección del libro: “EN EL MEDIO DEL CAMINO”). Éste no es el único elemento que Zurita eliminó o modificó en las diferentes ediciones de *Purgatorio*; otro es, por ejemplo, el texto de la contraportada y la dedicatoria, “Devoción”, la cual fue eliminada de todas las ediciones y se recobró para la edición de 2007. Según la tipología de Gérard Genette (*Palimpsests*, 1982) se trata de un caso de hipertextualidad por *auto-expurgación*, en la que el propio autor dialoga y trabaja transtextualmente con su obra.

<sup>5</sup> “Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del Evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Más tarde me di cuenta de que así había comenzado mi Purgatorio” (“La herida de Dios. Conversaciones con Raúl Zurita” en Raúl Zurita, *Mi mejilla es el cielo estrellado*, Aldus, Conaculta, Instituto Coahuilense de Cultura. Entrevista realizada por Alejandro Tarrab).

mis amigos creen que  
estoy muy mala  
porque quemé mi mejilla

Hay aquí una implicación discursiva que se origina en lo político y en lo psiquiátrico y repercute en lo social: “creen que estoy muy mala”, porque hice *algo* que se sale de la “conducta esperada”, de lo normativo. En la estrofa se leen varios actores, esto es, lo que se ve no sólo es el texto (lo inmediato o evidente) sino también el *corpus* o contexto, una intersección de voces previamente pronunciadas (recordemos la concepción de Kristeva de la palabra como un ente dinámico que se desarrolla en dos ejes: sujeto-destinatario, texto-contexto): en la capa más profunda está el Estado que, en este caso, dicta, impone y propicia la acción descrita en el poema; en un estrato contiguo, la institución psiquiátrica que, entre otros, marca los límites de conducta y acuña binomios del tipo *cordura-demencia, salud-enfermedad*; en un nivel más evidente dentro del texto están los sujetos (mis amigos) que, hasta donde se alcanza a ver —porque no es su voz la que resuena en el poema— juzgan la acción (creen); por último, dando dirección y filtro a las demás voces, se encuentra el habla polifónica (Bajtín: lo polifónico combate el discurso instituido u oficial, el punto de vista único) del poeta y/o del lector, si se prefiere, la cual reúne las implicaciones aquí descritas.

Llama la atención la feminización de esta voz (“estoy muy mala”), difícilmente desligada del travestismo y la transexualidad. La enunciación de este cambio genérico en cualquier texto del XIX o principios del XX no habría tenido las mismas implicaciones que tiene aquí: el siglo XX, casi en su totalidad, fue el espacio de discusión en torno a la llamada disforia de género, su posible diagnóstico, la experimentación con diversos tratamientos y el inicio de las cirugías de reasignación sexual (que para la década del

setenta estaban ya difundidas en América Latina). Quizá parezca excesiva la relevancia otorgada aquí a este hecho, pero, aunque Zurita no haya pretendido una imagen emparentada con el transgénero, estos versos (junto con otros como: “Todo maquillado contra los vidrios/ me llamé esta iluminada dime que no” o “Ven, somos las antiguas novias me dicen”) están ligados a una trama conceptual que incluye la resignificación de una condición de identidad. Estos versos están vinculados, también, con la idea de carnaval descrita por Bajtín, en donde se pierde la conciencia individual y predomina, ante todo, lo ambiguo: la máscara, el maquillaje.

Hasta aquí ya ha empezado a trazarse una cartografía básica del libro. Antes de dividirse en siete secciones, *Purgatorio* abre con el poema que acabamos de considerar (“mis amigos creen que estoy muy mala”) y sigue con una dedicatoria que en realidad es otro poema, “Devoción”: “A Diamela Eltit la/ Santísima Trinidad y la/ Pornografía// ‘LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA’”. Estos versos funcionan como una especie de antesala o proemio a la estructura del libro:

0. [Anteparaíso]: “mis amigos creen que estoy muy mala”, “Devoción”
1. EN EL MEDIO DEL CAMINO
2. DESIERTOS
3. EL DESIERTO DE ATACAMA
4. ARCOSANTO
5. ÁREAS VERDES
6. MI AMOR DE DIOS
7. LA VIDA NUEVA

## Numeración y geometría no-euclidiana

En el conjunto, la numeración es de suma importancia. Los siete capítulos del *Purgatorio* de Zurita (ocho si sumamos el preludeo o antepurgatorio) corresponden a la organización del “Purgatorio” en la *Comedia* y, más allá, a una cosmovisión que comenzó a gestarse alrededor del año 1000. Si consideramos que el siglo XII fue el escenario para la consolidación del Purgatorio como lugar (*Locus Purgatorius*), podremos imaginar que la cristiandad de esa época pasó de un modelo binario (Cielo-Infierno) a uno ternario (Cielo-Purgatorio-Infierno) y, consecuentemente, a uno múltiple. Jacques Le Goff en *El nacimiento del Purgatorio* refiere que en el siglo XII “los modelos basados en el número siete tuvieron un éxito considerable: los siete sacramentos, los siete pecados capitales, los siete dones del Espíritu Santo”.<sup>6</sup> De aquí que la imagen que nos entrega Dante sea una montaña de siete cornisas en las que se purgan los siete pecados: un estrato para cada falta capital. La consolidación del Purgatorio se suma a la serie de factores que hicieron posible la concepción de estados intermedios; un porvenir matizado en el que se abren las posibilidades de trascendencia. El Purgatorio visto como un nudo de varias superficies: una tensión entre las fuerzas del Cielo y del Infierno.

Raúl Zurita concibe este espacio de expiación con base en la geometría no-euclidiana; esto es, aquélla que va más allá de los postulados propuestos por Euclides (geometrías plana y tridimensional) en *Los elementos* (Alejandría, alrededor del año 300 a.C.). A partir de cinco axiomas y la formulación derivada de teoremas, esta obra da pie al desarrollo de la geometría clásica, concebida como “la única posible” (Kant) hasta hace

---

<sup>6</sup> Estos modelos, nos dice Le Goff, fueron heredados en gran medida de Grecia y Roma y de los inicios del cristianismo. *Op. cit.*, p. 225.



casi dos siglos. De los cinco axiomas establecidos en *Los elementos* fue precisamente el quinto el menos evidente, incluso para Euclides. Desde este resquicio emerge un nuevo capítulo para la geometría. La anulación de este quinto postulado (“dada una recta y un punto fuera de ella, hay una *única* recta paralela a ésta que cruza este punto”) se sugiere una visión más amplia en los planos del tiempo y del espacio. Los hipercubos o *tesseract*, proyectados en la cuarta dimensión, son un modelo de este tipo de geometría *n* dimensional.<sup>7</sup> Seguramente por su formación como ingeniero civil, Zurita exploró esta variable desde los primeros borradores de *Purgatorio*, a través de lo que llamó “poemas dimensionales y adimensionales”:

Pensaba lo siguiente: todo lo que uno escribe, incluso la fantasía, está concebida en un mundo euclidiano, con dimensiones muy concretas y muy fijas. Incluso el realismo mágico, la fantasía, lo mágico que en ese momento estaba haciendo furor en la literatura hispanoamericana, era posible porque teníamos sistemas de coordenadas espaciales muy concretas donde era posible que lo mágico sucediera. Sin embargo, a mí me interesaba en ese momento una poesía que yo había intuido en algunas cosas de Mallarmé, en concreto, en el *Igitur*, en el cual hay una descripción de un tipo que acaba de matarse en el instante de la medianoche y justo en el momento en que acaba de matarse emprende la vuelta al momento de su muerte, por lo que todo está sucediendo en un instante único. Entonces Mallarmé describe el escenario, pero resulta que si alguien quisiera físicamente construir el escenario, eso sería imposible. Es imposible, porque simple y llanamente el sistema de coordenadas espaciales en el que nos movemos imposibilita que eso se construya; es decir, es un poco

---

<sup>7</sup> El término cuarta dimensión (*cuarta dimensio*) fue acuñado por Henry More en 1670 y desarrollado en el siglo XIX por matemáticos como Gauss, Bolyai, Lobachevsky, Riemann y Beltrami. Para ahondar en el desarrollo de este término y su relación con la literatura (en particular con las vanguardias históricas), véase Rodolfo Mata, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, (UNAM, México), 2003: “Un punto que se mueve una cierta distancia, en una dirección constante, traza una línea. Al desplazar esta línea en dirección perpendicular a ella misma, una distancia igual a su longitud, se produce un cuadrado. Si movemos este cuadrado, en dirección perpendicular al plano en que se encuentra, una distancia igual a la longitud de uno de sus lados, obtendremos un cubo. Si continuamos moviendo este cubo en una dirección perpendicular a todas las otras dimensiones que posee, necesitaríamos una nueva región en el espacio —la cuarta dimensión— en la que se formaría un hipercubo o *tesseract*. Si una línea está limitada por dos puntos, un cuadrado por cuatro líneas y un cubo por seis cuadrados; un hipercubo estará limitado por ocho cubos” (p. 186).

como los grabados de Escher, como esos dibujos cuya construcción física es imposible. Tú los puedes representar en el mejor de los casos a través de un dibujo, pero construirlos espacialmente no se puede. Entonces me interesó mucho un tipo de espacio que ya no estaba incluido en eso que llamaba tres dimensiones.<sup>8</sup>

Recientemente las ideas sugeridas por la geometría no-euclidiana han confluído en lo que se conoce como *multilinealidad* (George P. Landow), en referencia a las posibilidades de lectura y referencialidad de un *hipertexto electrónico*, el cual, como ya se ha visto, tiene resonancias con el concepto “clásico” de hipertexto; es decir, el hipertexto visto desde la teoría crítica (en particular Gérard Genette en su obra *Palimpsests*, 1982). Si consideramos que todo texto es una transformación, imitación o derivación de otros textos (en el sentido amplio del término), podríamos afirmar que todo texto es un hipertexto. Genette aclara en este punto que esta relación, efectivamente hipertextual, se da en grados distintos para cada caso. Es aquí donde podemos diferenciar entre un *texto simple*<sup>9</sup> y un *hipertexto* o hablar de mayor o menor grado de hipertextualidad. Al trasladar esto al universo informático, en particular a los bancos de datos (y a los textos en ellos incluidos), nos encontramos con escritos *multilineales*, hipervinculados, en flujo constante, los cuales, a semejanza de las partículas subatómicas estudiadas por la mecánica cuántica, pueden manifestarse en varios puntos a la vez.<sup>10</sup> En este sentido, *Purgatorio* es, como se verá más adelante, un hipertexto de la *Divina Comedia*. Pero, más allá de ese rasgo, la obra establece ligaduras, abre espacios que tocan una gran cantidad de referentes impredecibles. Como podrá verse, al hablar de *Purgatorio* hablamos de una obra en constante mutación.

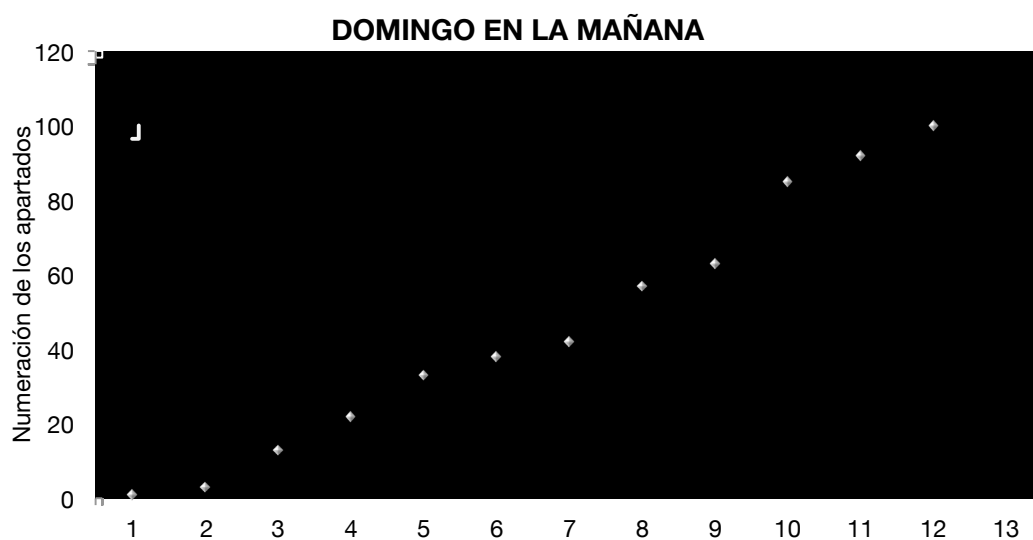
---

<sup>8</sup> Raúl Zurita, “Rastros de vida y formación literaria”, entrevista realizada por Antonio Cussen en el marco del coloquio del Centro de Estudios Públicos, 2 de junio de 1989.

<sup>9</sup> Genette no hace una diferenciación semejante: texto simple vs. hipertexto.

<sup>10</sup> Véase Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001.

El poema “DOMINGO EN LA MAÑANA”, incluido en la primera sección del libro, muestra 12 apartados, como las 12 horas del día. Cada uno está numerado y conforma una secuencia aparente: I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII, C. El primer impulso ante estos “saltos numéricos” es buscar la lógica de la progresión: *¿cómo se estructura la secuencia?* Un enigma clave, si pudiera resolverse. Con todo, el rasgo ascendente o descendente de la numeración en el poema (según el orden en que se lean los mismos) puede dar la sensación de un trayecto hacia la cima o hacia el abismo. Un pasaje similar al de Dante en la montaña de las siete cornisas. Si graficáramos estos números, tal como aparecen en el libro, tendríamos una pendiente irregular como la descrita en el fragmento XXXVIII: “Sobre los riscos de la ladera: el sol/ entonces abajo en el valle/ la tierra cubierta de flores/ Zurita enamorado amigo/ recoge el sol de la fotosíntesis”.



Resalta, en todo caso, lo no expresado entre un número y otro; la posibilidad poética que se abre entre el uno y el tres o entre el 22 y el 33, por ejemplo. Hay *algo* que sin la debida atención “se pierde”: sucesos no enunciados; eventos más allá de las páginas que descuellan entre poema y poema, y que abren la lectura hacia un sinnúmero de posibilidades. Las alternativas van desde lo no-imaginado o por-imaginar, por parte del autor y de los lectores, pasando por una miríada de opciones y mundos posibles, hasta llegar, finalmente, a lo perdido (textos que el propio autor ha extraviado o que se perdieron en el camino, “en el medio del camino”), y a lo aniquilado o silenciado con violencia: textos exterminados, censurados, por la dictadura. Esta multiplicidad de acontecimientos no explícitos en una “lectura tradicional” pueden apreciarse con la toma de los versos:

## XXII

Destrocé mi cara tremenda  
frente al espejo  
te amo —me dije— te amo

Te amo a más que nada en el mundo

## XXXIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme  
ni me suceden a menudo estas cosas  
pero pasó que estaba en un baño  
cuando vi algo como un ángel  
“Cómo estás, perro” le oí decirme  
bueno —eso sería todo  
Pero ahora los malditos recuerdos  
ya no me dejan ni dormir por las noches

Estos poemas están dispuestos de manera contigua en la página. Podríamos decir que entre uno y otro hay 11 transiciones: 10 estadios no explícitos, del 22 al 33. *¿Qué es lo que ocurre en medio de estos apartados?* Entre el hecho devastador de mutilarse frente al espejo, con lo paradójico de decir a un tiempo “te amo”, y esa visión delirante de un ángel, alegoría de un tormento infernal, hay espacios tácitos que puede ocupar el dolor y ciertamente la evocación. Entre las imágenes y escenas convocadas por los poemas XXII y XXXIII hay lugares vacíos. Para poblar sólo uno de estos sitios, podría pensarse en los fieles del Purgatorio de San Patricio en Irlanda (St. Patrick’s Purgatory) —el ejemplo es mío—, un auténtico purgatorio en la Tierra;<sup>11</sup> podría imaginarse a los 15,000 peregrinos que acuden cada año a este lugar para limpiar sus pecados y que, mediante concesión divina, regresan *marcados* a sus lugares: “[En San Patricio] aquellas almas que Dios permite regresar a sus cuerpos terrenos, después de haber sido castigados, exhiben marcas, similares a las cicatrices corporales, como recordatorio, prueba y advertencia”.<sup>12</sup> Estas cicatrices podrían ser semejantes a la herida de Raúl Zurita; aquella quemadura en la mejilla que lo proyectó hacia el Purgatorio, ese lugar intermedio donde todo está indeterminado y las posibilidades de enunciación y lectura se abren. Sólo entonces, estos “saltos numéricos”, estos nichos, cobran fuerza y se abren como posibilidades de lectura creativa.

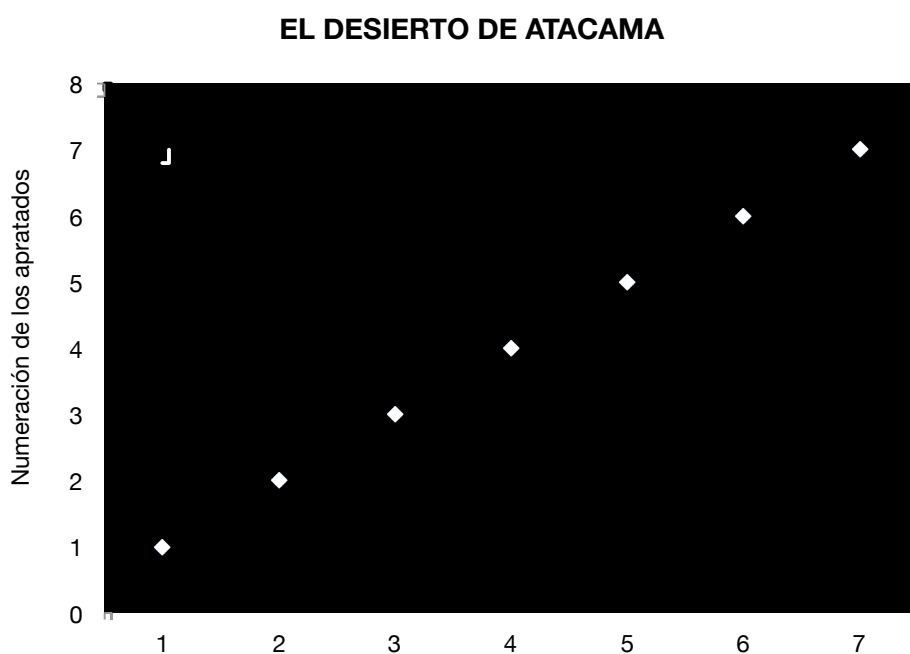
Ahora bien, ¿qué pasaría si graficáramos una sección del libro cuya progresión numérica fuera estable o constante? Por ejemplo, la serie “EL DESIERTO DE

---

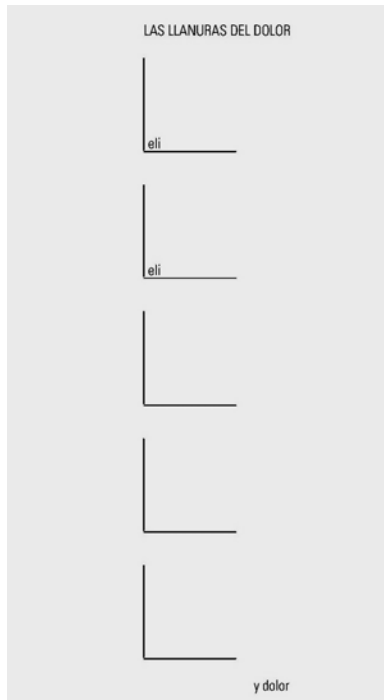
<sup>11</sup> El Purgatorio de San Patricio (St. Patrick’s Purgatory) está en Station Island, Lough Derg (Lago Rojo), en el condado Donegal, en Irlanda. Según Jacques Le Goff (*op. cit.*, pp. 193-201) las peregrinaciones empezaron, aparentemente, a finales del siglo XII. Desde entonces, entre mayo y agosto de cada año, los peregrinos acuden a este lugar a expiar sus pecados.

<sup>12</sup> Le Goff, *ibid.*, p. 194.

ATACAMA” está compuesta por siete poemas numerados (I A las immaculadas llanuras; El Desierto de Atacama II al VII) y de una entrada y un epílogo sin numeración. La disposición de este apartado es semejante a la organización del libro en general: una entrada que funciona como antesala o antepurgatorio y siete piezas o apartados; sólo que en este caso se agrega una salida o epílogo, a manera de recapitulación. Al graficar este apartado del libro, para contrastarlo con la sección “DOMINGO EN LA MAÑANA”, obtenemos una diagonal: una línea regular, sin relieves, sin prominencias ni descansos, en donde no se observan saltos o irregularidades entre un número y otro. Podríamos decir que en la secuencia numérica de “EL DESIERTO DE ATACAMA” “todo está expresado”, a diferencia de la secuencia “DOMINGO EN LA MAÑANA”. Veamos la gráfica:



En “Las llanuras del dolor”, poema visual incluido en el penúltimo apartado del libro, “MI AMOR DE DIOS”, sucede algo parecido a los saltos numéricos observados en



“DOMINGO EN LA MAÑANA”. En la página se ven cinco planos cartesianos que representan las llanuras chilenas o, de manera general, las llanuras del mundo. Justo en el origen (0,0) de los planos cartesianos superiores se lee la palabra “eli”, que en arameo significa “mi dios”. Al final de la página, después de los tres planos vacíos, leemos la frase “y dolor”. Estos espacios yermos, además de abrir posibilidades de lectura, representan la ausencia de Dios o, si se prefiere, *la nostalgia del absoluto*, concepto usado por George Steiner en un ensayo homónimo: “[...] la historia política y filosófica de Occidente durante los

últimos 150 años puede ser entendida como una serie de intentos —más o menos conscientes, más o menos sistemáticos, más o menos violentos— de llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología”.<sup>13</sup> Estas búsquedas, estas tentativas para cubrir el vacío, son descritas por Steiner como “mitologías” en el sentido de “cuadros completos del hombre en el mundo”,<sup>14</sup> es decir, sistemas que pretenden explicar y llenarlo todo. Aquí ubicamos tanto el psicoanálisis, la filosofía y las doctrinas políticas de los últimos tiempos, como el ocultismo, la magia y las diversas búsquedas en la religiosidad de Oriente. “Las llanuras del dolor” representa, así, la cicatriz de los hombres ante el abandono supremo; las huellas mnémicas que recuerdan un plano antes ocupado: *Eli, Eli, lama sabachtani?*; Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?<sup>15</sup>

<sup>13</sup> George Steiner, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, p. 15.

<sup>14</sup> Para una explicación más amplia del concepto de “mitología”, véase el libro de Steiner (*Ibid.*), específicamente el texto “Los mesías seculares”, pp. 16-21.

<sup>15</sup> *Biblia comentada* (traducción y comentarios por Juan Straubinger), Mateo, XXVII, 46.

En la misma sección, “MI AMOR DE DIOS”, en los poemas “Pampas”, “Los campos del hambre” y “Los campos del desvarío” —que anteceden a “Las llanuras del dolor”—, Zurita recurre al lenguaje lógico-matemático para estructurar los textos. En “Pampas” se establecen tres espacios delimitados: “Áreas de Desvarío (I)/ Áreas de Pasión (II)/ Áreas de Muerte (III)”, tres conjuntos que confluyen y que quizá, en algún momento, terminarán siendo el mismo. En el primer espacio podría estar incluida la dictadura que, de manera caprichosa y demente, violenta el estado de las cosas; un área o subconjunto que contendría la suma de los horrores cometidos, la brutalidad del genocidio. A su vez, como una fuerza opuesta, como un área más del mismo conjunto (I), podría tener cabida el delirio social en contrafuego, un dispositivo para combatir la crueldad. Hay que tener en cuenta que en la obra de Raúl Zurita la locura es un mecanismo de enfrentamiento ante la adversidad, un factor de revitalización; ahí está el acto de quemarse la mejilla y, más adelante, el intento de cegarse con amoníaco, no como acciones de *performance* o *body art* como algunos críticos han señalado, sino como expresiones desde la raíz del sufrimiento: “Yo hice gestos desesperados en la época más difícil de mi vida y de Chile [...] Solamente después supe que con ellos había comenzado mi poesía”.<sup>16</sup>

La pasión (el amor) es otro factor esencial en la construcción del embate genocida; un elemento que Zurita vuelve a dotar de potencialidad, de capacidad transformadora. Sin la esperanza de esta fuerza, vital para las almas del purgatorio, no se entendería la obra del poeta chileno; es desde ahí, desde ese aliento remoto, donde parte su voz:

Les corresponderá entonces a los nuevos poetas levantar desde allí, desde esa locura de los hombres del poema homérico, los contornos de otra belleza. Si no es ya demasiado tarde serán ellos, los nuevos Homero de este tercer mundo, los nuevos Darío, los nuevos Rilke,

---

<sup>16</sup> “INRI, La obsesión de tallar paisajes”, en *Mi mejilla es el cielo estrellado*, *op. cit.*, 55-52.



quienes deberán enfrentar las tareas de un trabajo gigantesco y desmesurado: inscribir sobre el cielo, sobre la tierra, sobre los desiertos, una nueva y arrasadora compasión, una ternura incolmable por cada átomo, por cada mirada, por cada aliento de la vida, que nos lleve a contemplar de nuevo, como si nos levantáramos por primera vez, la reconquistada diafanidad del mundo.<sup>17</sup>

Es también el aliento de Jesucristo en sacrificio lo que resuena en este segundo espacio de las “Pampas”; largos sermones que intentan describir el tormento de aquel que es enclavado; la pasividad convertida en *pasión* desde la cruz.

Las “Áreas de Muerte” —tercer verso articulado en el poema— incluyen los cuerpos arrojados por la dictadura a lo largo de la geografía chilena; los idiomas colapsados y su imposibilidad para nombrar la ferocidad de esos actos de imposición. Pero también, incitado por ese estado intermedio de las almas en expiación, se suma aquí una perspectiva de regeneración a partir de lo que se apaga: “[...] todas las lenguas han nacido de una destrucción y de una muerte y de allí para adelante su misión era levantar una nueva tierra frente a lo destruido. Es en eso en lo que radica su sacralidad y su fracaso y es en eso donde radican también la sacralidad y la redención de la poesía”.<sup>18</sup> Es el ser (naturaleza, obra) experimentando una continua y dolorosa metamorfosis. Muerte y vida vinculadas al *sí* y al *no* de una pulsación en continuo desempeño. Vida y muerte enlazadas al *no* y al *sí* impercederos, más allá de la violencia donde, al parecer, todo acaba.

¿En qué espacios se intersectan estas áreas, Desvarío, Pasión y Muerte? ¿Hasta qué punto la Muerte, en tercer orden de una posible secuencia, y como una suerte de agujero negro, consume todos los espacios delimitados antes y después de ella? Al final de estas “Pampas” podemos entrever una posibilidad de esperanza, ahí donde se lee: “TODA UNA

---

<sup>17</sup> Raúl Zurita, “El fin de las lenguas” en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, 2000.

<sup>18</sup> *Idem.*

PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS/ ENROJECIDOS OJOS” (en el siguiente capítulo, específicamente en el apartado “Escribir desde el Purgatorio”, se analizarán las frases de cierre y los epílogos en la obra de Zurita). En la contingencia de una conclusión total provocada por la Muerte, están contenidos, en cualquier caso, el dolor y la emancipación; el escrutinio de lo acontecido, pero también, un nuevo comienzo en donde se abre un espacio, un intersticio, desde donde es posible, todavía, la designación (decir y, más allá de eso, nombrar) y el deseo.

En “Los campos del hambre”, siguiente poema de la serie, se enuncian igualmente tres espacios:<sup>19</sup>

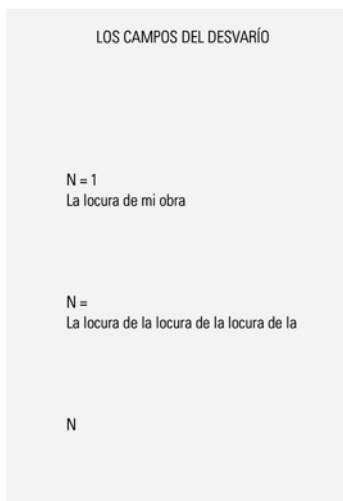
Áreas N= El Hambre de Mi Corazón  
Áreas N= Campos N El Hambre de  
Áreas N=  
y el Hambre Infinita de mi Corazón

En álgebra  $N$  representa los números naturales  $\{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7\dots\}$ ; llevado a la teoría de conjuntos simboliza el número total de elementos agrupados. Así, en el primer verso *la totalidad de las áreas* (Áreas N) es equivalente al “hambre de mi corazón”; esto es, la ansiedad o el aniquilamiento espiritual —dos posibilidades entre muchas otras— de aquel que pronuncia. *Mí*, pronombre en primera persona, es en este caso tanto la voz del poeta, como la del lector. En el segundo verso *la totalidad de las áreas* es igual a la *totalidad de los campos* designados como “El Hambre de”. La ruptura de la frase detona los significados. El lector puede completar con sus propios referentes el conjunto y, en esa

---

<sup>19</sup> Estos poemas deben leerse tomando en cuenta el espacio que ocupan en el universo de la página. Ahí donde hay un espacio en blanco, por ejemplo, debemos ver una extensión abierta a las posibilidades del vacío, del abismo o de la expresión, y no un simple corte de línea.

medida, estará interactuando con el espacio en blanco que precede al verso. No obstante, la interrupción de lo enunciado sugiere siempre algo incompleto, la fractura espiritual, por



ejemplo: la voz “mi corazón”, pronunciada en el verso anterior, se vive aquí como lo faltante. El último verso funciona también con esta quebradura: *la totalidad de los campos* es igual a la hendidura/ “y el Hambre infinita de mi corazón”. La sensación abismal predomina en esta serie. El lector es partícipe de estos espacios, de estas largas extensiones desoladas o habitadas por almas necesitadas y vacías.

“Los campos del desvarío”, último poema de esta serie, trabaja con la misma idea de locura que advertimos en “Pampas”: el desvarío visto como ofensiva contra el despotismo. El poema abre con la ecuación “N=1 La locura de mi obra”; más abajo se lee: “N= La locura de la locura de la locura de la// N”. De acuerdo con el propio Zurita, en una carta dirigida a Scott Jackson,<sup>20</sup> N=1 representa la primera persona, “Yo”, esto es, Zurita o específicamente “La locura de [su] obra”. Aunque el pronombre personal *mi* abre aquí la posibilidad para que el lector enuncie, el verso parece excluyente; si esto fuera así, “mi obra” se aplicaría sólo en el caso Zurita. La ecuación, de cualquier forma, se lee: *el total de elementos del conjunto o área* (N) equivale a *uno*; a un sujeto u objeto indivisible en sí mismo que es el poeta: la locura de su obra.

En el siguiente enunciado *el total de elementos del conjunto* es igual a un espacio en blanco, a una hondura que, a su vez, es iteración: “La locura de la locura de la locura de la”. Zurita emplea la recursividad matemática y lógica para generar una sensación de espiral o

---

<sup>20</sup> Véase Scott Jackson, “The Union of Mathematics and Poetry in the *Purgatorio* of Raúl Zurita”, prólogo a *Purgatorio, 1970-1977*, Latin American Review Press, pp. 11 y 12.

*loop* que se abisma sobre sí misma. Al final de la caída está *N*, *el total de elementos vacío*. A fuerza de volcarse sobre sí, el enunciado se agota, llega a un fin. Lo que queda es el espacio en blanco de la página que puede leerse —dentro de las diversas posibilidades— como la indefinición, el desierto, la nada o, en el otro extremo, como la totalidad, la luz (la locura como una posibilidad de iluminación). Viene aquí a cuento la reflexión de Gilles Deleuze respecto a la hoja en blanco (todo esto, a propósito de la obra de Francis Bacon): “En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper”.<sup>21</sup> La afirmación vale no sólo para el creador, sino también para lector: las posibilidades del acto de lectura a partir de un espacio en blanco.

### **Teoremas o construcciones silogísticas alteradas**

Otro rasgo identificable en *Purgatorio* son las construcciones lógicas a manera de teoremas: afirmaciones que parten de un axioma o de otro teorema previamente demostrado e intentan probar una hipótesis específica. En el caso de *Purgatorio*, Zurita conserva una noción de esta forma inferencial —algo parecido a una remembranza o secuela formal y estructural—, pero con una evidente ruptura; una fractura lógica que lleva el discurso no hacia el sinsentido, sino hacia un nuevo sentido desligado de las formas lógicas: un orden con procedimientos propios.

#### i. Los desiertos de atacama son azules

---

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, “Nota sobre las relaciones de la pintura antigua con la figuración”, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena libros, Madrid, 2002, p. 21.

ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime  
lo que quieras

iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por  
allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido

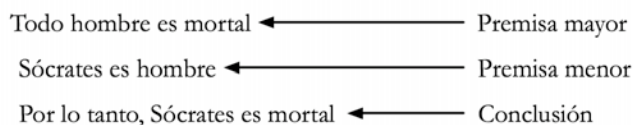
iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía  
podrían ser el Oasis chileno para que desde todos  
los rincones de Chile contentos vieses flamear por  
el aire las azules pampas del Desierto de Atacama

Este poema, incluido en el tercer apartado, sugiere el desarrollo demostrativo de un teorema. El primer enunciado funciona, en la lógica particular del texto, como un axioma (A). La aseveración es tan contundente que el lector la asume como intachable. En contraste, el segundo enunciado es la negación tajante de lo que se acaba de afirmar ( $\sim A$  o no-A). Zurita juega aquí con el principio de no contradicción fundado desde la lógica aristotélica que establece, entre otros, que una proposición no puede ser verdadera y falsa a la vez. Los dos enunciados (i y ii) se rigen por lo contradictorio y tocan de algún modo el *adynaton* o *impossibilia*, al referir un hecho “inadmisible”. Sin embargo, un evento contradictorio puede en ocasiones consolidarse lejos de lo irracional, de ahí el concepto *dialetheism*: dada una proposición *A*, ambas (*A*) y su negación (*no-A*) son verdaderas. La tercera proposición del poema dicta una razón para demostrar la segunda: “Los desiertos de atacama no son azules porque por/ allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido” ( $\sim A$  porque B). Al considerar estas tres proposiciones da la impresión que en *i* y *ii* se establece una disyuntiva, casi un *¿son o no son azules?*; una segunda voz —la que elige, el autor o el lector— opta por la segunda y establece la razón de su elección: *no son azules*

*porque...* La última proposición (iv) rompe con esta elección e incorpora una nueva posibilidad: si A entonces C ( $A \supset C$ ); “Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía/ podrían ser el Oasis chileno para que desde todos/ los rincones de Chile contentos vieses flamear por/ el aire las azules pampas del Desierto de Atacama”. La estructura, al carecer de comprobación y resultado, dificulta la consolidación del símil poema-teorema; queda, de cualquier modo, la secuela de esta disposición lógica inmersa de lleno en lo imposible: el Desierto de Atacama ondeando por los aires como una llana extensión azul. El esquema se leería como sigue:

- i. A
- ii.  $\sim A$
- iii.  $\sim A$  *porque* B
- iv.  $A \supset C$

Este tipo de versos concatenados se emparenta también con las construcciones silogísticas: proposiciones argumentativas vinculadas, mediante las cuales se *infiere algo*. En la lógica aristotélica, los silogismos categóricos constan de tres proposiciones (premisa mayor, premisa menor y conclusión), en las que se relacionan de manera lógica tres términos: mayor, menor y medio.



Cada enunciado contiene dos de los tres términos existentes. En la conclusión, por ejemplo, se conjugan los términos mayor —mortal— y menor —Sócrates—. El término

restante, que en la premisa mayor funciona como sujeto y en la menor como predicado, es el medio: hombre. “Sócrates es mortal” es la consecuencia lógica derivada de dos razones: la primera más general “Todo hombre es mortal” y la segunda para un caso particular, “Sócrates”. Las dos premisas están ligadas mediante el término medio y se relacionan para generar una conclusión.

Aunque la reminiscencia silogística está presente en el cuerpo de *Purgatorio*, la figura a la que responden con mayor puntualidad estos poemas (las secciones “EL DESIERTO DE ATACAMA” y “ÁREAS VERDES”, sobre todo) es el teorema. Incluso resulta forzado tratar de establecer paralelos con construcciones derivadas de la lógica inductiva, en la que las premisas sólo ofrecen un apoyo relativo a la conclusión y no existe un término medio (o sustancial), como en el caso de los silogismos categóricos.

Proposiciones del tipo:

Todos los perros son mamíferos y tienen cerebro.

Todas las ballenas son mamíferos y tienen cerebro.

Todas las vacas son mamíferos y tienen cerebro.

Todos los humanos son mamíferos y tienen cerebro.

Por tanto, *probablemente*, todos los mamíferos tienen cerebro.

Quizá lo que se añore aquí, en relación con el teorema, sea el reclamo de respuesta propio del método científico, en particular de la hipótesis; esa suposición que aborda una posibilidad binaria y que en el caso de *Purgatorio* es un imperativo apremiante: “ya ya dime lo que quieras”. Por otro lado, los poemas de *Purgatorio* jamás llegan a conclusiones del tipo “por lo tanto...” propias del silogismo categórico. La conclusión en los versos de Zurita es un suceso abierto, una contingencia que sólo es posible desde los terrenos del

Purgatorio; desde el medio de un camino sin extremos, pero con la posibilidad aún —si bien difusa— de renombrar y reconstituir.

Podría decirse que para llegar a ser teoremas, los poemas incompletos e “imperfectos” de Raúl Zurita tendrían que purificarse en el Purgatorio. En este supuesto, la afirmación —mediante una conclusión categórica— quedaría plenamente demostrada. Sin embargo, habría que evaluar lo perdido: la ambigüedad, la indefinición, el error, la contradicción. Características, todas, de una voz polifónica pronunciada desde un espacio intermedio.

### **“ARCOSANTO”. Un diagnóstico psiquiátrico**

Como un paréntesis en mitad del libro se erige “ARCOSANTO”. En este apartado, Zurita incorpora un diagnóstico psiquiátrico o, específicamente, una carta entre colegas en donde una psicóloga, Ana María Alessandri,<sup>22</sup> remite “el caso Raúl Zurita” a Otto, un psiquiatra —se entiende—, para corroborar su dictamen: “elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico”. La carta, fechada el 4 de mayo de 1974, está alterada por el propio Zurita: la titula “LA GRUTA DE LOURDES”, tacha su nombre y en lugar de éste escribe “Violeta”,

---

<sup>22</sup> Ana María Alessandri es autora del libro *Test de Rorschach y diagnóstico de la personalidad. Manual de interpretación y redacción del informe* (Leo Ediciones, Santiago de Chile, 1983). En el prólogo a dicho libro, el Dr. Sergio Peña y Lulo afirma: “Es sabido que en Psiquiatría, con la excepción de las Psicosis Exógenas u Orgánicas, que traducen directamente un trastorno metabólico o una injuria neuronal, no existe una anatomía patológica conocida ni una fisiopatología objetivable. El diagnóstico, por lo tanto, en las enfermedades propiamente mentales (esquizofrenia, delirios sensitivos, constelación maníaco-depresiva, fobias y obsesiones, perversiones instintivas, trastornos y anomalías de la personalidad, etc.), se fundamenta, única y exclusivamente, en la sintomatología clínica y en las modalidades del curso evolutivo, natural o terapéutico, de la enfermedad. En este marco, estrictamente sintomático, las pruebas estandarizadas de rendimientos mentales, los tests proyectivos y especialmente los métodos psicodiagnósticos como el de Rorschach que exploran la estructura íntima del psiquismo y de la personalidad, constituyen un aporte valiosísimo, muchas veces indispensable, para formular un correcto diagnóstico psiquiátrico”.



“Dulce Beatriz”, “Rosamunda” y “Manuela”; al pie, una nota reitera “TE AMO TE AMO INFINITAMENTE”. Se adivina también, dentro de esa lista, un nombre tachado que la encabeza: “Bernardita”; Bernardita Soubirous, la niña a la que en 1858, en Lourdes Francia, se le apareció la Virgen 18 veces.<sup>23</sup> Esta carta-diagnóstico, así enmendada, dialoga necesariamente con diversas secciones del libro: la imagen de la portada, el primer poema —“mis amigos creen que estoy muy mala”— y, como se verá, con los electroencefalogramas que conforman la parte final del libro.

Con “LA GRUTA DE LOURDES” Zurita confronta varios planos con sus actores respectivos. Por una parte, la ciencia y la Iglesia, dos instituciones en gran medida legitimadoras e impositivas, se ven desafiadas en un documento con un doble nivel de ironía: pareciera que el cristianismo, con la Virgen y la niña visionaria de por medio, fuera el redentor de este atropello científico. Pero, al mismo tiempo, los dos protagonistas del texto (Bernardita y Raúl Zurita) quedan fuera, tachados como enfermos o locos, y relegados a un segundo plano. Al final, como se ve, el autor se inclina por el arte, por una serie de personajes en los que se travestiza y que ocupan su lugar en la psicosis diagnosticada. “LA GRUTA DE LOURDES” es un texto con varios niveles de lectura, un palimpsesto en donde triunfan otros nombres: Violeta, probablemente extraída de *La Traviata* de Giuseppe Verdi (a su vez basada en la novela de Alexandre Dumas, *La dama de las camelias*) y que evoca también, de algún modo, a la cantante y compositora Violeta Parra, hermana de Nicanor; dulce Beatriz, motivo central de la *Divina Comedia*; Rosamunda, tomada, según el propio Zurita, de los *Cantos* de Ezra Pound y que recuerda, también, la ópera homónima de Franz Schubert, “la famosa canción sentimental” que se tocaba junto a las puertas de

---

<sup>23</sup> En Chile (Quinta Normal, Santiago) hay una réplica de esta Gruta. La construcción quedó concluida en 1893, esto es, 35 años después de las apariciones de la Virgen en Francia.

Auschwitz, según el testimonio de Primo Levi y otros supervivientes de los campos de concentración nazis;<sup>24</sup> y, por último, Manuela, nombre que, según algunos autores, está asociado con prácticas onanistas,<sup>25</sup> y que evoca al personaje central de *El lugar sin límites*, novela de José Donoso: un travesti que dirige un prostíbulo en un pueblo olvidado.

Estas prácticas de corrección y sustitución (palimpsesto) no sólo son propias de *Purgatorio*, sino que se replican, interconectándose y dialogando entre sí, en diversos momentos de su obra. Basta un fragmento del poema “Todas las montañas” de su siguiente libro, *Anteparaíso*, para corroborar lo dicho:

Estropeándose contra estas empinadas  
me llamó Santa Juana de los Andes  
sí me llamó toda una nieve de nombres  
Manuela, Fernanda, Federica  
tú eres la montaña me dijo y Dios  
Dios la nevada finísima que te baña  
[...]

---

<sup>24</sup> “Una hora tras otra, esta primera jornada larguísima del anteinfierno llega a su fin. Mientras se pone el sol en un vértice de feroces nubes sanguinolentas, nos hacen por fin salir del barracón. ¿Van a darnos de beber? No, vuelven a ponernos en fila, nos llevan a una vasta explanada que ocupa el centro del campo y nos colocan meticulosamente en formación. Luego, de nuevo pasa otra hora sin que ocurra nada: parece que estamos esperando a alguien”.

“Una banda empieza a tocar junto a la puerta del campo: toca *Rosamunda*, la famosa canción sentimental, y nos parece tan extraño que nos miramos sonriendo burlescamente; surge en nosotros un amago de alivio, puede que todas estas ceremonias no sean más que una payasada colosal al gusto germánico. Pero la banda, al terminar *Rosamunda*, sigue tocando otras marchas, una tras otra, y he aquí que aparecen los pelotones de nuestros compañeros que vuelven del trabajo. Vienen en columnas de cinco: tienen un modo de andar extraño, inhumano, duro, como fanteos rígidos que sólo tuviesen huesos: pero andan marcando escrupulosamente el tiempo de la música” Primo Levi, “Si esto es un hombre” en *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph Editores, Barcelona, 2005, p. 51. Véase, también, Pascal Quignard, *El odio de la música. Diez pequeños tratados*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.

<sup>25</sup> Entre ellos Mario Rodríguez: “Raúl Zurita o la Crucifixión del texto”, *Revista chilena de literatura*, núm. 25, 1985.

Pero vayamos a los términos. El palimpsesto es un manuscrito en el que pueden leerse huellas de una escritura anterior. Según el *Oxford Dictionary of Literary Terms*, el palimpsesto es:

Un manuscrito trazado sobre una superficie, de la que un texto anterior ha sido parcial o totalmente borrado. Debido a los altos costos del pergamino y la vitela [piel de ternera o vaca que, mediante cierto tratamiento, servía para pintar o escribir], los palimpsestos eran comunes en la Edad Media, antes de que el papel pudiera adquirirse con facilidad. En ocasiones el término se aplica, en sentido figurado, a las obras literarias que tienen más de un estrato o nivel de significado.<sup>26</sup>

Gerard Genette utiliza este concepto para referirse a la “literatura en segundo grado” (subtítulo de su obra homónima, *Palimpsestos*), es decir, para aludir a la reescritura, a los textos que parten de lo previamente escrito y que introducen variaciones, ruido, cambios que los alejan de la originalidad (recordemos lo dicho por George Steiner: “Incluso el más «original» de los artistas, entendida esta palabra en su pleno sentido, es polifónico”).

En “LA GRUTA DE LOURDES” las adiciones e intervenciones realizadas por Zurita tienen, como ya se ha dicho, varias lecturas. La primera es confrontar los discursos institucionales, las voces establecidas; lo que Roland Barthes llama *doxas*: el discurso estable, aceptado de manera general. La segunda tiene que ver con la acción de travestismo; el acto de maquillarse para transformar y transformarse, para ser, a un tiempo, uno mismo y los otros, como en las atmósferas de carnaval descritas por Bajtín. En este punto, en el momento álgido del palimpsesto, Zurita abre una lucha entre la *doxa* y la *para-doxa*: un desafío entre lo dicho-aceptado y esa doble voz, tirante y ambigua, que es el discurso difícilmente reconocible y mal digerido a nivel general.

---

<sup>26</sup> Chris Baldick, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Nueva York, p. 244.

Podría argumentarse que el autor “se elimina” mediante las tachaduras y la añadidura de los nombres; sin embargo, estas tachaduras no son totales, no eliminan o silencian sencillamente, sino que refuerzan y precipitan la identidad de *los tachados* (casi como un subrayado). La atención del lector se concentra en estas zonas para descubrir lo que ha pretendido ocultarse, para comprender —como si esto fuera posible— el significado total de lo escrito: el palimpsesto, la intención del texto. Resuena, una vez más, lo dicho por Roland Barthes a propósito del lector y la lectura: un texto no se lee por primera vez, sólo se revisita; el lector (el productor de sentido) denota los significados múltiples del texto plural, en este caso del palimpsesto.

### **Teoría de conjuntos: “ÁREAS VERDES”**

“ÁREAS VERDES”, quinto apartado de *Purgatorio*, fue la primera sección publicada del libro (revista *Chilkatun*, 1972 y, posteriormente, revista *Manuscritos*, 1974). Aquí, Zurita construye una alegoría que se anticipa a la opresión generada, años después, por la Dictadura: las vacas sobre los pastos infinitos e imaginarios (áreas blancas no regidas) perseguidas y laceadas por vaqueros dementes (que habitan las áreas verdes regidas). En la serie, la alusión a la teoría de conjuntos y la formulación de un espacio-tiempo no euclidiano son claramente visibles. Los poemas de este apartado intersectan, separan y anulan diversos espacios; desde las pampas desoladas e imaginarias de los primeros versos, donde las vacas despiertan babeantes, gordas y en algún punto huyen, hasta las manchas fúnebres de la vaca, nichos frente a los cuales los vaqueros lloran. El efecto es un ir y venir aleatorio entre diversas áreas tornadizas:

- I. Esta vaca es una insoluble paradoja  
pernocta bajo las estrellas  
pero se alimenta de logos  
y sus manchas infinitas son símbolos
- II. Esa otra en cambio odia los colores:  
se fue a pastar a un tiempo  
donde el único color que existe es el negro

Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca  
pues sus manchas no son otra cosa  
que la misma sombra de sus perseguidores

El logos es la pieza que da movilidad al sistema “ÁREAS VERDES”. Como el  $\lambda\delta\gamma\omicron\zeta$  filosófico y teológico griego, que ordenaba y significaba el Cosmos; como el Cristo que reveló el plan de salvación a los hombres: el verbo. El logos de *Purgatorio* alimenta la redención, la huida o, en algún caso, la perdición: “Las había visto pastando en el radiante  $\lambda\delta\gamma\omicron\zeta$ ?// I. Algunas vacas se perdieron en la lógica// II. Otras huyeron por un subespacio/ donde solamente existen biología”. Logos es el alma de lo creado, palabra, la voluntad del prodigio, la sustancia intermedia e intermediaria entre el pulso natural y lo divino; logos es la posibilidad del purgatorio. En este universo contingente la configuración no euclidiana ofrece un resguardo de la violencia ejercida por los vaqueros; como una dimensión inaccesible: “III. Esas otras finalmente vienen vagando/ desde hace como un millón de años/ pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros/ pues viven en las geometrías no euclidianas”.

Las intersecciones se potencian al final de la sección: las áreas verdes regidas por los vaqueros se empalman gradualmente con las áreas blancas no regidas que las vacas van

dejando compactas tras su huida. “Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no/ regidas se siguen intersectando hasta acabarse las/ áreas blancas no regidas”. El resultado es un espacio ambiguo, en el que el lector se ve implicado como un espacio de muerte: “Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan/ a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud./ ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a/ merced del área más allá de Ud. verde regida por los/ mismos vaqueros locos”. Mediante construcciones paradójicas y la creación de espacios con una lógica propia, casi indescifrable, el lector accede a un mundo en apariencia imposible (*adynaton* o *impossibilia*). En este punto, quizá quede latente un desgaste, la sensación de no reconocimiento o no asimiento de las formas: “Cuando hablamos de la cuarta dimensión o de espacios n-dimensionales, nuestra tendencia natural es buscar su correspondencia con la ‘realidad’, es decir, armonizar los sentidos, las facultades o condiciones de nuestra imaginación espacial, con el pensamiento abstracto puro”.<sup>27</sup>

Queda por decir que la frase “Sabía Ud...”, utilizada por Zurita en un par de poemas al final de la secuencia, recuerda esa fórmula esgrimida por las publicaciones de divulgación científica para “ilustrar” o “aleccionar”, de manera expedita, casi urgente, a sus lectores. Dicha fórmula introduce información que, se presume, el lector promedio desconoce. Así, la lectura de estos enunciados se transforma en una experiencia de apropiación o captura, en la que el lector llena un vacío o queda parcialmente satisfecho: “ahora sé”, parecería decir este lector después de repasar las listas con los últimos avances que ha logrado la ciencia. Zurita juega con esta receta comercial de divulgación (“Sabía Ud. que...), para exponer, finalmente, el *caos* (“ya sin áreas que se intersecten comienzan/ a cruzarse todos los símbolos entre sí”), la *soledad* o el *abandono* (“y que es Ud./ ahora el

---

<sup>27</sup> Rodolfo Mata, *op. cit.*, p. 186.

área blanca que las vacas huyendo dejan”), y la *opresión* (“a merced del área del más allá de Ud. verde regida por los/ mismos vaqueros locos?”).

Con “ÁREAS VERDES” Zurita altera por completo el discurso lógico —más allá de lo ejercido en “EL DESIERTO DE ATACAMA”—. Describe acciones y espacios laberínticos, que aceleran la lectura, unas veces en espiral, otras veces en forma centrífuga, disparando el sentido de la lectura hacia zonas desconocidas. Véase, por ejemplo, lo que sucede en el poema de cierre:

Quién daría por esas auras manchadas?

Quién daría algo por esas auras manchadas que las vacas mugiendo dejan libres en los blancos espacios no regidos de la muerte de sus perseguidores?

- I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso mugen y son simbólicas
- II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores Agrupando símbolos
- III. Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas

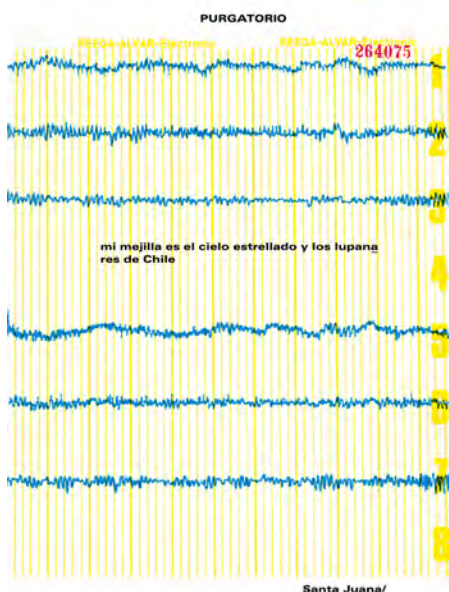
Darí Ud. algo por esas azules auras que las vacas mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario regresando de esas persecuciones?

Las imágenes, los enunciados de estos falsos teoremas, trabajan incansablemente en un nivel paradójico (una vez más emerge la *para-doxa* de Barthes), pues aproxima ideas irreconciliables para una lectura denotativa: vacas retornando a través de blancos espacios de la muerte de Ud./ que está loco al revés delante de ellas. El diálogo que establece este poema, texto- lector, es un diálogo entre la vida y la muerte; entre la cordura y la demencia. El texto se llena de puntos de fuga, de sentidos diversos más allá de lo inmediato:

## EPÍLOGO

Hoy laceamos este animal imaginario  
que correteaba por el color blanco.

### **“LA VIDA NUEVA”, un embate al discurso institucional médico**



*Purgatorio* cierra con el apartado “LA VIDA NUEVA”: una colección de electroencefalogramas que, en su momento, “arrojó luz” sobre la salud-enfermedad del poeta. Como se sabe, los electroencefalogramas son registros de la actividad bioeléctrica del cerebro que ayudan a mostrar desde anomalías leves, hasta enfermedades graves, coma o muerte encefálica.

Irónicamente, en el momento del estudio de Raúl Zurita, el equipo de electroencefalografía fue registrando no sólo la actividad bioeléctrica del cerebro que ayudaría a construir un



diagnóstico psiquiátrico definitivo, sino también la plataforma para un nuevo espacio creativo; algo que más tarde se transformaría en reescritura y palimpsesto. En aquellas hojas de registro quedaron trazados, además, los desiertos, los cielos y las cordilleras de tres espacios dantescos: “Inferno”, “Purgatorio” y “Paradiso”. Zurita, eligió un electro (frente y vuelta de la página) para cada sección o emplazamiento y completó su reescritura con un verso y un nombre propio. Es decir, eligió un personaje y le designó un lugar, ya sea de castigo o condena eterna o de posibilidad y salvación. Cabe agregar aquí que la proximidad hipertextual entre el texto *B* (palimpsesto, electroencefalograma del libro) y el texto *A* (electroencefalograma original o hipotexto) se intensifica a un grado de cuasi fusión de los dos textos. Prevalece, sin duda, la intención irónica y crítica por parte del autor que impide una integración absoluta.

“Inferno”, primer electro de la serie, está alterado con las inscripciones “mi mejilla es el cielo estrellado” y “Bernardita/”. El primer apunte hace alusión a la quemadura en la mejilla como símbolo de la vastedad celeste. El nombre refiere nuevamente a Bernardita Soubirous, aquella niña de “LA GRUTA DE LOURDES” a quien se le apareció la virgen 18 veces, sólo que esta vez, en lugar de estar tachado, su nombre está confinado a un espacio de condena y privación: ¿otra tachadura?

En “Purgatorio” las frases inscritas son “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” y “Santa Juana/”. Aquí, se amplía y se torna más específica la inscripción que ya había aparecido en el infierno: Chile y sus espacios de prostitución. El nombre refiere a Juana de Arco, quien, “[...] como es de sobra conocido, *oía voces*. Seres compulsivos y astrales le ordenaban, no se sabe bien con qué vocabulario, según los signos

de qué código, que partiera en guerra contra los ingleses y salvara a Francia”.<sup>28</sup> Este segundo electro recuerda el apartado XXXIII del poema “DOMINGO EN LA MAÑANA”:

Me han rapado la cabeza  
me han puesto estos harapos de lana gris  
—mamá sigue fumando  
Yo soy Juana de Arco digo la ardida  
la que se mordió entera de amor entre sus piernas<sup>29</sup>

No es gratuito que los dos personajes elegidos para el “Inferno” y el “Purgatorio” sean mujeres y además videntes e iluminadas. Mujeres tocadas por la divinidad o en contacto con lo divino; mensajeras celestes, portadoras de oráculos: Dios existe, la Virgen existe y se manifiesta ante mí, en este lugar sagrado, debemos adorarle (Bernardita); Dios existe, se manifiesta a través de mí, es preciso salvar a Francia (Santa Juana). La elección de Juana de Arco para el Purgatorio es muy clara: se trata de una militar, iluminada, que defendió a Francia durante el reino de Carlos VII; triunfó, pero fue capturada y entregada a los ingleses; se le condenó por herejía y, finalmente, fue quemada viva en Ruan, al noroeste de Francia. Años después, en 1909, tras un largo proceso, fue beatificada y, posteriormente, declarada Santa. Hay aquí un claro gesto redentor, de sacrificio, condena y salvación: el triunfo de una iluminada, de una vidente que fue tachada de loca y hereje y, al final, pudo ocupar el espacio que le correspondía, su lugar con Dios. Tal es el tipo de anhelo que guarda el Purgatorio.

---

<sup>28</sup> Severo Sarduy, “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” en *Obra Completa*, tomo I, FCE, Madrid, 1999, p. 30.

<sup>29</sup> En la primera edición de *Purgatorio* (Editorial Universitaria, 1979) este apartado (LXXXV) aparece distinto: “Estoy mal Lo he visto/ yo no estaba borracho/ Pero me condené”. En las ediciones posteriores (hasta la de 2007 realizada por Ediciones Universidad Diego Portales) el poema aparece tal como se copia aquí.

El caso de Bernardita en el Infierno es más intrigante. Una niña asmática y tuberculosa, que sufrió terriblemente por su salud precaria y la extrema pobreza de su familia; una niña vidente que consiguió una promesa de la Virgen: “No te haré feliz en esta vida, pero sí en la otra”. La acción de Zurita de condenar al castigo eterno a esta criatura iluminada y también Santa, podría parecer una burla, un escarnio, una crítica. Sin embargo, en *Purgatorio* de Zurita este hecho no es un hecho aislado. Recordemos que en “LA GRUTA DE LOURDES”, la carta-palimpsesto colocada en mitad del libro, los nombres de Bernardita y Zurita aparecen tachados; es decir, colocados a un mismo nivel y relegados y condenados, aunque también, es verdad, acentuados por su propio ocultamiento: como si al querer eliminarlos mediante tachaduras, el autor hubiera llamado la atención sobre ellos, provocando entonces el efecto contrario, su subrayado. Zurita, herido, con la mejilla lastimada semejando una constelación, acompaña a esta niña en su tormento, en el engaño de una promesa infinita que jamás se cumple: “No te haré feliz en esta vida, pero sí en la otra”. Más allá de esto, Zurita no sólo *acompaña* a esta niña, sino que *es* esta niña-iluminada en el Infierno, y también *es* la otra Santa vidente que combate contra los ingleses y que salva Francia: “Me han rapado la cabeza/ me han puesto estos harapos de lana gris [...]”.

Por último, en “Paradiso” está anotado “del amor que mueve el sol y las otras estrellas” y, al pie de página, “Yo y mis amigos/ MI LUCHA”. Esta lucha, que cierra el último apartado y el libro en general, es una combate desde el arte, desde la vicisitud del lenguaje y dialoga con los versos de la contraportada del libro (incluidos en la primera edición, Editorial Universitaria, 1979):

AHORA ZURITA  
QUE RAPADO Y QUEMADO  
TE HACE EL ARTE

La lucha así, desde lo pronunciado, tendrá que ser necesariamente polifónica, irónica y paradójica; deberá trabajar desde la pluralidad y la inter-textualidad. En “LA VIDA NUEVA”, última sección del libro, las palabras llegan materialmente a un fin (“MI LUCHA”), mientras las líneas quebradas del electro siguen explorando la actividad bioeléctrica del cerebro, el estado de salud del paciente Zurita. La lectura ya la conocemos: “elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico”.

Uno no puede dejar de imaginarse a Raúl Zurita en el recinto aséptico del área de neurología de algún hospital arrojando “LA VIDA NUEVA” por esos electrodos. Una visión, quizá, demasiado sugestiva.

*Epílogo*

*Purgatorio* es una crítica al empleo de la ciencia y de la fuerza (Estado, Iglesia) como instrumentos de control y “normalización”. Un embate contra las instituciones y las sociedades que apuestan por sujetos regulares, planos. Aunado a esto y provocando un contraste casi paradójico, los discursos de la ciencia y la religión —en particular del cristianismo— son la materia nutricia de estas imágenes. Hay aquí una articulación entre la invectiva y la incorporación de los discursos de estas disciplinas. En esta línea argumental puede pronunciarse:

1. No hay *Purgatorio* de Raúl Zurita sin los discursos monológicos que generan estas instituciones (doxas): Estado, Iglesia, pero también, psiquiatría.
2. No hay *Purgatorio* sin estos discursos estables, que provocan y generan respuestas dislocadas, fuera de curso: *para-doxas*.

Al final, si alguna demostración ofrecen estos versos es que uno no puede encerrar a un hombre —y a su conciencia—, digamos en el contenedor de un barco; mantenerlo ahí, lejos del contacto con los otros, y esperar que las cosas permanezcan intactas: comprimidas y ocultas. Zurita fue arrestado el 11 de septiembre de 1973 y estuvo recluido en un estadio y después en un barco; llevaba consigo algunos poemas de *Purgatorio*. Los militares confundieron esos poemas con mensajes en clave y lo golpearon repetidas veces. Ahí empezó para él (y para muchos otros) la pesadilla, aunque también la vida nueva: una lucha desde el arte.

### **3. INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA**

## **Escribir desde el Purgatorio**

*Purgatorio* de Raúl Zurita remite frontalmente a la *Comedia* de Dante Alighieri e inaugura un camino intencionalmente paralelo a la obra del poeta florentino. Más allá de esta afirmación señalada en múltiples ensayos y entrevistas, habría que desentrañar la manera en que se vinculan estas dos obras y responder, a un tiempo, algunas preguntas que surgen de manera natural: ¿qué sentido tiene hacer referencia a una obra escrita hace más de siete siglos?, ¿con qué objeto se utiliza una *marca intertextual* universalmente reconocida?, ¿hay alguna intención por parte del autor, algún “beneficio” para la obra?, ¿por qué referir el “Purgatorio” y no el “Infierno”, espacio, quizá, más sugestivo para la creación artística? Finalmente, habrá que cuestionarse si el autor es dueño de su voz; si cuando escribe realmente está eligiendo, con plena voluntad, una vía propia de expresión.

La inclinación de Zurita por la *Comedia* se remonta a sus orígenes. Su abuela materna, Josefina Pessolo de Bernardis, *Veli*, como ellos la llamaban, era genovesa y en 1938 llegó a Santiago de Chile con su esposo y su hija de 15 años. Pasado un tiempo, cuando Raúl tenía dos años y su hermana tres meses, su abuela y su madre enviudaron de manera repentina y casi simultánea. Zurita creció entonces con estas tres mujeres: su abuela, su madre y su hermana menor. La abuela, quien desde el principio renegó del país al que había llegado, se dedicó a añorar y a narrar sus “tiempos italianos”. Describía a sus nietos la geografía mediterránea —la transparencia del mar—, el viaje en barco desde Génova; les leía, “con gravedad, acentuándonos la soledad de una cumbre yerma, la

desolación, el naufragio final”,<sup>1</sup> *L’Infinito* de Giacomo Leopardi, y varios relatos de la cultura itálica, incluida, por supuesto, la *Comedia*:

Como desde el fondo de un pozo comienzan a emerger palabras que escucho por primera vez: infierno, tarde, borracha. Estamos los tres solos y ella habla del infierno y de que es muy tarde. También habla de un hombre que me parece ver: el conde Ugolino, que fue tapiado en una torre junto con sus hijos hasta morir todos de hambre. Es un personaje de un libro que después tomará forma: la *Divina Comedia*.<sup>2</sup>

Gran parte de la expresión plural, polifónica, que encontramos en *Purgatorio* de Raúl Zurita viene de estas vivencias de infancia. Es algo semejante a lo que Julia Kristeva llama *khôra*: un receptáculo asociado con el vientre materno, anterior al pronunciamiento, que se reconoce en el habla de los niños y que, de alguna manera, no se pierde en la edad adulta. Kristeva señala que las reminiscencias de la *khôra* ayudan a fracturar el lenguaje monológico. Para usar sus propios términos, podríamos decir que la *khôra* intensifica la tensión entre el *fenotexto* (voz definida) y el *genotexto* (voz emanada del inconsciente que rompe las convenciones lingüísticas, lo establecido). El *genotexto* es la voz que irrumpe, que introduce contrastes y heridas, la voz, por ejemplo, de los textos de vanguardia. Desde este espacio alusivo y disruptivo está escrito *Purgatorio*. La figura y la voz de su abuela, *Veli*, los ecos de esta voz evocando otras voces, otros relatos, fueron definatorias para la concepción y conformación del libro. Así lo refiere Zurita: “Entiendo que esos cuentos se me quedaron —su voz que me los contaba—. Cuando murió, a los 86 años sin haber regresado nunca a Italia, me di cuenta de que esos cuentos iban a ser siempre parte de mi

---

<sup>1</sup> Raúl Zurita, *El día más blanco*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1999, p. 63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.



vida; el Infierno, porque me recordaban su voz”.<sup>3</sup> En 1990, Zurita trabajó como agregado cultural en Roma y revivió y resignificó, seguramente, las narraciones que escuchó en voz de su abuela: evocaciones que resonaron como trazos profundos, aunque no perfectamente definidos; “nebulosas de significado” —en palabras de Barthes— que fueron determinantes para la creación de su obra.

Ahora bien, ¿por qué Zurita eligió específicamente el Purgatorio como punto de partida, como espacio de interlocución? Albert Thibaudet delinea una respuesta para la poesía de Baudelaire, que quizá pueda valer como paralelo útil para el caso particular de Zurita:

El catolicismo... filosófico y literario de Baudelaire necesitaba un lugar intermedio... en donde poder alojarse entre Dios y el diablo. El título de *Los Limbos* [lo que más tarde sería *Las flores del mal*] marcaba esta localización geográfica de los poemas de Baudelaire, permitía percibir mejor el orden que Baudelaire quiso establecer entre ellos, que es el orden de un viaje y precisamente de un cuarto viaje, un cuarto viaje después de los tres viajes dantescos del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso. El poeta de Florencia continuado por el poeta de París.<sup>4</sup>

La pauta está en el posicionamiento de la voz del poeta: no sólo desde *dónde quiere* hablar, sino desde *qué lugar* su enunciación *será legítima y reconocible*. Tomando como punto de partida la concepción ternaria difundida por Dante, las opciones de expresión son varias. Una de las primeras posibilidades es situarse en alguno de los extremos: Infierno o Paraíso. Se trata de espacios definidos y claramente reconocibles. Podríamos pensar, de manera casi inmediata, en *El paraíso perdido* (1677) de John Milton, *El matrimonio del*

---

<sup>3</sup> Entrevista a Raúl Zurita por Miguel Ildfonso, “La poesía es un desierto florecido”, consultado en <http://pterodactilo.com/cuatro/Ildfonso.pdf>

<sup>4</sup> Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, París, 1936, p. 325, citado por Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2007 (edición de Rolf Tiedemann).

*Cielo y del Infierno* (1790-1793) de William Blake, *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud y, más recientemente, en *A puerta cerrada* (1944) de Jean-Paul Sartre y *Satanás* (1927) de Pablo de Rokha, por citar una obra del canon chileno. Lo cierto es que estos lugares límite no quedan excluidos por el hecho de haber sido abordados en varias ocasiones, es decir, por ser un lugar común, sino, quizá, por su figuración más definida en el imaginario: por ser, precisamente, los extremos (en Dante donde empieza y termina un trayecto, por ejemplo). Zurita lo concibe de la siguiente manera:

[...] *Purgatorio*, *Anteparaíso*, *La Vida Nueva*, claramente siguen el modelo de Dante. Nunca escribiría algo que se llamara *Infierno*, y nunca escribiría algo que se llamara *Paraíso*. Creo que son radicalmente inescribibles. Yo creo que por perfección formal, algo que no admite que se le agregue ni se le quite nada, es *Purgatorio*. Fíjate que no me hizo perder el juicio, porque siento que recién ahora, a los 57 años, estoy pudiendo hacer lo que siempre quise hacer.<sup>5</sup>

El Cielo y el Infierno son espacios que *La Biblia* aborda de manera explícita, a diferencia de ese “tercer lugar”, que se gestaría mucho más tarde y cuya referencia no aparece ni una sola vez en las Sagradas Escrituras. Recordemos que las Reformas luteranas iniciaron como una desaprobación a las indulgencias otorgadas por la Iglesia católica, que garantizaban a los fieles-contribuidores la entrada por vía corta al Purgatorio.

Cuando el cristianismo decidió pensar, entre los siglos II y IV, en la situación que guardan las almas entre la muerte individual y el Juicio Final, y cuando, en el siglo IV, los grandes Padres de la Iglesia concibieron la idea (compartida, con pequeñas diferencias, por Ambrosio, Jerónimo y Agustín) de que ciertos pecadores, al ser sometidos a un juicio de algún tipo, podrían ser salvados, una nueva creencia nació. Una creencia que maduró poco a poco hasta convertirse, en el siglo XII, en la afirmación del Purgatorio; pero el lugar en el

---

<sup>5</sup> Benoît Santini, “Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio”, entrevista a Raúl Zurita, consultada en Letra S5, <http://letras.s5.com/rz290311.html>, el 1 de abril de 2011.

que estas almas debían residir y donde esta prueba iba a tener lugar, no había sido especificado todavía. Hasta finales del siglo XII el sustantivo *purgatorio* no existía: el Purgatorio no había nacido aún.<sup>6</sup>

El Purgatorio es, pues, este entreacto que ofrece una intensa carga de matices. Es el lugar ambiguo, el lugar indeterminado, del no-conocimiento de nuestro destino, el lugar de la catarsis. En este espacio de *permanencia indefinida*, mediante un proceso que no está exento del horror y la tortura, se expían los pecados y se persigue el re-nacimiento. No por nada George Steiner lo llama “el lugar natural de las artes”.<sup>7</sup> En el Canto I del “Purgatorio”, Dante y Virgilio caminan juntos por el llano: “[...] volvamos hacia atrás, que aquí declina/ esta llanura al punto más menguado” —ordena Virgilio a Dante, sólo para mostrarle el contraste categórico entre los dos reinos:

Cuando estuvimos donde la rociada  
resiste al sol —la que caído había  
en donde es lentamente evaporada—,  
puso ambas manos en la hierba fría  
suavemente el maestro y, advertido  
del arte que ejercer en mí quería,  
yo le tendí mi rostro humedecido  
de lágrimas, y él puso al descubierto  
el color que el infierno había escondido.  
Fuimos después al litoral desierto,  
navegar cuyas aguas nunca viera  
quien para retornar se siente experto.  
Me ciñó como al otro le pluguiera:

---

<sup>6</sup> Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory*, The University of Chicago Press, 1984, p.3

<sup>7</sup> George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, p. 107.

—y, ¡oh maravilla!, apenas arrancada  
 la humilde planta, su lugar ya era  
 ocupado por otra renovada.<sup>8</sup>

Es precisamente este medio camino, entre la ilusión y la desesperanza, lo que mueve el *Purgatorio* de Zurita. Una escritura que muestra el dolor y el aniquilamiento, pero que está abierta a nuevas posibilidades. Ya se ha dicho que uno de los móviles de *Purgatorio* fue la opresión y el ahogo social que desembocaría en la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). El libro de Zurita retrata —en realidad se anticipa— a esta pena inmensa, aunque también deja resquicios donde cabe alguna expectativa; un espacio para la esperanza. Como botón de muestra, llama la atención que al final de cada apartado del libro, Zurita cierre con un epílogo o algún verso de recapitulación. Estas líneas de cierre son intersticios de esperanza, textos para la vida nueva:

APARTADO	EPÍLOGO
0. [Anteparaíso]: “mis amigos creen que estoy muy mala”, “Devoción”	LA VIDA ES MUY HERMOSA INCLUSO AHORA
1. EN EL MEDIO DEL CAMINO	Se ha roto una columna: vi a Dios aunque no lo creas te digo sí hombre ayer domingo con los mismos ojos de este vuelo
2. DESIERTOS	YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL DESIERTO DE CHILE

<sup>8</sup> Dante Alighieri, *Divina Comedia*, tomo II, Edit. Origen, OMGSA, México, 1984, p. 187 (traducción de Ángel Crespo).

3. EL DESIERTO DE ATACAMA	<b>EPÍLOGO</b> COMO EN UN SUEÑO EL SILBIDO DEL VIENTO TODAVÍA RECORRE EL ÁRIDO ESPACIO DE ESAS LLANURAS
4. ARCOSANTO	TE AMO TE AMO INFINITAMENTE
5. ÁREAS VERDES	<b>EPÍLOGO</b> Hoy laceamos este animal imaginario que correteaba por el color blanco
6. MI AMOR DE DIOS	MI AMOR DE DIOS [Pirámide invertida formada por peces]
7. LA VIDA NUEVA	del amor que mueve al sol y las otras estrellas  Yo y mis amigos/ MI LUCHA

Estos epílogos abren *algo* que, a pesar del dolor y el exterminio, se extiende y continúa. La acción recuerda cierto fragmento del primer manifiesto dadaísta: “Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada [...] Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el de descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas: buscarlas por doquier, en los pesebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles”.<sup>9</sup> También evoca a *The Waste Land* de T.S. Eliot: “[...] breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/

<sup>9</sup> Tristan Tzara, “Manifiesto Dadá en 1918”, en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, pp. 250-251.

Dull roots with spring rain”.<sup>10</sup> La diferencia es que en Zurita hay un movimiento casi desesperado por recuperar, trazar y destacar *el amor*. De hecho, sin esta resignificación, la del amor, sin este sacar el concepto del *grado cero*, del aniquilamiento en el que ha caído, no sólo no podría entenderse *Purgatorio*, no podría entenderse, a mi parecer, la totalidad de su obra. Esta restitución del concepto de amor es una de las características más destacadas de su escritura, y sólo fue posible con el posicionamiento y la proyección desde un estado intermedio: el lugar natural de las artes.

Si damos por válida esta premisa (que la resignificación del concepto de amor atraviesa la obra de Raúl Zurita y se conjuga de varias maneras con su contrario), podríamos decir, sin lugar a dudas, que la casi totalidad de su obra está concebida desde este espacio intermedio, esto es, desde un lugar en donde se conjugan la ilusión (amor) y la desesperanza (devastación). Para ilustrar esta aseveración analicemos dos poemas de otros libros: el poema “Zurita” de *Anteparaíso* (1982) y “Canto a su amor desaparecido” del libro *La vida nueva* (1994):

### **ZURITA**

Como en un sueño, cuando todo estaba perdido  
Zurita me dijo que iba a amainar  
porque en lo más profundo de la noche  
había visto una estrella. Entonces  
acurrucado contra el fondo de tablas del bote  
me pareció que la luz nuevamente  
iluminaba mis apagados ojos.  
Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía:

---

<sup>10</sup> T.S. Eliot, “The Waste Land” en *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, Harcourt Brace & Company, Nueva York, 1980, p.37.

El ejemplo es claro. El personaje Zurita (referido en tercera persona, *él*, pero también *yo*, el propio Zurita, la voz interna del poeta) anuncia que la violencia y el desamparo van a amainar; van a perder fuerza. En el prólogo a *Mi mejilla es el cielo estrellado* Jacobo Sefamí lo explica de la siguiente manera:

De nuevo, la visión de las estrellas da la esperanza, anuncia un mundo mejor: la vida nueva. En este caso, el hecho de que se refiera a ‘una estrella’, en singular, podría remitir —como después se observará— a la estrella blanca de la bandera. También, y como ha apuntado Eugenia Brito, el sujeto se encamina, como los Reyes Magos, hacia la Estrella indicadora del Nacimiento de Jesús. El yo, por otra parte, es el que está ciego, pero también el que es capaz de anunciar la iluminación.<sup>11</sup>

Podríamos agregar que el estado de ensueño en el poema es precisamente este interludio: el lapso entre la oscuridad y la luz, entre el horror de ser confinado y torturado en el interior de un barco (recordemos que Raúl Zurita fue apresado el 11 de septiembre de 1973 por las fuerzas de Pinochet en un carguero civil de la Compañía Sudamericana de Vapores, el Maipo) y el anhelo de resistir y subsistir; de completar una escritura:

[...] Efectivamente yo había logrado conservar una carpeta con poemas. Como había unos poemas visuales (que están en *Purgatorio*), los militares creían que eran mensajes en clave y comenzaba la golpiza, pero extrañamente al final me los devolvían. Al llegar al barco se repitió lo mismo. Como estaba amarrado sostenía la carpeta con los dientes. Un marino los vio: *ah*, dijo, *son poemas estas huevadas*, y tiró la carpeta al mar. Lo que pasó entonces es tan extraño, la carpeta me decía que había habido un antes, que ahora era algo que estaba sucediendo, pero que yo me llamaba Raúl Zurita y había tenido una vida antes. Después comenzó literalmente la pesadilla, no sabía quién era, si los golpes y el hacinamiento eran

---

<sup>11</sup> Jacobo Sefamí, “Prólogo” a Raúl Zurita, *Mi mejilla es el cielo estrellado*, Aldus, Conaculta, Instituto Coahuilense de Cultura, México, 2004.

reales (claro, me dolía) o eran un invento mío. Cuando volví en mí pensé en los que amaba [...] no sabía absolutamente nada de ellos.<sup>12</sup>

El poema “Zurita” refiere este “sopor”, el letargo con tintes de suplicio y desconsuelo, pero también tonalidades lumínicas y alucinatorias. Algo semejante a la condición en que caen los muy enfermos, en donde el dolor se disipa y abre paso a otro estado de las cosas; una situación contigua en donde no sólo se mitigan las penas, sino que se sueña de otra forma: en el filo, en el borde entre la pesadilla y el renacimiento. Esta posibilidad, esta apertura, queda representada en el poema por los dos puntos finales. Algo que quizá no puede decirse en el texto, un salto, *algo* que permanece abierto: “Entonces/ acurrucado contra el fondo de tablas del bote/ me pareció que la luz nuevamente/ iluminaba mis apagados ojos./ Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.” Una vez más, el espacio en blanco después del texto es la entrada hacia diversas posibilidades de lectura (recordemos *lo no expresado* en la serie “DOMINGO EN LA MAÑANA” o los planos vacíos en el poema visual “Las llanuras del dolor”, ambos de *Purgatorio*). Son eventos no explícitos que expanden intencionalmente el sentido del poema. Esos dos puntos finales también dan pie e introducen las utopías y sueños representados en las series “Las playas de Chile”, “La marcha de las cordilleras”... que forman el *Anteparaíso*.

El tono de “Canto a su amor desaparecido” es muy distinto al de “Zurita”. En el poema incluido en *La vida nueva* la brutalidad y la crudeza son tajantes, confrontan al lector de manera determinante:

---

<sup>12</sup> Entrevista a Raúl Zurita por Alejandro Tarrab, “La herida de Dios. Conversaciones con Raúl Zurita” en Raúl Zurita, *Mi mejilla es el cielo... op. cit.*, pp. 527-528.



[...]

- Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
- Los muchachos aullaban
- Vamos, hemos llegado donde nos decían —le grité a mi lindo chico.
- Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
- Pero a nadie encontré para decirle “buenos días”, sólo unos brujos con
- máuser ordenándome una bien sangrienta.
- Yo les dije —están locos, ellos dijeron —no lo creas.
- Sólo las cruces se veían y los viejos galpones cubiertos de algo.
- De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al
- pasto.
- Y luego con él golpearon a mis amigos.<sup>13</sup>

La atrocidad de esta escena, guiada por el despotismo cruento de la Dictadura, está vinculada al imaginario del Infierno. Con todo, en el poema destacan siempre alternativas más allá de la violencia:

- Siguieron y siguieron, pero cuando les empezaron a dar a mis más cerca-
- nos corrí al urinario a vomitar.
- Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas, las nubes
- rompiendo el cielo y los cerros acercándose.
- Cómo te llamas y qué haces me preguntaron.
- Mira tiene un buen cul. Cómo te llamas buen culo bastarda chica, me
- preguntaron.
- Pero mi amor ha quedado pegado a las rocas, al mar y a las
- montañas<sup>14</sup>

[...]

En el texto, las arcadas son los movimientos que apartan del crimen la mirada y la conciencia e introducen a la protagonista en una especie de iluminación, de estado de

---

<sup>13</sup> Raúl Zurita, *Mi mejilla es el cielo... op. cit.*, pp. 319-320.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 319.

deslumbramiento que compensa, de algún modo, la violencia a la que ha sido sometida. La geografía chilena es el elemento cardinal tanto de las visiones de catarsis (“Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas, las nubes/ —rompiendo el cielo y los cerros acercándose”), como de los versos que, a partir de aquí, se convertirán en estribillo, en una oración de redención: “—Pero mi amor ha quedado pegado a las rocas, al mar y a las montañas/[...] —Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a/ —las rocas, al mar y a las montañas [...]”.

Hablar desde el Purgatorio implica, igualmente, asumir una posición de no-originalidad, en donde se reúnen y transfiguran varias voces; es la imprecisión y la borradora, la confusión, la ambigüedad abierta al vigor de la liberación y la catástrofe. Hablar desde el Purgatorio implica trazar una voz con la conciencia plena de no ser la primera, con el juicio absoluto de no estar innovando, repitiendo un pasaje ya caduco del arte o añadiendo otra cláusula al manifiesto universal de las rupturas. Trazar una voz con esta conciencia, pero, a su vez, con la gravedad suficiente para trastocar un instante, para revelar una fuerza que hasta ese momento había permanecido oculta. Tal es la experiencia de formular y pronunciar desde un estado intermedio.

Conceptos como *dialogismo* y *polifonía*, introducidos por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, para describir, respectivamente, la presencia de varias conciencias en el texto, y un habla que es producto de voces de naturaleza muy distinta —expresiones opuestas que se reúnen de manera excepcional en un mismo espacio—, se aproximan en gran medida al habla desde un estado intermedio. Aquél que es testigo del Purgatorio, es testigo también de las fuerzas contrapuestas del bien y del mal, de las zonas grises desde las que resulta difícil creer y, más aún, juzgar. La intención y los distintos matices del *Purgatorio* de Zurita dan cuenta de esta reunión variada de conciencias, implicaciones y

voces, muchas veces tirantes: “i. Los desiertos de atacama son azules// ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime / lo que quieras”. Este hablante no es el primer hablante, es aquél que reúne diversas impresiones (testigo), aquél que dialoga desde el desconsuelo y la esperanza, situado, casi siempre, en las antípodas: un diálogo antagónico al murmullo plano y habitual pronunciado desde el púlpito y otras plataformas del poder y la mediatización.

### ***Purgatorio: la vida y el arte***

No puede entenderse la gestación de *Purgatorio* de Raúl Zurita, sin la consideración del contexto político chileno de los años setenta. Sin esta evocación mínima, no podrían entenderse en toda su dimensión los “gestos desesperados”<sup>15</sup> que realizó el poeta — vinculado con otros artistas y grupos interdisciplinarios— para fijar una postura contraria a la opresión. Si bien, por su delimitación, este trabajo no puede precisar y profundizar en aspectos específicos de la Dictadura (1973-1990), conviene, sí, recordar, aunque sea de manera frugal, algunos hechos determinantes. El 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Armadas chilenas y el Cuerpo de Carabineros, con Augusto Pinochet a la cabeza, bombardearon el Palacio de la Moneda (Palacio de Gobierno) y derrocaron al gobierno de Salvador Allende. El hasta entonces presidente, quien había accedido al poder democráticamente como candidato de la Unidad Popular (partido que agrupaba varias facciones de izquierda), se suicidó antes de ser capturado. Comenzó entonces un régimen

---

<sup>15</sup> “Yo hice gestos desesperados en la época más difícil de mi vida y de Chile [...] Solamente después supe que con ellos había comenzado mi poesía” (“INRI, La obsesión de tallar paisajes”, en *Mi mejilla es el cielo...*, *op. cit.*, pp. 55-52.

de terror y opresión. Poco después, Pinochet creo la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), encargada de exterminar, con métodos encarnizados, cualquier resabio marxista o con tintes de izquierda. Las ejecuciones duraron prácticamente toda la dictadura. Un cinismo inmoderado, sin escrúpulos, fue la cualidad esencial de estos detentores del poder, hasta el final de sus tiempos. Baste recordar que después del plebiscito de 1988, en el que 56% de los chilenos dijo “No+” a la continuación de la dictadura, “el gobierno inundó el país (ya convertido en mercado neoliberal) con monedas, glorificando la fecha del golpe de estado. Glorificaba el golpe que, como es sabido, [...] rompió de manera tajante el proceso democrático y quebrantó la libertad del país”.<sup>16</sup> No conforme, el ex dictador se impulsó e instaló como senador vitalicio... Zurita hace un recuento de los hechos ligados a su biografía:

El golpe de Estado [...] comenzó en el puerto de Valparaíso que —como prácticamente todas las universidades— tenía una Federación de Estudiantes completamente de izquierda. Yo mismo era de las juventudes comunistas. Mi vida personal se acababa de romper y el único lugar en donde podía comer algo era en esa Universidad. Llevaba días sin dormir y la noche del 10 de septiembre estuve en el puerto solo, muy angustiado. A las seis de la mañana del 11 llegué a la Universidad a tomar desayuno y ver si podía dormir un poco. Allí me tomaron. Eran arrestos masivos de miles y miles de personas. El golpe en Santiago comenzó más tarde. Allí mismo comenzaron los culatazos. De allí nos llevaron a un estadio y de allí al barco Maipo, que era un carguero civil, de la Compañía Sudamericana de Vapores. [...] Estuve con cientos y cientos de estudiantes, profesores, obreros que trabajaban en una constructora soviética.

Yo era partidario absoluto de la Unidad Popular de Allende, pero escribía una poesía que estaba completamente en las antípodas. No ocupaba cargos, fui arrestado entre miles.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Robert Neustadt, *CADA DÍA. La creación de un arte social*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001 p. 11.

<sup>17</sup> “La herida de Dios...”, *op. cit.*, pp. 527-528.

El arte fue, en ese contexto, un orden ejemplar de resistencia. Ante los actos de represión, que incluyeron la desaparición casi total de la prensa —“sólo sobrevivieron las páginas de *El Mercurio*, crónicas que se ocupaban de lo que tenía visibilidad en el mundo oficial y practicaban una minuciosa ceguera ante todo lo demás”—,<sup>18</sup> las opciones se redujeron al extremo. Varios artistas optaron o se vieron obligados al exilio, otros cambiaron de giro o adoptaron modos distintos de decir: más herméticos, más velados y ambiguos.<sup>19</sup> Los apoyos eran nulos, los canales de distribución, precarios, casi efímeros: catálogos, fotocopias que se distribuían de mano en mano... El Museo Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, entre otras instituciones dedicadas al arte, permanecieron bajo el control del Estado. Únicamente el Goethe Institute y el Instituto Chileno Francés, aprovechando “su situación de muy relativa intocabilidad”,<sup>20</sup> realizaron una gesta a favor del arte, aunque la amenaza era inminente. En marzo de 1975, por ejemplo, el artista plástico Guillermo Núñez exhibió unas jaulas de madera en el Instituto Chileno Francés. En su interior colocó distintos objetos: una rosa; una corbata tricolor que simulaba una horca; un letrero en el que se leía “si quiere saber lo que se siente, póngase adentro”... La acción le valió la cárcel, la tortura y el exilio.

Ahí, en ese espacio constreñido por las fuerzas del Estado se gestaron complicidades a favor de la vida y el arte. La llamada “escena de avanzada”, término acuñado por la crítica Nelly Richard, fue un movimiento de artistas visuales y escritores, entre otros, que reflexionaron y accionaron para mantenerse “un paso más adelante de la censura [...] Era también una manera de ir desarrollando por distintas vías, basadas en lo

---

<sup>18</sup> Adriana Valdés, *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2006, pp. 277-278.

<sup>19</sup> Al respecto Adriana Valdés apunta: “Se trataba de un lenguaje en cierto sentido funcional a esa situación, en cuanto procuraba estar más allá del alcance intelectual de los encargados de la censura” (*Ibid.*, p. 280).

<sup>20</sup> Entrevista a Raúl Zurita realizada por Robert Neustadt, *CADA DÍA... op. cit.*, p. 78.

visual, una reflexión sobre lo impensable que había sucedido en la vida política”.<sup>21</sup> Las artes visuales fueron una de las primeras y más efectivas vías de protesta y emancipación.

Eugenio Dittborn, por ejemplo, trazó un paralelismo inquietante entre las imágenes de nadadores y deportistas, captados en el momento climático de su esfuerzo, y las imágenes de cuerpos torturados. Hernán Parada montó un armario en homenaje a su hermano desaparecido, en palabras de Zurita: “un emblema, la obra más poderosa que me haya tocado ver”.<sup>22</sup> Alfredo Jaar con su proyecto *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981) le preguntaba abiertamente a los chilenos: “¿Es usted feliz?”. Y así las obras de Juan Dávila, Carlos Leppe, Francisco Brugnoli,



Eugenio Dittborn, *Nada*, *Nada* (fotoserigrafía mixta)

Oswaldo Peña, Lotty Rosenfeld, Víctor Hugo Codocedo, Roser Bru, entre muchos otros, que forjaron a través del arte un camino de vida y resistencia.

Al poco tiempo del Golpe, 1974, la narradora Diamela Eltit y Raúl Zurita se conocieron en el “taller teatral” Grupo Experimental Artaud, dirigido por Ronald Kay en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. El Grupo realizaba ejercicios y puestas en escena de textos del escritor francés Antonin Artaud; representaciones que llevaban a niveles extremos la experiencia de la lectura:

Gritar, eso era lo único que hacíamos, gritar. En todo eso hay sin embargo una nota [...] El lugar donde hacíamos esos ensayos era en el altillo del Centro de Estudios Humanísticos [...] más tarde se apropió de [él] el ejército y fue el cuartel general de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). [...] Fue a partir de entonces un lugar de tortura, de desaparecidos

<sup>21</sup> Adriana Valdés, *Memorias visuales*, op. cit., p. 282.

<sup>22</sup> Robert Neustadt, *CADA DÍA...* op. cit. p. 81.

y de muerte. Nosotros precedimos esos gritos, los inauguramos desde un terror que otros iban a consumir. Eso dice más que cualquier cosa.<sup>23</sup>

Más adelante, Zurita formó parte del Colectivo Acciones de Arte (CADA), un grupo interdisciplinario en el que también participaron Diamela Eltit, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells. Desde sus inicios, el CADA se opuso a las manifestaciones violentas y encubiertas de la Dictadura y dirigió sus acciones y esfuerzos no sólo a nivel local, sino hacia un ámbito internacional cada vez más descompuesto y dividido. La situación política de países como Brasil, Argentina, Uruguay y México, durante los años setenta, son sólo botones de muestra de la bipolaridad en la que se vio inmersa América Latina durante la Guerra Fría. El CADA enfrentó esta situación con acciones que hacían del arte una potencia, una nueva forma de encarar la represión: una nueva forma de vida. El crítico Robert Neustadt lo refiere así en su libro *CADA DÍA: la creación de un arte social*:

[...] el arte no es reductible a una disciplina autorreferencial ni a una historia lineal y homogénea. Por ello el arte como trabajo cultural, no constituye por sí “lenguaje”, no “conocimiento”, ni transferencia emocional, sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultas y perspectivas abiertas en la historia.

[...]

Correspondientemente al fenómeno descrito, el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne a un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad.

---

<sup>23</sup> *Idem.*

Proponemos entonces el arte como una práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material y el lugar de consumo final del trabajo de arte.

[...]

Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su enmarque final.<sup>24</sup>

La primera acción del CADA, “Para no morir de hambre en el arte”, se llevó a cabo a partir del 3 de octubre de 1979, en diversas etapas. Primero, los miembros del Colectivo repartieron 100 bolsas de medio litro de leche en la comuna la Granja, un barrio popular de Santiago, para después reutilizar las bolsas como soportes de obras que se exhibieron en la Galería Centro de la Imagen. Las bolsas tenían impresa la leyenda “1/2 litro de leche”, en referencia a uno de los programas sociales del gobierno de la Unidad Popular: “Aludir a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, entonces, significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario de los pobladores”.<sup>25</sup> De manera sucesiva, pronunciaron el discurso “No es una Aldea” frente al edificio de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) en Santiago de Chile. Y grabaron este mismo discurso en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas (chino, español, francés, inglés y ruso). En aquel discurso el CADA proclamaba la fuerza universal de su propuesta a través de la palabra, una palabra que no es regional y mucho menos única, sino que se extiende más allá de los límites de donde fue pronunciada. Así el texto:

No es una aldea desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios para corregir.

---

<sup>24</sup> Robert Neustadt, *CADA DÍA... op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 25.



No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros.<sup>26</sup>

[...]

En el comunicado el CADA alude a la dimensión social del lenguaje (Mijaíl Bajtín), en donde la palabra no es un suceso aislado y autónomo, sino que está vinculada a otras palabras pronunciadas y asimiladas de muy distintas formas que, en ese momento, confluyen en la voz del emisor: “todos los discursos del mundo en nosotros”. Pero, ¿por qué era importante para el CADA destacar este aspecto *polifónico* y *dialógico* en su pronunciamiento? En primer lugar, porque resaltan la condición no exclusiva de su voz. Se trata de una enunciación no sólo compartida, sino nutrida por otras enunciaciones y que repercutirá en la realidad más inmediata. El hablante se convierte en ese contestatario que dialoga con su momento y con las épocas anteriores. Sólo entonces se da una interacción no jerárquica de varias conciencias en el texto (Bajtín: dialogismo), entendiendo el texto en su sentido más amplio.

“Para no morir de hambre en el arte” se vio complementada con una inserción, ese mismo día, en la revista de difusión masiva *Hoy*:

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 128.

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca  
accediendo a todos los rincones de Chile  
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile  
privado del consumo diario de leche  
como páginas blancas por llenar.

Por último, el Colectivo proyectó los video-registros de cada etapa —la repartición de las bolsas de leche, la exhibición en la Galería y la inserción en la revista— junto a una caja de acrílico que contenía el material de cada una de las acciones: las bolsas, el discurso grabado y un ejemplar de la revista.

Esta primera acción dialoga con los ejercicios posteriores del CADA y se vincula, de manera significativa, con la obra “individual” de Raúl Zurita. Quizá la referencia más obvia o inmediata sea la serie “ÁREAS VERDES”, escrita en 1972 e incluida posteriormente en *Purgatorio*, la cual, como ya se ha dicho, es una alegoría que se anticipa a la Dictadura: “en el fondo creo haber intuido lo que venía”,<sup>27</sup> dice Zurita. Con todo, el primer antecedente de “Para no morir de hambre en el arte” lo encontramos en la poesía temprana de Zurita que, salvo pequeñas muestras, permanece hasta hoy inédita. En esos primeros poemas, realizados entre 1974 y 1978 y que llevan precisamente el nombre “Para no morir de hambre en el arte/ Exposiciones”, están ya las temáticas y problemáticas que abordaría algunos años después el CADA y, más adelante, Zurita —no sólo en *Purgatorio*, sino también en *Anteparaíso*—. En una serie de tres acciones o proyectos, estructurados

---

<sup>27</sup> Entrevista a Raúl Zurita realizada por Robert Neustadt, *CADA DÍA... op. cit.*, p. 82.

como un poema, Zurita aborda la imagen de la leche para vincularla con conceptos como hambre vs. opulencia, inanición vs. suministro, hartazgo vs. arte y vida:

I.

LOS TEXTOS DEL POEMA ‘MI AMOR DE DIOS’ EXPUESTOS EN LAS SALAS DE PROCESOS DE DISTINTAS PLANTAS LECHERAS SUDAMERICANAS.

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EXPUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA EN LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (ALGUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/ CONSUMIENDO EL TEXTO EN LA VIDA, ALIMENTANDO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE.

II.

CUATRO CAMIONES LECHEROS CADA UNO CON UNA PALABRA DE LA FRASE ‘MI AMOR DE DIOS’ PINTADAS EN SU POSTERIOR SOBRE EL LOGO Y LA MARCA DE LA EMPRESA. LOS CAMIONES SE VAN ALTERNANDO Y PASANDO EN LA CARRETERA CONFORMANDO, EN SUS SUCESIVAS ALINEACIONES, DISTINTAS FRASES A PARTIR MATRIZ.

III.

EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLANCO —COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTURAS— LAS 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE.

El tercer apartado o proyecto de este poema lo llevó a cabo en junio de 1982, cuando mandó escribir con aviones de propaganda en el cielo de Nueva York su poema “La vida nueva” (título, también, del último apartado de *Purgatorio* y de la tercera parte de su trilogía), sólo que con 15 frases en lugar de 31: “MI DIOS ES HAMBRE/ MI DIOS ES

NIEVE/ MI DIOS ES NO/ MI DIOS ES DESENGAÑO/ MI DIOS ES CARROÑA/ MI DIOS ES PARAÍSO/ MI DIOS ES PAMPA/ MI DIOS ES CHICANO/ MI DIOS ES CÁNCER/ MI DIOS ES VACÍO/ MI DIOS ES HERIDA/ MI DIOS ES GHETTO/ MI DIOS ES DOLOR/ MI DIOS ES/ MI AMOR DE DIOS”. “MI AMOR DE DIOS”, *leitmotiv* del poema inédito, es también el penúltimo apartado de *Purgatorio* y uno de los poemas visuales de ese mismo apartado: un triángulo invertido formado por peces, que se analizará más adelante.

Los proyectos I y II de la serie inédita fueron retomados, transformados y nutridos por el CADA para conformar sus dos primeras acciones. La segunda acción del CADA, “Inversión de escena” está relacionada estrechamente con el segundo apartado del poema y, por supuesto, con “Para no morir de hambre en el arte”; esta acción se llevó a cabo el 17 de octubre de 1979 frente al Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile: un desfile de 10 camiones lecheros de la compañía Soprole arribó a las instalaciones del Museo; el Colectivo cubrió la fachada de acceso al edificio con un gran lienzo blanco. El lienzo recordaba la inserción publicada unos días antes, el 3 de octubre, en la revista *Hoy*: una página blanca “accediendo a todos los rincones de Chile/como la leche diaria a consumir”. Nuevamente, el CADA se salía de los formatos convencionales para llevar el arte a las calles. Aquel lienzo representó la clausura de la institucionalidad artística del Estado (la construcción y exposición de su historia y su pasado) y, por extensión, la clausura de las instituciones dictatoriales en su conjunto. “Pero lo [hizo] reclamando a la vez la calle como ‘el verdadero Museo’ en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad [pasaron] a ser —por inversión de la mirada— la nueva obra de arte a contemplar”.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Nelly Richard citado en Robert Neustadt, *CADA DÍA... op. cit.*, p. 31.

“Ay Sudamérica” fue la tercera acción del CADA, en la que se arrojaron 400 000 volantes desde seis avionetas en diferentes puntos de Santiago. Entre otras cosas, el volante decía:

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA ÚNICA GRAN ASPIRACIÓN COLECTIVA/SU ÚNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES. “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA”

Al arrojarlos, el viento y la gravedad deshacían los fardos y los panfletos se esparcían hacia diferentes destinos. Irónicamente, uno de estos paquetes no se desarmó y cayó literalmente como una bomba “justo arriba de una comisaría [...] Cuando nos bajamos de las avionetas nos estaban esperando los carabineros. Pensamos que era el fin para nosotros”.<sup>29</sup>

Quizá, por su magnitud y alcance, la obra más significativa realizada por el Colectivo sea “NO+”. La acción se realizó entre 1983 y 1984. Los miembros del CADA, junto con varios colaboradores, salieron de noche a las calles de Santiago para “pintar” “NO+” en los muros de la ciudad. Poco a poco, los ciudadanos fueron completando la frase y la acción se transformó en un hecho absolutamente colectivo. Entre aquellos enunciados podía leerse: “NO+ tortura”, “NO+ dictadura”, “NO+ desaparecidos”, “NO+ muerte”... También se pusieron pintas y estenciles, con lo que el impacto visual se vio fortalecido: “NO+ [imagen de un revólver]...

---

<sup>29</sup> Entrevista a Diamela Eltit realizada por Rober Neustadt, *CADA DÍA... op. cit.*

Las acciones del CADA, en su conjunto, son una necesidad y una búsqueda por desmarcarse de ese centro de crueldad, pero, a la vez, por regresar a él cargado de nuevas dimensiones para ofrecer una resistencia.

### **Escrituras sagradas: la *Comedia*, la *Biblia***

Más allá del título, la primera alusión a la *Comedia* en el *Purgatorio* de Zurita está tomada del “Infierno”. El título de la primera sección del libro, “EN EL MEDIO DEL CAMINO”, es justo el verso con el que Dante abre su trilogía:

A mitad del camino de la vida  
yo me encontraba en una selva oscura,  
con la senda derecha ya perdida.<sup>30</sup>

Resulta curioso que Zurita no abriera su libro con alguno de los versos iniciales del “Purgatorio” de Dante (La barca de mi ingenio, por mejores/ aguas surcar, sus velas iza ahora/ y deja tras de sí mar de dolores) y que escogiera, en lugar de ello, las primeras líneas del “Infierno”. Aventuro algunas consideraciones. En primer lugar, me parece que Zurita quería hacer absolutamente evidente la *marca intertextual* en su libro; es decir, al utilizar los versos “En el medio del camino” y no “Por surcar mejor agua alza las velas”, se aseguraba que la referencia a Dante sería totalmente clara, entendida e identificada por todos sus lectores. Este hecho está vinculado (ya se verá con mayor detenimiento) a una

---

<sup>30</sup> Dante Alighieri, *Divina Comedia, op. cit.*, p. 7. “Nel mezzo del cammin di nostra vita”; en otras traducciones: “En el medio del camino de la vida [...]”.

suerte de espíritu de época que favorecía la intertextualidad. Lo ilustran ejemplos paradigmáticos como *Tierra baldía* de T.S. Eliot o *Ulises* de James Joyce (ambas publicadas en 1922), pero también obras más recientes y menos difundidas como *La Nueva Novela* (1985) de Juan Luis Martínez.

En segundo lugar, está el sentido de *desesperanza* que Zurita quería imprimir desde el inicio del texto. Recordemos que en los versos que abren el “Infierno” Dante está extraviado y, hasta cierto punto, aterrado por el espacio y las circunstancias del averno, hasta que encuentra a Virgilio:

¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura  
esta selva salvaje, áspera y fuerte  
que en el pensar renueva la pavora!

Es tan amarga que algo más es muerte;  
mas por tratar del bien que allí encontré  
diré de cuanto allá me cupo en suerte.

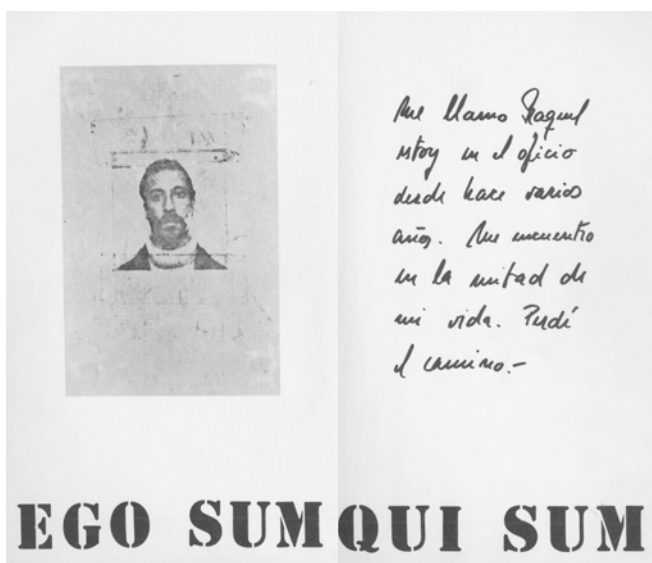
Repetir no sabría cómo entré,  
pues me vencía el sueño el mismo día  
en que el veraz camino abandoné.<sup>31</sup>

El propósito de Zurita era, por un lado, utilizar una marca intertextual fácilmente reconocible y, por el otro, recuperar los sentidos de *desorientación* y *desaliento* propios del Infierno. Con todo, justo después del título dantesco, “En el medio del camino”, Zurita utiliza una frase de la Biblia (Éxodo o Shemoth, 3:14), que hace un claro contraste con el verso de Dante: “EGO SUM QUI SUM”, “YO SOY EL QUE SOY”, palabras pronunciadas por Dios a Moisés. El texto bíblico lo relata así. Moisés había escapado del

---

<sup>31</sup> *Idem.*

Faraón de Egipto, quien tenía sometido al pueblo de Israel. Dios se le apareció en el Monte Sinaí o Horeb, en medio de una zarza ardiente, y le pidió que liberara a su pueblo: “He



visto la aflicción de mi pueblo que está en Egipto, y he escuchado el clamor que levanta a causa de sus exactores: pues conozco sus sufrimientos. He descendido para librarlo de la mano de los egipcios y para llevarlo de esta tierra a una buena y espaciosa; a una tierra que mana leche y miel [...] te

enviaré al Faraón, para que saques a mi pueblo, los hijos de Israel, de Egipto”.<sup>32</sup> Moisés, preocupado porque el pueblo de Israel creyera en su palabra, le pidió a Dios una evidencia, un nombre con el que pudiera hacer verosímil su propósito: “Iré, pues, a los hijos de Israel y les diré: El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros; pero cuando me pregunten: ¿Cuál es su nombre? ¿Qué les responderé? Entonces dijo Dios a Moisés: ‘Yo soy el que soy’. Y agregó: ‘Así dirás a los hijos de Israel: «El que es me ha enviado a vosotros»’.<sup>33</sup> Este nombre virtuoso, que los judíos comprensiblemente no se atrevían a mencionar y que sustituían por Adonai —es decir, Señor—, es Yahvé, que significa “El que es”, “El Ser por excelencia”, “El eterno”.<sup>34</sup>

Zurita imprimió esta referencia bíblica bajo un retrato suyo: la copia en blanco y negro de una fotografía tamaño pasaporte, pegada con cinta adhesiva. A un lado, con su

<sup>32</sup> *Biblia comentada* (traducción y comentarios por Juan Straubinger), Éxodo, capítulo 3.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Al respecto, véase el comentario de Juan Straubinger (*Biblia comentada*): “El nombre de Yahvé no era completamente nuevo, encontrándose ya el mismo concepto de Dios en el nombre ‘El viviente y que me ve’ (Gén. 16, 14). De ese nombre de Dios se han descubierto recientemente formas arcaicas: Yahu, Yah, Yo (esta última forma parte del nombre de Jocábed, madre de Moisés)”.



puño y letra, escribió: “Me llamo Raquel/ estoy en el oficio/ desde hace varios/ años. Me encuentro/ en la mitad de/ mi vida. Perdí/ el camino.-”. En el texto, Raquel tiene una referencia doble. Es una de las cuatro esposas de Jacob (Génesis, 29 y 30), padre de las doce tribus de Israel. Sus otras tres esposas fueron Lía —hermana mayor de Raquel—, Silfá —sierva de Lía— y Bilhá —sierva de Raquel—. Jacob trabajó siete años para su tío Labán, para poder casarse con su hija menor. Una vez cumplido el plazo, Labán engañó a Jacob y le entregó a Lía, en lugar de concederle a Raquel. “Lía tenía los ojos enfermos; Raquel, en cambio, era de buena figura y de hermoso aspecto”.<sup>35</sup> A pesar del reclamo evidente, Jacob aceptó trabajar otros siete años al servicio de Labán, para poder casarse, esta vez sí, con Raquel. En la *Comedia* de Dante, Raquel y Lía son parte de un sueño definitorio: antes de encontrarse con Beatriz y acceder al Paraíso, es decir, antes de librarse del pecado y de adquirir las virtudes necesarias para trascender a un estado superior, Dante sueña con las dos hermanas.<sup>36</sup> Mientras Raquel se mira contemplativa ante el espejo, su hermana mayor se adorna ante el reflejo para parecer más hermosa.

[...] bella y joven, en sueños yo creía  
a una mujer mirar, que en una landa  
cantaba, mientras flores recogía:  
«Sepa, si alguien mi nombre me demanda,  
que yo soy Lía, y muevo con gracejo  
las manos para hacerme una guirnalda.  
Me adorno por gustarme en el espejo;  
y otra cosa Raquel, mi hermana, no hace  
que sentarse del suyo ante el reflejo.  
Sus bellos ojos ver a ella le place

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Dante, *Divina Comedia*, “Canto XXVII”, *op. cit.*, p. 314-318.

igual que a mí adornarme con las manos;  
a ella mirar, y a mí obrar, nos complace»

En el sueño, Lía es símbolo de la *procreación* y de la vida activa, mientras Raquel es símbolo de la meditación y de la vida contemplativa. Recordemos que en el Génesis (Capítulo 30), Yahvé, al ver que Lía era menospreciada por Jacob, la hace fecunda, mientras Raquel permanece estéril casi toda su vida: “¿Estoy yo acaso en el lugar de Dios, que te ha negado el fruto del seno?” —reclama Jacob—. Al final, Yahvé también hace fecunda a Raquel: engendra primero a José y luego a Benjamín, aunque muere en el parto. La relación entre las dos hermanas es de constante tensión. En medio de estas dos fuerzas está Jacob, que reconoce unas veces la persistencia de Lía, pero casi siempre se inclina por la magnitud y la presencia de Raquel.

El análisis del conjunto es complejo. Se trata de un pasaje polifónico que, antes que nada, es visual: la fotografía de Zurita y las dos tipografías —manuscrita y *Stencil*—, funcionan como un conjunto-visual-significante. La fotografía del autor se vincula, en primer término, con la tipografía de mayor peso, esto es, con la *Stencil*: EGO SUM QUI SUM. Esta tipografía, diseñada en 1937 por Gerry Powell para American Type Founders (ATF), tiene una enorme fuerza visual; quizá por ello fue utilizada, a partir de entonces, para



Stencil alusivo a Pinochet, Valparaíso, Chile.

rotular equipo militar en Estados Unidos de América: U.S. ARMY, MASH... También, a partir de entonces —aprovechando sus cualidades estilísticas— ha sido utilizada para fabricar plantillas o negativos e imprimir mensajes contestatarios en carteles y muros del

paisaje urbano; los ya conocidos esténciles. La combinación es fulminante: el nombre de Dios impreso con una tipografía relacionada, por partida doble, con la milicia y con la escena de arte visual urbano. Por otra parte, con la escritura manuscrita —vinculada, por supuesto, con la cita bíblica, YO SOY EL QUE SOY— Zurita asume una identidad definida: yo soy el que escribe, la divinidad, la belleza; yo soy Raquel, la mujer de la vida contemplativa, extraviada y prostituta; la mujer cualquiera, la muerta en el parto, pero también, aquél que pronuncia, el lector que asume, con su propio acto, un papel protagónico en la escena mostrada por el texto: “Me llamo Raquel/ estoy en el oficio/ desde hace varios/ años [...]”.

El conjunto dialoga, a su vez, con la dedicatoria de la primera edición del libro (un elemento paratextual, específicamente peritextual, en términos de Gérard Genette), ubicada, como ya se ha dicho, en una sección que funciona como antesala o proemio: “Devoción”: “A Diamela Eltit la/ Santísima Trinidad y la/ Pornografía// ‘LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA’”.<sup>37</sup> Desde este apartado, Zurita empieza a dotar a las palabras de fuerzas contrarias: la trinidad y la pornografía; el nombre de Dios y la milicia. El resultado es un enriquecimiento del término a partir de su ambigüedad —característica esencial del estado intermedio que es el Purgatorio—. No se sabe cuál es su identidad específica, aunque puede asumirse que es todo: los extremos, “el bien” y “el mal”, por ejemplo, con la escala de sus matices. La frase de cierre de la dedicatoria, “LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA”, está tomada de un film de 1969 del alemán

---

<sup>37</sup> Esta dedicatoria se articula, a su vez, con una acción realizada por Diamela Eltit en 1980 en un prostíbulo de la calle Maipú, en Santiago de Chile. Diamela se cortó y quemó los brazos y las piernas, para después leer fragmentos de su novela —entonces en proceso— *Lumpérica*. Mientras leía, se proyectó su rostro en el muro exterior de la calle. “Aquí Eltit equipara la literatura y la prostitución, al mismo tiempo que declara el prostíbulo marginal como centro cultural. Cortándose, Eltit subraya la integridad corporal del cuerpo, de la imagen ideal femenina, y del país. Eltit ocupa el cuerpo como soporte de signos para marcar los lugares marginales del cuerpo social” (Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Edit. Cuarto Propio, Santiago, 2001, p. 22).

Werner Schroeter (1945). En la película de 144 minutos, titulada *Eika Katappa*, se muestran fragmentos de operas de despedidas, amor y muerte, en medio de la ciudad. Los actores interpretan con mímica las arias. La única frase no cantada la dice una actriz mientras va cayendo: “La vida es muy hermosa, incluso ahora”. Llama la atención que es la única frase intertextual del libro que aparece entrecomillada, quizá porque la fuente es de difícil acceso o, cuando menos, no tan conocida como la *Comedia* o la *Biblia*. Este acto refuerza la idea de que Raúl Zurita pretendía inscribirse con este libro en una escena marcadamente intertextual.

Ya se ha dicho cuál fue, en el *Purgatorio* de Raúl Zurita, la primera referencia a la *Comedia* de Dante. Faltaría, pues, especificar que la primera alusión a las Sagradas Escrituras en el libro está dada, justamente, en el primer poema del conjunto:

mis amigos creen que  
estoy muy mala  
porque quemé mi mejilla

La referencia está en el sermón de la montaña, relatado en el Evangelio según San Mateo (Capítulo V), de acuerdo con el cual, Jesús detalla y perfecciona la Ley antigua — los mandamientos y otros preceptos del Antiguo testamento—, para instruir a sus seguidores: “grandes muchedumbres de Galilea, Decápolis, Jerusalén y Judea, y del otro lado del Jordán”.<sup>38</sup> Uno de estos preceptos es la Ley del Talión (Levítico, 24:20), que manda:<sup>39</sup> “Si alguno causare una herida a otro, según hizo él, así se le hará; fractura por fractura, ojo por ojo, diente por diente; se le hará la misma lesión que él haya causado a

---

<sup>38</sup> *Biblia comentada, op. cit.*, p. 20.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 147. Véanse también: Deuteronomio, 19:21 y Éxodo 21:24.

otro”. A lo que Jesús responde: “Oísteis que fue dicho: «Ojo por ojo y diente por diente». Mas Yo os digo: no resistir al que es malo; antes bien, si alguien te abofeteare en la mejilla derecha, preséntale también la otra. Y si alguno te quiere citar ante el juez para quitarte la túnica, abandónale también tu manto. Y si alguno te quiere llevar por fuerza una milla, ve con él dos. Da a quien te pide, y no vuelvas la espalda a quien quiera tomar prestado de ti”. La alusión de Zurita, como ya se ha dicho, va más allá del texto: “quemé mi mejilla”; trasciende la página y se transforma en una afrenta ante la Dictadura: “Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del Evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Más tarde me di cuenta de que así había comenzado mi Purgatorio”.<sup>40</sup>

Para profundizar en la primera serie de poemas de *Purgatorio*, “DOMINGO EN LA MAÑANA”, será preciso acudir al Génesis bíblico. Este libro, primero del Pentateuco, relata la creación del mundo en siete días.<sup>41</sup> Dios dedica los tres primeros a la creación de los espacios y lugares (*opus distinctionis*), y destina los días siguientes a poblar esos espacios (*opus ornatus*): las plantas primero, los animales después y, finalmente, a imagen y semejanza de Dios, el hombre. Para los judíos —tal como está expresado en la *Toráh*— la semana empieza el domingo (*rishon*) y concluye el sábado (*Shabbat*, cuyo significado es precisamente siete), día santificado que representa la vida eterna. La medida de los días, en este caso, no es a partir de un número específico de horas, sino que se toma como punto de

---

<sup>40</sup> “La herida de Dios...”, *op. cit.*

<sup>41</sup> Los días de la creación no deben tomarse, en sentido estricto, como intervalos de 24 horas, sino como “sentido lato de periodo” (Pontificia Comisión Bíblica, citada por Juan Straubinger, “Génesis”, *Biblia comentada*, p. 18).

culminación y partida la puesta del sol. Para los cristianos, según la tradición apostólica, el primer día de la semana es el lunes y el séptimo es el domingo, día de la resurrección de Cristo. El día nuevo comienza después de las 12 horas. La referencia es destacable, ya que Zurita abre la primera sección de *Purgatorio* con una clara alusión al tiempo y al espacio (*Locus Purgatorius*, el Purgatorio como lugar):

#### DOMINGO EN LA MAÑANA

I

Me amanezco

Se ha roto una columna

Soy una Santa digo

Esta serie de poemas guarda una relación inmediata con la tradición apostólica. No es casualidad que Zurita abra su *Purgatorio* el último día de la semana: tres días después de la crucifixión de Jesús, el día en que “resucitó de los muertos” y apareció en Galilea. El domingo de resurrección representa la trascendencia y el acceso a la vida eterna. Desde Galilea Jesús ordena la evangelización y propagación de la fe cristiana: “Todo poder me ha sido dado en el Cielo y sobre la tierra. Id, pues, y haced discípulos a todos los pueblos bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; enseñándoles a conservar todo cuanto os he mandado. Y mirad que Yo con vosotros estoy todos los días, hasta la consumación del siglo”.<sup>42</sup> Zurita se ubica justo en el nacimiento solar (esperanza) de este día, para mostrar el derrumbamiento del orden opresor: “Me amanezco/ Se ha roto una columna”. Esta ruptura simboliza el fracaso de las estructuras institucionales (Iglesia, Estado, etcétera) y el cataclismo espiritual de los tiempos: amanezco entre vestigios, en un

---

<sup>42</sup> Mateo, XXVIII, *Biblia comentada*, op. cit.

lugar donde se había pregonado (voz omnipotente y gloriosa) trascendencia y esperanza. El pronombre personal “me” subraya la autonomía del acto: amezco por mi cuenta, solo, gracias a mí. La ruptura de esta estructura sólida y vertical, —eje del mundo, impulso ascendente— significa, sin embargo, una posibilidad inédita para situarse; una liberación tras la cual se puede asumir cualquier forma y representación: “Soy una Santa digo”. La fractura es una ruptura del eje corporal (la columna vertebral) y, bajo una perspectiva freudiana, la ruptura del falo erguido que es el quiebre de la capacidad de goce y reproducción: la revelación de la caída del Padre y la capacidad para asumir una personalidad distinta, travestida.

El travestismo está asociado con la mutación, con el traslado del ser hacia otro estadio más abierto, pleno de posibilidades. Zurita escribe:

### III

Todo maquillado contra los vidrios  
me llamé esta iluminada dime que no  
el Super Estrella de Chile  
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años

El acto de maquillarse no implica, en este caso, un revestimiento para ocultarse o desaparecer de escena, sino un medio para resaltar, transformar y deformar, de algún modo, los rasgos naturales del ser. Un doble filtro —maquillaje, vidrios— que intensifica a este personaje, primero frente a los reflectores, “me llamé esta iluminada dime que no/ el Super Estrella de Chile”, y después en la intimidad escenificada: “me toqué en la penumbra besé mis piernas// Me he aborrecido tanto estos años”. Como en el carnaval trazado por Mijaíl

Bajtín, dicha intensificación implica la pérdida de la individualidad, la conversión — maquillaje, máscara— y la apropiación de una personalidad imprecisa en donde se conjugan simultáneamente la vida y la muerte. En “DOMINGO EN LA MAÑANA” Zurita monta —o es arrastrado por— su propio carnaval, pero no para “cometer cualquier pecado y permanecer inocente” detrás de una máscara, como diría Umberto Eco,<sup>43</sup> sino para transgredir desde el inicio de la obra (representación) la individualidad, la singularidad que separa al ser de lo común. Zurita rompe con esto para transformarse en un personaje ambiguo, a un tiempo prostituta y santa, rey y mendigo, animal, sabio, demente, iluminado: “la santísima trinidad y la pornografía”, como reza la dedicatoria.

En el poema III, así como en el conjunto general, destacan el oxímoron y el contrapunto: me besé y me aborrecí. El contraste es mucho mayor cuando se confronta este pasaje, por ejemplo, con el poema XXII: “[...] te amo —me dije— te amo/ Te amo a más que nada en el mundo”. Estas fuerzas en sentido opuesto resaltan el conflicto del personaje en *Purgatorio*; una voz relegada por las instituciones y las figuras de poder (Estado, Psiquiatría) a un espacio de descalificación: una voz desarticulada, rota por la demencia. Una voz, también, que se vale de estas marcas para construir un discurso dislocado, desquiciado: “Destrocé mi cara tremenda”, “Zurita enamorado amigo/ recoge el sol de la fotosíntesis”, “Encerrado entre las cuatro paredes de/ un baño: miré hacia el techo/ entonces empecé a lavar las paredes y/ el piso del lavatorio”, “creí ver a Buddha varias veces”, “Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer”, “Me han rapado la cabeza/ me han puesto estos harapos de lana gris”, “Yo soy Juana de Arco// Me registran con microfilms”...

---

<sup>43</sup> Umberto Eco *et al.*, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, en *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 11.



Como parte de esta paradoja, devoción-odio, resalta especialmente el sentido cristiano que sustenta el *amor* en *Purgatorio*. Ya se ha hablado de la resignificación del término como uno de los ejes rectores no sólo del libro, sino de la obra de Zurita en general. Queda ahora resaltar que el amor dentro de este binomio —fuerzas tirantes y antagónicas que conforman una sola voz—, parte primordialmente de una concepción cristiana. En Zurita esto es una convicción tomada del segundo mandamiento promulgado por Cristo, “ama a tu prójimo como a ti mismo”,<sup>44</sup> y que se reafirma de diversas maneras. Por ejemplo en las aseveraciones ya revisadas del sermón de la montaña: “si alguien te abofeteare en la mejilla derecha, preséntale también la otra” o en el sacrificio amoroso trasladado a la serie “ÁREAS VERDES” como una alegoría anticipada de la dictadura: “Esa vaca muge pero morirá y su mugido será/ ‘Eli Eli/ lamma sabachtani’ para que el/ vaquero le dé un lazo en el costado y esa/ lanza llegue al más allá”. Es un amor incondicional, que conlleva misericordia y sacrificio, y que se conjuga con su contraparte: odio, aniquilación, abandono.

### ***Jesucristo Superestrella, La caza del Snark, Ferdydurke y otros intertextos***

Siguiendo con la serie “DOMINGO EN LA MAÑANA”, el poema III hace alusión a la obra musical de los años setenta *Jesus Christ Superstar* o *Jesucristo Superestrella* (1970, libreto de Tim Rice y música de Andrew Lloyd Webber), aunque también, a la “estrella solitaria” de la bandera chilena —esa estrella blanca sobre azul turquí que representa, para algunos, el Estado unitario chileno—. Si bien la obra de Rice no es fiel a la situación

---

<sup>44</sup> El primer mandamiento es “Ama a Dios sobre todas las cosas”, Mateo, XXII: 36-40.

original planteada en las Sagradas Escrituras, puede reconocerse un paralelismo claramente hipertextual: *Jesucristo Superestrella* sería, pues, el hipertexto del hipotexto *La Biblia*, concretamente de los Evangelios del Nuevo Testamento y, más específicamente, de la relación entre Jesús y Judas Iscariote pocos días antes de la crucifixión. Zurita retoma esta imagen teatralizada de Cristo —y, con todo, más humana— y la hace propia:

Todo maquillado contra los vidrios  
me llamé esta iluminada dime que no  
el Super Estrella de Chile  
[...]

Al adoptar esta postura, este posicionamiento, Zurita retrata una situación de desamparo. Recordemos que, entre otras variantes respecto al original bíblico, la obra de Rice concluye con la crucifixión de Cristo, pero no da cabida a la resurrección y consecuente comprobación de la divinidad y preservación de la esperanza: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. La resurrección es una cuestión exclusivamente divina, es un secreto de vida que no está en manos de los hombres; al negarla, la divinidad abandona a los hombres a su suerte. Zurita se apropia de esta condición de orfandad, de esta herida, para pronunciar la derrota y el extravío. Esta condición está presente en toda la serie de poemas y llega a su punto álgido en el poema LVII: “[...] creí ver a Buddha varias veces/ Sentí a mi lado el jadeo de una mujer/ pero Buddha eran los almohadones/ y la mujer está durmiendo el sueño eterno”. Aquí, el desamparo se extiende más allá del ámbito católico: no hay resurrección, pero tampoco existen otros puntales: la columna está rota.

Al nombrarse como “Super Estrella de Chile” Zurita se coloca (y coloca al lector), otra vez, en una posición de ambigüedad. Es una Santa, es el Super Estrella, es hombre y

mujer, está maquillado ante los espectadores, en el proscenio, pero también se encuentra solo, en la penumbra de una intimidad en donde se ama y se aborrece. El lector no se enfrenta a un Yo desvanecido, borrado o silenciado, sino a un Yo múltiple, que asume varias personalidades y que lucha por encontrar una identidad, aunque en el fondo no exista ninguna certeza: no hay posibilidad de saberse y reconocerse como uno, único —como individuo—; esta seguridad, si es que existió algún día, jamás volverá. El Yo de “DOMINGO EN LA MAÑANA” y de *Purgatorio* en general es un Yo escindido (se ha roto una columna). Zurita lo expresa de esta manera:

En *Purgatorio* hay un enorme esfuerzo por recuperar una identidad. Que más que la afirmación de un Yo, es la muestra de alguien que busca desesperadamente un Yo. Por eso, primero hay una definición de género; se habla en masculino, en femenino. Entonces no es un Yo que está establecido, sino que es un Yo que busca una unidad. Es un Yo plural.<sup>45</sup>

El “Super Estrella” es un ser traicionado (por el Padre, por la multitud que pide su crucifixión), un ser que se encuentra atrapado en un estado intermedio: entre el Cielo (el Paraíso perdido) y la Tierra (que no lo reconoce). “El Super Estrella” es un hombre que no se defiende o que se defiende con su muerte: un sacrificio inútil. Antes de condenarlo definitivamente, Poncio Pilato se refiere a él como un “útere ingenuo”: “I wash my hands of your demolition/ Die if you want to, you innocent puppet”. Este hombre “muere porque quiere”, traicionado por los demás hombres y por lo divino (esto es, Dios, Él mismo). “El Super Estrella de Chile” se besa y se odia en la penumbra: se ama y se traiciona. Si bien busca una identidad, una definición, reconoce que en el carnaval, en la teatralidad de una época sin asideros, no hay cabida para creencias absolutas, para poderes omnímodos e

---

<sup>45</sup> Benoît Santini, “Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas ...”, entrevista a Raúl Zurita, *op. cit.*

inmóviles. Plotino y gran parte de la doctrina simbolista —refiere Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*— identifica la unidad, lo uno, con el fin moral, “mientras asimila la multiplicidad al mal”.<sup>46</sup> Quizá esta multiplicidad no sea enteramente el mal, sino el deseo (¿la imposibilidad?) de transfiguración (un estado entre el bien y el mal). Si fuera preciso colocar a este “Super Estrella” en algún espacio físico, yo lo situaría en la intersección de dos círculos. Ahí, en la almendra donde se unen y se pierden simbólicamente el Cielo y la Tierra, el Paraíso y el Infierno, en ese espacio indefinido que algunos llaman *mandorla* y que no puede ser ya una “unidad armoniosamente realizada”,<sup>47</sup> sino, justamente, un estado interrumpido, purgatorio: el espacio de la indefinición.

Algunos años después de la publicación de *Purgatorio* (1983), el escritor chileno Rodrigo Lira vuelve a esta referencia en una “escrituración exasperada” dedicada a Zurita:

el superpoeta zurita se pasea  
como un cristo bizantino por las calles de santiago  
con el habla (mordiéndose la lengua)  
casi perdida  
    erguido  
[...]

no sólo es poeta, el superpoeta zurita  
    además, lo parece  
se alucina se ilumina le observa el aura a la geografía de la faja  
    utopifica, como quién dice/ de alguna manera/  
    el superpoeta zurita  
[...]

*autocrítica:*

---

<sup>46</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2006, p. 458.

<sup>47</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, p. 680.

este es un chiste a la manera de los de la violentada y dispersada promoción poética nacional de los años 60 (cortito)<sup>48</sup>

Ésta no es la única referencia a Zurita en los escritos de Lira. De hecho, Lira parecía bastante obsesionado con los acontecimientos y actores de la escena chilena, aludía constantemente a ellos, los acosaba, literalmente. En 1980 le dirigió una carta a Zurita (“Carta relativamente abierta a Raúl Zurita”)<sup>49</sup> para pedirle que le cediera su lugar en un recital del Encuentro de Arte Joven que se realizaría en el Instituto Cultural de las Condes; recital al que Zurita, al parecer, no pensaba asistir. Dicha carta está, a su vez, referida de manera irónica en el “Currículum Vitae” de Lira, específicamente en el tercer apartado dedicado a sus publicaciones. En todas estas menciones, Lira se mostraba obcecado por la figura y la obra “alucinada” de Zurita y, tal como lo hizo con otros escritores, se dedicó a emitir “ataques” ingeniosos y sardónicos en su contra. De esta manera la obra de Zurita, en particular *Purgatorio*, se convertiría en un hipotexto de los hipertextos de Lira.

Con todo, detrás de estas ofensivas puede leerse cierto entusiasmo, traducido en consideración unas veces y en oculta devoción otras, por esta figura: “el superpoeta”, de gran espectro y predominancia a los ojos de Lira. Lo anterior se corrobora, no sólo por la dedicación y la reiteración pertinaz de esas menciones —¿quién dedica tanto esfuerzo a impugnar sin una razón más de fondo?—, sino por ciertos guiños manifiestos en su obra: Lira ironiza sobre lo trastocado en la obra de Zurita, mientras sus textos no son, precisamente, el camino contrario a la experimentación; pensemos en las enumeraciones y proposiciones dispares y fragmentadas, en la marejada de asociaciones y disociaciones de

---

<sup>48</sup> Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas*, Editorial Universitaria, 2004, pp. 142-143. Véase el poema completo en el apéndice.

<sup>49</sup> Rodrigo Lira, *Declaración jurada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, pp. 87-97.

“4 TRES CIENTOS SESENTA Y CINCO Y UN 366 DE *ONCES*”, por poner sólo un ejemplo. Con esto no quiero decir que Lira haya seguido el estilo literario de Zurita, sino únicamente que lo consideraba. En su “Currículum vitae” Lira se esfuerza por recalcar el carácter de su propia enfermedad mental, “Esquizofrenia Hebefrénica”, las ocasiones en las que estuvo internado, incluyendo su tratamiento de shocks, lo cual toca tangencialmente, pero quizá no de manera fortuita, el “ARCOSANTO” purgatorio de Zurita: “Te adelanto una impresión sobre (la) el paciente [...] Los resultados especialmente Rorschach coinciden plenamente con tu diagnóstico observándose numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico”.

La demencia se concreta en grito. Mientras en Zurita esta expresión exasperada está enunciada como plegaria y, a la vez, como lamento y balido (“Para que desde las piernas abiertas de mi madre se/ levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama”... “Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto/ de Atacama nosotros somos entonces los pastizales/ de Chile [...]”), en Lira este grito se transformó en grito exasperado, a la vez hilarante y trágico, tal como lo expresa en su poema “Grecia 907, 1975”: “De repente/ no voy a aguantar más y emitiré un alarido/ un alarido largo de varias horas [...]”. Lira se suicidó el 26 de septiembre de 1981, en la tina de baño de su casa, justamente en la calle Grecia núm. 907; era el día de su cumpleaños número 32. Zurita lo recuerda así:

[...] salió en los diarios como un hecho policial, no como un hecho literario, se metió en la tina y se dio veintitantas puñaladas. Se hizo pedazos, fue una masacre consigo mismo. Durante esos días, todo lo que podía ver era su cara proyectada en todo lo que yo hacía, fue terrible, pero lo más terrible es que después su cara se iba diluyendo en mi memoria, eso es

lo más doloroso, porque lo único que hubiese querido Lira es que tuviéramos su cara presente.<sup>50</sup>

La escritura de *Purgatorio* parte del sufrimiento y del delirio y recurre a otras escrituras que nacieron —igual que ella— de la desesperación, marginadas por el sistema político (aunque no se trate, estrictamente, de “textos comprometidos”). Estos escritos, cuyo punto de partida es la demencia y la exasperación, revelan en su propia estructura una alteración. En su armado podemos identificar la ruptura, la disonancia y el desarraigo. Su voz no es un tono uniforme, conlleva varias voces discordantes, influencias y visiones múltiples que resuenan y percuten en varias direcciones. Voces así, plurales, estereofónicas, están obligadas a buscar medios en la escritura que puedan mostrarlas (contenerlas). En este orden de ideas, podríamos afirmar que la intertextualidad, el dialogismo y, particularmente, la hibridación (términos, los dos últimos, de Mijaíl Bajtín) son fenómenos, recursos idóneos para la expresión de una voz fragmentada, la construcción de voces de varias dimensiones; voces en las que interactúen varias conciencias, muchas veces encontradas (dialogismo) y que se concreten en la escritura. Raúl Zurita retoma dos obras disímiles y a la vez unidas por los impulsos del delirio, para construir la serie “EL DESIERTO DE ATACAMA”. Por una parte, el cuento “El vicio del Alcohol” (*Diez*, 1937) del escritor y pintor chileno Juan Emar<sup>51</sup> y, por otra, *Ferdydurke* (1937) del novelista y dramaturgo polaco Witold Gombrowicz.

---

<sup>50</sup> Entrevista a Raúl Zurita realizada por César Cuadra, “Zurita, la voz alucinada (una visita a la poesía chilena desde la antipoesía)”, consultado en [http://www.babab.com/no05/raul\\_zurita.htm](http://www.babab.com/no05/raul_zurita.htm), en septiembre de 2010.

<sup>51</sup> Juan Emar o Jean Emar (tomado de la expresión francesa *J' en ai marre*, “estoy harto”) es el seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (Santiago de Chile, 1893- 1964). Uno de los principales introductores de las nuevas tendencias del arte europeo a Chile; perteneció al colectivo de arte chileno Montparnasse, grupo de artistas plásticos influidos por el postimpresionismo, el fauvismo y el cubismo.

Del cuento de Emar, Zurita recobra el grito al que ya habíamos aludido; esa exclamación que es Plegaria y balido, y que en el relato está asociada con el éxtasis y la locura: “Anoche oí el grito ronco de una mujer que gozaba”,<sup>52</sup> tal es el *ritornelo* en “El vicio del alcohol”. Se trata de una narración alucinante, que raya en el sinsentido, en la que el narrador insta a los lectores (hombres bien nacidos, “todos cuantos nos emocionamos ante las voces de Patria y Virtud”) a dejar el vicio del alcohol antes de que termine el grito de esa mujer que goza: “es necesario, es urgente, [...] es impostergable que luchemos tenazmente en contra del vicio del alcohol”. Con la abstinencia los hombres estarían en posibilidad de acceder, al menos, a dos actos sublimes: *a)* atar muchachas hermosas y azotarlas, y *b)* recobrar la organización, el orden de todo el sistema —lo cual sucedería si las estrellas explicaran sus distancias mínimas y los obispos vistieran del verde de los musgos—. De esta trama delirante, a Zurita le impacta, sobre todo, el final: después de una intoxicación considerable, el narrador bebe al fin agua de lluvia; abandona el alcohol — antes de que concluya el grito ronco de la mujer que goza— y queda en posibilidades de encadenar a Pibesa, mujer joven (piba) “lenta, regular, sobre sus empinados taconcitos rojos”, para después azotarla. En ese momento se unen en el relato dos alaridos: el grito ronco y radiante del inicio y el grito de Pibesa al ser azotada: “Entonces todo el barrio, todo Santiago, todo Chile, toda América oyó, en medio de la noche, el grito ronco de una mujer que gozaba”.

“EL DESIERTO DE ATACAMA” no está construido con este tono surrealista que caracteriza a “El vicio del alcohol”.<sup>53</sup> Su tonalidad es alucinatoria, pero en el sentido de visión y de prodigio. Si la mirada de Emar es vanguardista y distante, casi fría, la de Zurita

---

<sup>52</sup> Juan Emar, “El vicio del alcohol” en *Diez*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.

<sup>53</sup> Quizá el movimiento vanguardista que más influyó en la obra de Emar fue el cubismo. Recordemos, por ejemplo, la estructura numérica de *Diez*: cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio.



es compenetrada, encendida. No obstante, ambas miradas son hiperbólicas, audaces, rebasan las convenciones de lo real e intentan abarcar y transformarlo todo. Zurita retoma la fuerza de impacto de este grito final expresado en el cuento de Emar, y lo convierte en la súplica ferviente de su madre, en la Plegaria que nace de las piernas abiertas de su madre y que es, por sí misma, el nacimiento: el grito como gestación del paisaje desértico, que es mucho más que la idea preconcebida del desierto (aridez, arena, paisaje yermo). Como en un sueño, los elementos de la serie comienzan a trastocarse: Zurita es la Plegaria (el grito infinito) y las piernas abiertas de su madre; más adelante, el Desierto se suspende y es el cielo, etcétera. Veamos el primer poema de la serie:

I

#### A LAS INMACULADAS LLANURAS

i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama

ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos

Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino

iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino

iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Para cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto

- v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto
- vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre
- vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama

En el poema también está presente la lluvia de “El vicio del alcohol”: “Entonces me encomendé al obispo de la Vía Láctea y le imploré tuviese a bien pedirle al Sumo Hacedor hiciese caer sobre la Tierra una lluvia abundante de agua de Su Reino o de las simples nubes si el tedio en aquel instante lo dominaba. Llovió. Estiré ambas manos juntas. Me incliné sobre ellas. Bebí, bebí agua, agua inocente y celeste”. En el cuento de Emar esta lluvia inmaculada le permite al narrador alejarse del vicio; en Zurita se conserva la pureza y el consecuente nacimiento: la madre se concentra en gotas de agua, para convertirse en la primera lluvia del desierto; esto es, en lo que propicia el nacimiento mismo del Desierto: el verdor infinito del Desierto. En ambos casos la lluvia suscita el florecimiento, la vida.

Zurita retoma “el grito ronco de una mujer que gozaba” en el cuarto poema de la serie. La hipertextualidad llega, en este apartado, a un punto más álgido:

#### EL DESIERTO DE ATACAMA IV

- i. El Desierto de Atacama son puros pastizales
- ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto

- iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas  
pampas infinitas
  
- iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto  
de Atacama nosotros somos entonces los pastizales  
de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo  
en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras  
propias almas sobre esos desolados desiertos miserables

En el simbolismo cristiano las ovejas representan a los creyentes (rebaño), a los seguidores de Cristo. Sus balidos son las Plegarias escuchadas desde el inicio del texto, pero esta vez convertidas en llamado —en lamento—. En “EL DESIERTO DE ATACAMA”, las ovejas surcando los pastizales del Desierto representan la posibilidad de un sueño, de una visión: un animal no-desértico en un Desierto inusitado. El último punto del poema (iv) cierra cualquier posibilidad, cualquier resquicio para el silencio: si no se escucha balar a las ovejas, entonces el autor, el lector, todos nosotros, seremos esos pastizales chilenos, para que en toda la patria, en todo el mundo se escuche el balar de nuestras almas: “Entonces todo el barrio, todo Santiago, todo Chile, toda América oyó, en medio de la noche, el grito ronco de una mujer que gozaba”.

En “EL DESIERTO DE ATACAMA V” el grito grave se transforma en silbido: “Di tu del silbar de Atacama/ el viento borra como nieve/ el color de esa llanura”: es el Desierto sobrevolando, pasando con un silbido entre el follaje de los árboles; es el Desierto ingrátido y transparente, pero, a la vez, acuciosamente identificable:

[...]

- iv. Pero cuidado: porque si al final el Desierto de

Atacama no estuviese donde debiera estar el  
mundo entero comenzaría a silbar entre el follaje  
de los árboles y nosotros nos veríamos entonces  
en el mismísimo nunca transparentes silbantes  
en el viento tragándonos el color de esta pampa

Esta ingravidez se transforma, en “EL DESIERTO DE ATACAMA VI”, en ambigüedad e incertidumbre, en paisajes convergentes y divergentes: “No sueñen las áridas llanuras/ Nadie ha podido ver nunca/ Esas pampas quiméricas”. El “grito ronco” descrito por Emar pasa entonces, a lo largo de toda la serie, por distintas gradaciones: de Plegaria a balido, de balido a silbido y de silbido a una suerte de *fade out*; no es el silencio, sino algo como el ruido blanco en el que convergen todas las frecuencias:

[...]

- iv. Y cuando vengan a desplegarse los paisajes convergentes y divergentes del Desierto de Atacama Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque a cambio de Atacama ya se están extendiendo como un sueño los desiertos de nuestra propia quimera allá en estos llanos del demonio

La segunda referencia con impulsos delirantes en “EL DESIERTO DE ATACAMA” es *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. Esta novela sui géneris, publicada en 1937, narra de manera turbadora y radical las memorias de Joey Kowalski: su viaje hacia lo informe, hacia la inmadurez. *Ferdydurke* es también una obra de denuncia que arremete contra la crítica y contra el arte en general. Aunque Zurita sólo construye un poema de la serie a partir de esta narración (y tomando en consideración únicamente un detalle), es claro

que encuentra varios puntos de unión y convergencia con este libro de Gombrowicz: su visión desvariada y penetrante; un tono lúdico y agudo. Concretamente, Zurita retoma un fragmento del último apartado de *Ferdydurke*, “La fachalfarra o el nuevo atrapamiento”:

[...]

y me acercó su facha. Y a mí me faltaron las fuerzas, el sueño sumergió la vela y no podía; tuve que besar su facha con mi facha, pues ella con su facha besó mi facha. ¡Y ahora, venid, fachas! ¡No, no me despido de vosotras, extrañas y desconocidas fachadas de extraños, desconocidos fachendos que me vais a leer; salud, salud, graciosos ramilletes de partes, justamente ahora que empieza! Llegad y acercaos a mí, comenzad vuestro estrujamiento, hacedme una nueva facha para que de nuevo tenga que huir de vosotros en otros hombres, y correr, correr, correr a través de toda la humanidad. Pues no hay huída ante la facha sino en otra facha, y ante el hombre sólo podemos refugiarnos en otro hombre. Y, ante el culito, ya no hay ninguna huída. ¡Perseguidme si queréis! Huyo con mi facha en las manos.<sup>54</sup>

En “EL DESIERTO DE ATACAMA VII”, último poema de la serie antes del epílogo, la facha —figura, aspecto— se transforma en una paradoja: el hombre en la soledad más absoluta, formado por el encuentro de todos, de Chile entero —facha con facha—; una facha entera abriendo los brazos, crucificada, coronada de espinas, mirando cómo se extingue el Desierto:

[...]

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje  
devenga una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi  
facha vea entonces el redimirse de las otras fachas: mi  
propia Redención en el Desierto

---

<sup>54</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Edhasa, Barcelona, 1984, p. 313.

- i. Quién diría entonces del redimirse de mi facha
- ii. Quién hablaría de la soledad del desierto

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

- iii. Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos  
de mi facha
- iv. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas  
del Desierto
- v. Entonces clavados facha con facha como una Cruz  
extendida sobre Chile habremos visto para siempre  
el Solitario Expirar del Desierto de Atacama

Aunque lo que toma Zurita de la obra de Gombrowicz es sólo un detalle, “la facha”, se trata de una particularidad de cierta relevancia. Para Gombrowicz la facha es fundamental y se repite en toda su obra: “por la repetición se crea la mitología”, nos dice. La facha es la forma, la gesticulación, la apariencia que muestra el fondo. La facha es esencial para el entendimiento del ser humano, con la facha se pueden revelar sentimientos profundos: engañar o confesar sinceridad. La facha es también la máscara de todos, de cualquiera, el anonimato: “[...] hacedme una nueva facha para que de nuevo tenga que huir de vosotros en otros hombres, y correr, correr, correr a través de toda la humanidad. Pues no hay huída ante la facha sino en otra facha”. En el poema de cierre de “EL DESIERTO DE ATACAMA” Zurita crea una sola facha con todas las fachas de Chile: “una larga facha

coronada de espinas”, es decir un Cristo crucificado, con la facha de todos. Una larga facha coronada de espinas en una Cruz, presenciando la muerte del Desierto chileno.

Una última anotación antes de cerrar la relación intertextual (hipertextual según la clasificación de Gerard Genette) entre *Purgatorio* y *Ferdydurke*: resulta curioso, casi paradójico, establecer un vínculo de este tipo —obra con obra— con un escritor que aborrecía la poesía. Gombrowicz no tenía ningún reparo en decir que la poesía le cansaba, que no le gustaba, en especial la poesía pura, y dedicó un par de conferencias a explicar lo que le provocaba: “No cabe duda de que la tesis de esta nota: *que los versos no gustan casi a nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado*, parecerá desesperadamente infantil; y, sin embargo, confieso que los versos no me gustan y hasta me aburren un poco”.<sup>55</sup> Ignoro si Zurita había leído o tenía noticias de esta conferencia-ensayo dictada por Gombrowicz en francés el 28 de agosto de 1947 en Buenos Aires. Lo que resulta destacable es que el lector la conozca. La relación intertextual, entonces sí, se ve alterada; no quiero decir que de manera negativa, sólo como un elemento más de lectura en el momento de vincular las dos obras.

Más adelante, la serie de poemas “ÁREAS VERDES” está relacionada con el “poema-épico” *La caza del Snark. Agonía en ocho cantos* de Lewis Carroll. Digo “poema épico” como podría decir “poema del absurdo”, “fantasía-lírica” o “poema delirante-hilarante”, es decir, con la sensación de desatino que genera clasificar este tipo de escritos. Este poema-épico, en fin, narra la caza de un animal enigmático; un monstruo marino de

---

<sup>55</sup> “Cuenta la leyenda que al término de sus palabras, en la abarrotada sala del Centro Cultural Fray Mocho, donde se habían dado cita numerosos poetas, uno de ellos se levantó para declamar airadamente un poema. Witold Gombrowicz esperó a que el bardo concluyera y agregó: ‘Gracias por ilustrar esta conferencia’, y entonces se retiró” (nota de los editores). Witold Gombrowicz, *Contra los poetas*, Tumbona ediciones, México, 2008, p. 8 y 20.

proporciones mitológicas y de nombre compuesto: *snake* (serpiente) y *shark* (tiburón), el Snark. La tripulación que emprende esta cacería es de lo más heterogénea: un limpiabotas, un sombrerero que también hacía capuchas, un abogado, un tasador, un empleado de los billares, un banquero, un castor, un tipo famoso por la cantidad de cosas que olvidó al momento de embarcarse y que respondía al nombre de ¡eh! o “¡como diantre se llame”, un carnicero que entra en una relación peculiar con el castor y, por supuesto, el capitán. En un discurso alentador, el capitán describe a la tripulación las cinco características inconfundibles del Snark, para que puedan encontrarlo: 1) sabor escaso y hueco, pero crujiente; 2) tiene el hábito de levantarse tarde; 3) lento para entender los chistes; 4) aficionado a las máquinas de baño, “siempre carga una tras él”, y 5) ambicioso. Algunos de estos Snarks son además búcham, y cuando esto sucede el cazador desaparece irremediabilmente. El libro de Carroll concluye “como bien suponéis” con la caza de un búcham y su captor, el personaje sin nombre que respondía al llamado de “¡eh!”, se desvaneció “súbita y suavemente”.

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*). Las dos obras tienen el mismo tema: la caza de un animal imaginario. En el caso de “ÁREAS VERDES”, como ya se ha visto (apartado “Teoría de conjuntos: ‘Áreas verdes’”) el animal perseguido son las vacas y los cazadores los vaqueros locos. Pero más allá de eso, lo que importa destacar aquí es el tono ambivalente de ambas obras; un tono que demuestra —contra toda lógica estricta— que una cosa —una palabra, un enunciado, un personaje— puede ser algo y algo más, al mismo tiempo (véase Kristeva): un animal como el Snark, que es serpiente y



tiburón y que, además, puede ser búcham; vacas que son “una insoluble paradoja”, algunas perdidas en la lógica, otras huyendo por un subespacio o viviendo (para no ser vistas) en la geometría no euclídeana, vacas de manchas vacías y vaqueros-videntes laceando, en el otro mundo, esos hoyos malditos. “ÁREAS VERDES” juega con distintos espacios, intersecciones en las que el lector (“Ud.”) queda implicado. Lo que vincula *La caza del Snark* con “ÁREAS VERDES” es esta sensación ambivalente, indeterminada, que dispara la lectura en varios sentidos: hallazgos simbólicos, relaciones intertextuales, *nonsense*, polifonía. Finalmente, el epílogo de “ÁREAS VERDES” (“hoy laceamos este animal imaginario/ que correteaba por el color blanco”) es una recreación del final del poema de Lewis Carroll: “A mitad de la palabra que intentaba decir,/ en medio de la brisa y del gozo,/ súbita y suavemente había desaparecido:/ el snark era un búcham, como bien suponéis”.

En alguna conversación que sostuve con Raúl Zurita me confesó que no habría imaginado y concretado “ÁREAS VERDES” sin la lectura del *Igitur o la locura de Elbehnon* de Stéphane Mallarmé. Más adelante, cuando le pregunté —esta vez por escrito— por las relaciones intertextuales en *Purgatorio*, lo dijo con estas palabras: “No sé qué presencia concreta tiene, pero no habría escrito ‘ÁREAS VERDES’ si no hubiera leído en ese tiempo el *Igitur*”. El lector se enfrenta aquí a una relación intertextual de gran fuerza, pero al mismo tiempo indeterminada o mantenida en *misterio*. Esto es, sin la aclaración expresa de Zurita, los lectores no habríamos advertido este vínculo. Gerard Genette llama a esto *paratextualidad*,<sup>56</sup> es decir, la relación menos explícita entre el texto y la obra literaria en su totalidad. Recordemos que los paratextos se dividen en *peritextos* —títulos, subtítulos, prólogo, notas— y *epitextos* —discusiones editoriales, lecturas, entrevistas, etcétera, que tengan relación con el texto—. Podemos decir que antes de establecerse una

---

<sup>56</sup> Gerard Genette, *Paratexts... op. cit.*

relación (hipertextual) entre *Purgatorio* e *Igitur*, se da una relación paratextual — epitextual, específicamente— entre *Purgatorio* y el comentario de Zurita.

Al igual que con *La caza del Snark*, la relación intertextual entre *Purgatorio* e *Igitur* no es específica, sino “tonal”. Lo que podemos relacionar no son fragmentos, ni siquiera temas precisos como en el caso de Carroll (la persecución, la caza), sino atmósferas. Se trata de una relación difusa, pero reconocible a partir del epitexto (señalamiento de Zurita). Resulta complejo y quizá insensato tratar de explicar o resumir el *Igitur* de Mallarmé. Su propio carácter impenetrable, pero a la vez sugerente, alusivo, evocador, complican la tarea. Se trata de un poema denso, escrito en prosa y con reminiscencias o guiños teatrales, que explora asuntos contrapuestos (dilemas) como el ser o no ser, el comienzo y la destrucción (tiempo, espacio) y la posibilidad o no del azar. A medianoche —hora de inicio y fin— *Igitur*, que en latín significa *así pues* o *en resumen* (proposición adverbial que implica *consecuencia*), contempla una serie de objetos-símbolos (mobiliario, libro, péndulo) y se contempla a sí mismo en el espejo, se cuestiona. *Igitur* desciende simbólicamente por una escalera hasta el fondo de las cosas, esto es, hasta el absoluto y la nada. Su curso es introspectivo (indagación del origen, antepasados, sueño), a la vez que explora cuestiones universales.

Sin tratar de forzar paralelos entre las dos obras (*Purgatorio- Igitur*), puede decirse que hay un alejamiento y quiebre, en ambos textos, de lo que podríamos llamar un discurso argumentativo “bien fundado”. Mientras que *Igitur* rompe con el discurso filosófico, *Purgatorio* enrarece la lógica. Comparemos un fragmento de cada obra:

[*Igitur*]

Lo que había de claro era que la estadía concordaba perfectamente con él mismo: de ambos lados miradas de sombras semejantes, y a los dos lados en las paredes opuestas que se reflejaban, dos aberturas de espesa sombra que debían ser necesariamente lo inverso de estas sombras, no su aparición, sino su desaparición, sombra negativa de sí misma: era el lugar de la certidumbre perfecta.<sup>57</sup>

[*Purgatorio*]

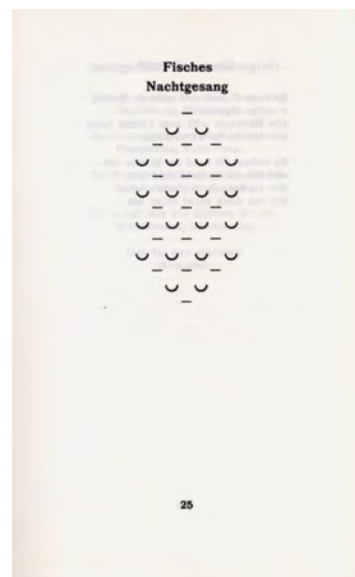
Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud. ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a merced del área del más allá de Ud. verde regida por los mismos vaqueros locos?

En los dos textos hay un ir y venir, una construcción en espiral, que desorienta y provoca el surgimiento de nuevos significados y sensaciones: un espacio con sombras que se contraponen (aparición, desaparición); áreas que se intersectan, símbolos que se cruzan. Con todo, cuando el autor dialoga con otro texto no tiene que *ver* y *tomar* algo concreto. Puede darse —y esto pasa con frecuencia— una relación menos evidente; una sutileza que provoque cierto ímpetu, la proyección de una obra, por ejemplo. Aquí resuenan las palabras de Zurita: sin esto “[...] no habría escrito ‘ÁREAS VERDES’”.

---

<sup>57</sup> Stéphane Mallarmé, “Igitur o la locura de Elbehnon”, *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1993, pp. 115 y 117.

Al final de *Purgatorio* encontramos, en una sección homónima al texto analizado, el poema visual “MI AMOR DE DIOS”: un triángulo o pirámide invertida formada por 21 peces. Los peces son el símbolo de las aguas, el nacimiento y la restauración de los ciclos, pero también uno de los avatares de Vishnú (*matsya*) quien salvó del diluvio a Manu y, claro está, símbolo por antonomasia del cristianismo. Si tradicionalmente se representa a Cristo como El Pescador, los cristianos son, por lo tanto, peces cuyo elemento natural es el agua bautismal. “MI AMOR DE DIOS” está relacionado directamente con el



Christian Morgenstern,  
“Canción nocturna de los  
peces”, 1905.

movimiento de poesía concreta en Brasil y, más específicamente, con un poema visual-fonético de 1905 del dadaísta alemán Christian Morgenstern (1871-1914): “Fisches Nachtgesang”, “La canción nocturna de los peces”, construido a partir de marcas prosódicas (símbolos que indican el tiempo de pronunciación de cada sílaba: — largas y U breves), que se asemejan a las escamas de un pez. Como ya se dijo en el apartado “Escribir desde el Purgatorio”, este poema visual —último de la serie— funciona como un epílogo que introduce esperanza. Después de “Los campos del hambre”, “Los campos del desvarío” y “Las llanuras del dolor”, poemas que lo anteceden, los peces de “MI AMOR DE DIOS” le muestran al lector la posibilidad de un nuevo comienzo.

## *Purgatorio y La Nueva Novela*

A principios de los años setenta, Juan Luis Martínez y Raúl Zurita escribieron en la misma máquina —una máquina de escribir robada, que compartían por horas— dos libros emblemáticos de la literatura chilena: *La Nueva Novela*<sup>58</sup> y *Purgatorio*. Raúl estaba casado con Miriam Martínez, hermana de Juan Luis, y los tres vivían en Concón (Provincia de Valparaíso) en casa de los padres Martínez Holger. Mucho se ha hablado de la relación entre Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, la mayoría de las veces de manera desinformada e, incluso, abstrusa. Juan Luis Martínez (Valparaíso, 1942) era ocho años mayor que Zurita y tuvo mucho que ver con la primera formación literaria de Raúl; cuando éste tenía 19 años, por ejemplo, lo introdujo en la obra de Nicanor Parra, aspecto que lo marcó profundamente y repercutió en su obra. Además de cuñados, Martínez y Zurita fueron amigos y discípulos, por llamarlo de algún modo: juntos reconocieron y experimentaron nuevas formas para la poesía; juntos exploraron, entre otras, las obras de Carroll, Jean Tardieu y los patafísicos franceses.

Se ha hablado, absurdamente, de una rivalidad poética e incluso personal entre los dos escritores. Pero si se revisa detenidamente la literatura no hay más que muestras de respeto y admiración por parte de ambos:

Raúl tuvo un mérito muy grande: logró un espacio en la escena poética, lo cual era muy difícil en ese tiempo. Los poetas del 38 y del 50 no aceptaban tan fácilmente que nuevos poetas se colocaran a su altura. Raúl puso en entredicho a esa generación. Por otro lado,

---

<sup>58</sup> Juan Luis Martínez escribió *La Nueva Novela* entre 1968 y 1975; la publicó en Ediciones Archivo en 1977.

siendo él ahora un poeta de éxito, me ha arrastrado consigo. Porque se habla de Zurita y se habla de Martínez.<sup>59</sup>

Antes del grupo CADA la experiencia más importante que experimenté con el arte fue haber conocido a Juan Luis Martínez en Viña del Mar y haber vivido junto con él bajo una relación de una gran intensidad intelectual, él fue un maestro, compartíamos una sola máquina de escribir, nos la repartíamos por horas. Juan Luis Martínez ha sido uno de los pocos iluminados que he conocido.<sup>60</sup>

Alejada de la rivalidad, la relación entre Juan Luis Martínez y Raúl Zurita fue de exploración, descubrimiento y expansión de las posibilidades escriturales. El resultado son dos obras de corte distinto: desde la concepción y el armado estructural, hasta los matices y tonalidades de su carácter. Mientras en Martínez predomina el silogismo lúdico-reflexivo, a la manera de Lewis Carroll, en Zurita prevalece un registro trágico, desarticulado —el extremo, pero también la esencia—, hiperbólico y por momentos intensamente lúdico. Mientras Martínez habla desde el derrumbe de una casa, el círculo de la familia, Zurita habla desde el cuerpo marcado por el fuego —¿la furia absurda de los hombres?— y la extensión de los paisajes: “AHORA ZURITA/ QUE RAPADO Y QUEMADO/ TE HACE EL ARTE”. El propio Juan Luis Martínez marcaba un contraste entre las dos escrituras; decía que Zurita trabajaba con significados, mientras él trabajaba con significantes.<sup>61</sup>

Tanto en *Purgatorio* como en *La Nueva Novela* se utilizan construcciones lógicas basadas en teoremas y silogismos alterados. Esto expresa, ante todo, un diálogo profundo

---

<sup>59</sup> Entrevista a Juan Luis Martínez por María Ester Roblero, “Me complace irradiar una identidad velada”, en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003, pp. 67-68.

<sup>60</sup> Entrevista a Raúl Zurita por Sandra Maldonado. Consultada en [http://www.poesias.cl/reportaje\\_zurita.htm](http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm), el 3 de septiembre de 2010.

<sup>61</sup> “Usted me decía que la diferencia entre su poesía y la de Raúl Zurita es que él trabaja con significados y usted con significantes...” (María Ester Roblero, entrevista a Juan Luis Martínez, “Me complace irradiar...”, *op. cit.*, p. 68).

entre las dos obras: una interlocución a partir de referentes comunes, lecturas y preocupaciones estéticas compartidas, impulsos rupturistas que cobraron matices muy distintos en la conformación de cada obra. Detengámonos en un poema de este corte del libro de Martínez:

## **EL OÍDO**

1. El oído es un órgano al revés, sólo escucha el silencio.
2. Si el oído no fuera un órgano al revés, es decir, un órgano hecho para escuchar el silencio, sólo oiríamos el ruido ensordecedor que producen las galaxias, nebulosas, planetas y demás cuerpos celestes en sus desplazamientos a través de los enormes espacios interestelares.
3. Los sonidos, ruidos, palabras, etc., que capta nuestro oído, son realmente burbujas de silencio que viajan desde la fuente emisora que las produce hasta el órgano receptor de silencio que es el oído.

En este caso el poema sigue el desarrollo demostrativo propio del teorema. El primer verso es un axioma (*A*), una proposición definitoria: “El oído es un órgano al revés”. A pesar de la contundencia del enunciado, el punto dos se dedica a demostrar la proposición anterior, mediante su posible negación: Si no-*A* ( Si  $\sim A$ ), es decir “Si el oído no fuera un órgano al revés”, entonces “sólo oiríamos el ruido ensordecedor que producen las galaxias, nebulosas, planetas y demás cuerpos celestes” (*B*); esto es, una imposibilidad sugerida. La tercera proposición (*C*) es la más compleja, ya que establece otra afirmación (definición) para apoyar el conjunto: “Los sonidos, ruidos, palabras, etc., [...] son realmente burbujas de silencio que viajan desde la fuente emisora que las produce hasta el órgano receptor de silencio que es el oído”. Para observarlo de manera más gráfica, el esquema quedaría de la siguiente manera:

1.  $A$
2. Si  $\sim A$ , entonces  $B$
3.  $C$ , “por lo tanto”  $A$

La conclusión, después de esta lectura ( $A \Rightarrow B$ ), es la corroboración contundente de  $A$ : El oído es un órgano al revés que sólo escucha el silencio (burbujas de silencio). El sentido absoluto del poema está en el juego, en la posibilidad perturbadora de escuchar lo que, aparentemente, no se escucha: la omisión, la pausa que es un nuevo espacio de sonido; la imposibilidad, también, de permanecer aislado, fuera de la actividad del mundo, asunto del que no podemos desligar a John Cage y sus estudios sobre el silencio (*Silence*, 1961): “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating [...]”.<sup>62</sup> Y es que cuando Cage estuvo en una cámara sorda o insonora en la Universidad de Harvard pudo escuchar, incluso ahí, en el aislamiento absoluto, dos sonidos: uno agudo, su sistema nervioso, y otro grave, su sistema circulatorio. Basándose en esta observación, Cage compuso su célebre pieza 4'33'': cuatro minutos, treinta y tres segundos de silencio, en los que el pianista David Tudor movía calladamente las manos, tres veces sobre el teclado. Entre murmullos de indignación, movimientos irritados, la mayoría del auditorio abandonó la sala, sin saber que estaban construyendo las fracciones de una pieza *no-intencional*, una nueva medida, no-calculada: la posibilidad sonora del silencio.

El tono silogístico de “El oído” de Juan Luis Martínez se acerca a la esencia de series como “ÁREAS VERDES”:

---

<sup>62</sup> John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Nueva Inglaterra, 1973, p. 3.



Quién daría algo por esas auras manchadas?

Quién daría algo por esas auras manchadas que las vacas mugiendo dejan libres en los blancos espacios no regidos de la muerte de sus perseguidores?

- I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso no mugen y son simbólicas
- II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores Agrupando símbolos
- III. Retornando de esos espacios blancos no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas

Darí Ud. algo por esas azules auras que las vacas mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario regresando de esas persecuciones?

Las preguntas iniciales en este poema, último de la serie, recuerdan la voz que abre “EL DESIERTO DE ATACAMA”: “QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO [...]”. Los cuestionamientos —¿daría usted algo por las auras manchadas, azules, libres...?— podrían traducirse en una controversia: ¿daría usted algo por los símbolos finitos, por los nichos frente a los cuales los perseguidores lloran? La respuesta queda abierta, inconclusa, pero deja una sensación de perdición, de abismo. En el medio del poema se desarrollan proposiciones que, otra vez, evocan teoremas, estructuras silogísticas. El desarrollo de estos enunciados en *Purgatorio* es intrincado, en él se mezclan distintos niveles de “realidad”, distintos espacios, lo cual

hace pensar en un sueño o en una visión. En “El oído” Martínez introduce una sentencia condicional: “Si el oído no fuera un órgano al revés [... entonces] sólo oiríamos el ruido ensordecedor que producen las galaxias [...]”. En el poema de Zurita las preguntas “¿Daría Ud. algo?” podrían traducirse en determinado momento en condicionales: Si Ud. no diera algo entonces... En “El oído” la relación con la lógica es más evidente o ha sufrido menos alteraciones que en el caso de Zurita. Aunque los textos son diametralmente distintos, hay puntos concordantes. Podríamos decir que en el trasfondo hay rasgos intertextuales compartidos, que los dos poemas salieron de la misma máquina, pero a partir de dos visiones literarias distintas.

*La Nueva Novela* de Martínez, lo mismo que *Purgatorio* de Zurita, es un sistema complejo de citas, diálogos, alusiones a otras obras. Los textos de Martínez casi siempre derivan de otros escritos o están relacionados con algún texto específico: Levi-Strauss, Tardieu, Pizarnik, Carroll... *La Nueva Novela* construye un tejido sobre lo textual. Es un cosmos en miniatura en donde vemos cumplirse, de diferentes maneras y a varios niveles, relaciones intertextuales distintas. Juan Luis Martínez confronta el texto con “lo real”, construye alegorías complejas, casi siempre con una mirada irónica y lúdica. En el poema “La desaparición de una familia”, por ejemplo, hace alusión a los desaparecidos latinoamericanos, pero desde el espacio íntimo de la casa: del corredor a la cocina.

Por último, resulta esclarecedor contrastar un aspecto paratextual en ambos libros: la inscripción del nombre. En *La Nueva Novela* Juan Luis Martínez firma con su nombre y una variante del mismo; los dos aparecen tachados y entre paréntesis: (~~Juan Luis Martínez~~) y, más abajo, (~~Juan de Dios Martínez~~). Este recurso, lejos de borrar o desaparecer el nombre, lo destaca. Es una doble afirmación de la identidad, del nombre. El recurso de Martínez pone en conflicto el estatus del nombre, pero no lo borra. La acción recuerda la

muerte del autor anunciada por Roland Barthes (y por otros autores como Michel Foucault y Paul Ricoeur), que subraya la imposibilidad de generar un texto original, único, puro. Por otra parte, celebra el nacimiento del texto plural, un texto de orígenes múltiples y registros diversos. *Purgatorio*, por otro lado, está firmado como “de Raúl Zurita”, remarcando el papel del autor o remarcando, mejor dicho, la búsqueda de una identidad que le ha sido arrebatada: “más que la afirmación de un Yo, es la muestra de alguien que busca desesperadamente un Yo”.<sup>63</sup> La preposición, “de”, muestra, más que una posesión sobre la obra, un posicionamiento, el indicio de una condición —el *Purgatorio de Zurita*—, es decir, la escritura polifónica desde un estado intermedio: “En el medio del camino de la vida...”.

---

<sup>63</sup> Benoît Santini, “Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas ...”, op. cit.

## APUNTES FINALES. *PURGATORIO* UN TEXTO POLIFÓNICO E INTERTEXTUAL

Comenzaré por responder una pregunta que quedó pendiente, o con resolución trunca, en el capitulo de la tesis: *¿qué sentido tiene establecer relaciones intertextuales con distintas obras, algunas de ellas escritas hace siglos?* Al momento de citar o aludir a un texto (intertextualidad, en la clasificación de Gerard Genette), el autor establece un vínculo con la obra o con el fragmento de la obra que está abordando. El autor, literalmente, saca ese fragmento —palabra ajena— de su contexto original y lo reinserta en un nuevo espacio de lectura; lo parodia, lo problematiza, en palabras de Bajtín, lo transforma en bivocal. Imaginemos que, además de ello, el autor agrega un comentario o hace una crítica en cualquier sentido (metatextualidad): ese vínculo tiende entonces a agudizarse, a subrayarse, y por lo tanto a intentar destacar. Se establece, en cualquier caso, un diálogo, no necesariamente enriquecedor, entre esos fragmentos o entre estos textos. Cuando el autor decide —intencionalmente, claro está— fundar una o más relaciones intertextuales en su obra (transtextualidad, según Genette), lo que está haciendo es abrir la lectura de la obra, establecer una red de nuevas ejecuciones, destruir, al final de cuentas, “la linealidad del texto”.<sup>1</sup> Por supuesto, el hecho de titular *Ulises* a un libro y vincularlo con la *Odisea* de Homero, no garantiza un diálogo trascendente y enriquecedor y, mucho menos, cierta virtud literaria. Hablamos de construir una relación para intentar al menos alguno de estos propósitos: recuperar una obra o el fragmento de una obra determinada para entablar un

---

<sup>1</sup> Laurent Jenny, citado por Graham Allen, *op. cit.*, p.113.

diálogo con ella; tornar polifónico (Mijaíl Bajtín) al texto; destruir la linealidad, la cualidad monológica de lo escrito.

Con la concepción de *Purgatorio* Raúl Zurita inició un diálogo con varios textos, discursos y disciplinas, y proyectó una obra con una vasta red de lecturas. Es cierto, al leer este tipo de textos vinculados intencionalmente con otros textos, el lector tiene la opción de intentar rastrear o no el total de las relaciones intertextuales. Pero en algunos casos el autor no deja opción: las articulaciones, los cruces y los diálogos, son tan claros y están tan al alcance, que resulta imposible no advertirlos. Este diálogo, estas relaciones y ataduras que Zurita estableció con *La comedia*, *La Biblia*, *Ferdydurke*, con la lógica y las matemáticas, con el discurso institucional médico, con la Iglesia, no sólo expandieron las posibilidades de lectura, sino que le entregaron al lector un texto de voz polifónica: sonidos emitidos de forma simultánea, en donde puede leerse un ser luminoso y oscuro, maquillado y transparente, como si el oxímoron, la lucha de fuerzas contrarias, fuera su condición esencial. El propósito de esta tesis fue establecer y clarificar, de manera exhaustiva, estas relaciones; mostrar estas voces: las múltiples lecturas que ofrece *Purgatorio* de Raúl Zurita.

Antes de entrar en los comentarios finales, me gustaría referir algunas anécdotas definitorias para la génesis de este trabajo. Durante los últimos diez años he estado conversando de manera intermitente con Zurita. Nos encontramos por primera vez en Irvine, California, en la primavera de 2001. Yo había quedado deslumbrado con la lectura de “EL DESIERTO DE ATACAMA” (la única serie de *Purgatorio* que, en aquel entonces, podía leerse completa: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, selección y notas de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí) y quería saber más de su vida y obra. En México no circulaban sus libros (sólo algunos poemas en un par de antologías) y lo que se sabía de él, de su biografía, se relataba de manera hiperbólica, con más admiración que

morbo, pero siempre de manera distorsionada. Conseguí la mayoría de sus libros en Santiago y decidí viajar a California para entrevistarlo. Mi objetivo era indagar, pero también divulgar su obra. Aquellos esfuerzos se concretaron, tres años después, con la publicación de una antología: *Mi mejilla es el cielo estrellado* (Aldus, Conaculta, Instituto Coahuilense de Cultura, 2004).

Después de ese encuentro —para mí decisivo— nos hemos reunido varias veces. Hemos mantenido una comunicación discontinua, pero persistente, y yo no he dejado de abrumarlo con preguntas sobre lo escrito. Puedo decir que su obra total me deslumbra y que no deja de inquietarme esa primera lectura, ese primer libro, escueto y preciso, crudo y contundente que marcó de varias formas la poesía latinoamericana. Esa inquietud se conjugó con otra lectura clave para el desarrollo de esta tesis: *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijaíl Bajtín, un análisis lúcido, como hemos visto, de varios temas que ya estaban en el aire en la primera mitad del siglo XX, ante todo: dialogismo, polifonía y carnavalización. Y en este punto no puedo dejar de evocar, de parafrasear, lo señalado por el crítico argentino Noé Jitrik: toda praxis social parece exigir una teoría. Quise aplicar, pues, esas observaciones al primer libro de Zurita: analizar los elementos intertextuales de *Purgatorio*.

Sin esas conversaciones, sin esos encuentros, en los que Zurita se mostró siempre dispuesto a “aclarar” las relaciones establecidas en *Purgatorio*, este trabajo no hubiera sido posible. Para mostrar este esfuerzo, este ánimo por parte del autor, quise agregar, como segundo apéndice de la tesis, el glosario que fui formando a partir de este diálogo. Algunos de estos vínculos o relaciones intertextuales ya los había advertido en las numerosas lecturas e indagaciones que hice a partir de la lectura del libro, pero otras hubieran quedado ocultas, sepultadas para un lector alejado del momento de creación. Tal es el caso de la

película *Eika Katappa* de Werner Schroeter (1945), que propició la inclusión del intertexto “LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA”. Llegar a esa relación intertextual sin la ayuda de Zurita habría sido, para mí, imposible.

Lo que ahora relato no sólo es anécdota, no es únicamente un agradecimiento profundo a la generosidad de Raúl, sino también un testimonio de cómo, en algunos casos, se van *desvaneciendo* —y en ocasiones *fusionando*— los vínculos: las relaciones, el diálogo, entre dos o más obras. Debo decir que el propio Zurita tuvo que esforzarse para rastrear algunas correspondencias en *Purgatorio*. Después de treinta años de haberse publicado, ciertas alusiones, determinadas citas y voces se resistían a clarificarse en la lectura. ¿Podríamos llamar a esto *relaciones intertextuales indeterminadas* u *ocultas*? Una pregunta, quizá, de mayor alcance es: ¿resulta necesario conocer los vínculos intertextuales de una obra? Quizá *necesario* no sea la palabra adecuada; lo son mucho más los términos *revelador*, *suscitador*, *detonador* de otra clase de lectura. Una práctica más consciente, más lúcida, pero quizá —no estoy seguro de ello— menos acuciosa, menos vehemente que ese primer repaso guiado por la sensación y el instinto. En todo caso, es posible, y también deseable y gratificador, afrontar de manera creativa y resuelta ambas experiencias.

La concepción y ejecución de obras relacionadas con otras obras, voces en las que resuenan otras voces, ha existido siempre. Cabe decir que la literatura está basada en el fenómeno del palimpsesto. La literatura es esencialmente un palimpsesto. A lo largo de la tesis se han mencionado algunos ejemplos, pero me gustaría agregar uno más, para terminar de ilustrar este punto. En el siglo XV, esto es, en los últimos años del medioevo (Baja Edad Media), Jorge Manrique escribió las *Coplas por la muerte de su padre*, dentro de la tradición que algunos críticos han llamado *literatura funeral*. Esta elegía no sólo habla de la

muerte, contiene “varios nudos de pensamiento”<sup>2</sup> incluidos, entre otros, el tiempo, la fortuna, el menosprecio del mundo, la doctrina de las tres vidas (trazada por Cicerón y que son: la mortal, la fama, la celestial). Como se verá, las *Coplas* están compuestas por varias voces:

El lector oirá en el poema *la voz del poeta* Jorge Manrique, pero también percibirá la aleccionadora polifonía textual de múltiples voces milenarias que sacuden el poema, voces que no argumentan ni discuten, sólo muestran, exponen y preguntan, por supuesto sin esperar respuesta quizá porque la réplica la conocen todos, y son patrimonio de la sabiduría de la existencia humana. Sucesivamente oímos *la voz de la predicación* que llama a la conciencia con exhortaciones claras y explícitas: “Recuerde el alma dormida”, “Dejad el mundo engañoso”, “No se os haga tan amarga”; *la voz bíblica del desengaño*: “Vanidad de vanidades y todo Vanidad” (*Eclesiastés*, 1), *la voz de los profetas*, *Ubi sunt* “¿Dónde están los príncipes?” (Baruc, 3, 16), *la voz de los evangelistas*: “tomaste forma servil” (Jn. 1, 14); *la voz de la historia*: “En ventura Octaviano”, de las estrofas diecisiete y dieciocho, que presentan los personajes históricos ejemplares que pasaron y murieron; *la voz de la conciencia* que responde: “No gastemos tiempo ya”; *la voz de la Muerte*: “esperad el galardón/ que en este mundo ganaste/ con las manos”; *la voz de la oración del moribundo* don Rodrigo: “no por mis merecimientos/ mas por tu sola clemencia/ me perdona”.<sup>3</sup>

El texto de Manrique es, sin lugar a dudas, un texto polifónico, pero también una obra con un variado universo intertextual. Manrique eligió de manera cuidadosa y lúcida cada una de las relaciones que estableció en su elegía. ¿Qué diferenciaría esta intención — la intención de incorporación y diálogo de Manrique— de la de un autor que escribe, por ejemplo, a principios del siglo XX? Las acciones de incorporar y dialogar son prácticamente las mismas, sin embargo la intención es distinta en cada uno de los autores.

---

<sup>2</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 122, citado por María Andueza en Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre el Maestre de Santiago, Don Rodrigo Manrique*, UAM, México, 1996, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 33 y 34.



La intención de establecer relaciones intertextuales se volvió un *modo*, una forma de construcción y creación, a partir del modernismo y del desarrollo de los movimientos vanguardistas. No es gratuito que varios de los análisis del grupo *Tel Quel* (i.e., autores como Julia Kristeva, Roland Barthes) y de los estructuralistas de la época (Gerard Genette, Michael Riffaterre, entre otros) se haya centrado en estos temas. La intertextualidad se instauró, después de las vanguardias históricas, como un espíritu de época: la atención, la tensión, ya no está centrada, reunida en un mismo punto (llámese autor o sentido único del texto), sino dispersa. La atención, tanto en la lectura como en el propio ejercicio creativo, se disparan expansivamente hacia varios espacios (centros diversos y diversificados de atención). El texto no puede ser más una plataforma lineal, sino un dispositivo detonador y detonante. El acto de lectura se vuelve descentrado, fragmentado, marcadamente polifónico.

Desde finales del siglo XIX, el espacio de enunciación (y el de lectura) se vio profundamente trastocado. El autor asumió una condición fragmentada, erosionada, sin certezas, y se percibió como parte —poco a poco se vio incluido—, en un entorno antifundacionalista y rizomático (términos de Deleuze y Guattari).<sup>4</sup> Cuando Zurita escribió, al inicio de *Purgatorio*, “Me amanezco/ Se ha roto una columna// Soy una santa digo”, estaba dando cuenta de ello: una herida apartada del centro de la tragedia, un rompimiento del sujeto y de lo instituido, un individuo fraccionado, indisoluble, que se asumió como quebrantado, pero de alguna manera libre, esto es, cada vez más alejado de la nostalgia del absoluto (George Steiner)<sup>5</sup> y de los lamentos por saberse en tal condición. “Se ha roto una columna”, la columna institucional y vertebral, y, con todo, me anuncio (soy una santa). El

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Introducción: Rizoma”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004, pp. 8-32.

<sup>5</sup> George Steiner, *Nostalgia...*, op. cit.

autor fraccionado, el ejecutor de múltiples voces, funda entonces las leyes de una liturgia particular, fuera de la certidumbre y de lo fundado. El autor emite una voz que contiene, en su esencia, varias voces; emite esa voz y se aparta del centro de atención. Así se refiere el propio Zurita a este fenómeno:

Creo que hay alguna idea extraña, que es la simultaneidad de todo, creo que cuando uno escribe, de una u otra forma, es como que suspende la vida; por lo tanto cuando uno escribe, el mismo momento en que está escribiendo Shakespeare, no es solamente lo que tú escribes, sino que es el universo, todo lo escrito el que se hace presente. Entonces está lleno lo que yo hago, explícita o implícitamente, de otras escrituras. Dante, Rimbaud, Shakespeare, los proyectos. Son textos atemporales... Están ahí, presentes, o sea permanentes referencias, permanentes incorporaciones de cosas. Yo creo que en la escritura, todo es de todos. Deploro profundamente la palabra *plagio*. Creo que tomar de lo publicado es absolutamente en todo poder, incorporarlo, citando o sin citar, y esto de acuerdo a lo que estaba haciendo.<sup>6</sup>

La intención de este trabajo era revelar esas presencias, mostrar, mediante el análisis, ese texto suspendido y atemporal, en el que pueden leerse, sin necesidad de comillas, pasajes de otros textos. Suscitar, si es que no resulta demasiado ambicioso, *otras* lecturas de la obra. Las observaciones y reflexiones aquí vertidas no son, por supuesto, concluyentes. Su objetivo es *provocar*, en el sentido de instar y abrir, nuevas vías de diálogo; profundizar en las correspondencias intertextuales que establece la obra, abstraer las líneas diversas de una voz polifónica. Dadas las características de un estudio de esta naturaleza, el lector podrá rectificar, precisar o vislumbrar nuevas relaciones intertextuales y matices polifónicos. *Purgatorio* de Raúl Zurita insiste —como toda obra concomitante, de resonancia— en abrir, en cada lectura, otros diálogos posibles.

---

<sup>6</sup> Benoît Santini, “Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas ...”, *op. cit.*

## **APÉNDICES**

Apéndice 1. *Purgatorio*



*Raúl Zurita*

PURGATORIO

1970-1977

AAAD 1033



EDITORIAL UNIVERSITARIA

mis amigos creen que  
estoy muy mala  
porque quemé mi mejilla

mis amigos creen que  
estoy muy mala  
porque quemé mi mejilla

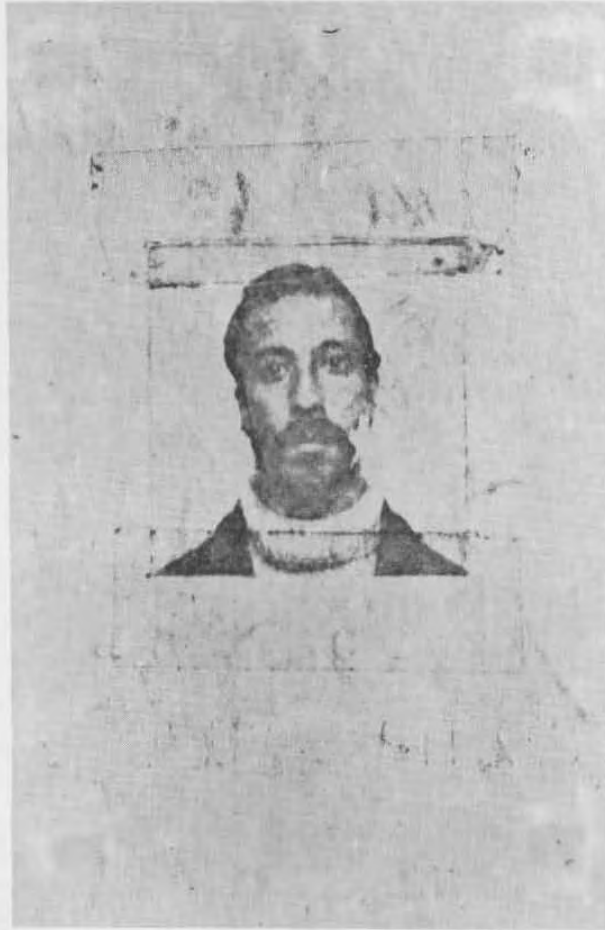
DEVOCION

A Diamela Eltit: la  
Santísima Trinidad y la  
Pornografía

“LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA”

EN EL MEDIO DEL CAMINO





**EGO SUM**

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

**QUI SUM**

DOMINGO EN LA MAÑANA

I

Me amezco  
Se ha roto una columna  
Soy una Santa digo

III

Todo maquillado contra los vidrios  
me llamé esta iluminada dime que no  
el Super Estrella de Chile  
me toqué en la penumbra besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años

XIII

Yo soy el confeso mirame la Inmaculada  
Yo he tizado de negro  
a las monjas y los curas

Pero ellos me levantan sus sotanas

Debajo sus ropas siguen blancas  
-Ven, somos las antiguas novias me dicen

XXII

Destrocé mi cara tremenda  
frente al espejo  
te amo -me dije- te amo

Te amo a más que nada en el mundo

XXXIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme  
ni me suceden a menudo estas cosas  
pero pasó que estaba en un baño  
cuando vi algo como un ángel  
"Como estás, perro" le oí decirme  
bueno -eso sería todo  
Pero ahora los malditos recuerdos  
ya no me dejan ni dormir por las noches

XXXVIII

Sobre los riscos de la ladera: el sol  
entonces abajo en el valle  
la tierra cubierta de flores  
Zurita enamorado amigo  
recoge el sol de la fotosíntesis  
Zurita ya no será nunca más amigo  
desde la 7 P.M. ha empezado a anochecer

La noche es el manicomio de las plantas .

XLII

Encerrado entre las cuatro paredes de  
un baño: miré hacia el techo  
entonces empecé a lavar las paredes y  
el piso el lavatorio el mismo baño  
Es que vean: Afuera el cielo era Dios  
y me chupaba el alma -sí hombre!  
Me limpiaba los empañados ojos



LVII

En la angosta cama desvencijada  
desvelado toda la noche  
como una vela apagada vuelta a encender  
creí ver a Buddha varias veces  
Sentí a mi lado el jadeo de una mujer  
pero Buddha eran los almohadones  
y la mujer está durmiendo el sueño eterno

LXIII

Hoy soñé que era Rey  
me ponían una piel a manchas blancas y negras  
Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer  
mientras las campanadas fúnebres de la iglesia  
dicen que va a la venta la leche

BIBLIOTECA NACIONAL  
Sección Chilena

LXXXV

Estoy mal Lo he visto  
yo no estaba borracho  
Pero me condené

XCII

El vidrio es transparente como el agua  
Pavor de los prismas y los vidrios  
Yo doy vuelta la luz para no perderme en ellos



DOMINGO EN LA MAÑANA / EPILOGO

C

Se ha roto una columna: vi a Dios  
aunque no lo creas te digo  
sí hombre ayer domingo  
con los mismos ojos de este vuelo



DESIERTOS

## COMO UN SUEÑO

Claro: este es el Desierto  
de Atacama buena cosa no  
valia ni tres chauchas llegar  
allí y no has visto el  
Desierto de Atacama -oye:  
lo viste allá cierto? bueno  
si no lo has visto anda de  
una vez y no me jodas

LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL  
DESIERTO DE CHILE

## COMO UN SUEÑO

Vamos: no quisiste saber nada de  
ese Desierto maldito -te dio  
miedo yo sé que te dio miedo  
cuando supiste que se habia  
internado por esas cochinas  
pampas -claro no quisiste  
saber nada pero se te volaron  
los colores de la cara y bueno  
dime: te creías que era poca  
cosa enfilarse por allá para  
volver después de su propio  
nunca dado vuelta extendido  
como una llanura frente a nosotros

YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL  
DESIERTO DE CHILE

EL DESIERTO DE ATACAMA

QUIEN PODRIA LA ENORME DIGNIDAD DEL  
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PAJARO  
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS  
EMPUJADO POR EL VIENTO

## A LAS INMACULADAS LLANURAS

- i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama
- ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos

Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino

- iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino
- iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto

- v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto
- vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre
- vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama



## EL DESIERTO DE ATACAMA II

Helo allí Helo allí  
suspendido en el aire  
El Desierto de Atacama

- i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose  
entre auras
- ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo  
Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el  
aire
- iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto  
de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias  
pampas fosforescentes carajas encumbrándose en  
el horizonte

### EL DESIERTO DE ATACAMA III

- i. Los desiertos de atacama son azules
- ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime lo que quieras
- iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
- iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos vieses flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama

## EL DESIERTO DE ATACAMA IV

- i. El Desierto de Atacama son puros pastizales
- ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto
- iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas
- iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto de Atacama nosotros somos entonces los pastizales de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras propias almas sobre esos desolados desiertos miserables

## EL DESIERTO DE ATACAMA V

Dí tú del silbar de Atacama  
el viento borra como nieve  
el color de esa llanura

- i. El Desierto de Atacama sobrevoló infinidades de desiertos para estar allí
- ii. Como el viento siéntanlo silbando pasar entre el follaje de los árboles
- iii. Mírenlo transparentarse allá lejos y sólo acompañado por el viento
- iv. Pero cuidado: porque si al final el Desierto de Atacama no estuviese donde debiera estar el mundo entero comenzaría a silbar entre el follaje de los árboles y nosotros nos veríamos entonces en el mismísimo nunca transparentes silbantes en el viento tragándonos el color de esta pampa

## EL DESIERTO DE ATACAMA VI

No sueñen las áridas llanuras  
Nadie ha podido ver nunca  
Esas pampas quiméricas

- i. Los paisajes son convergentes y divergentes en el  
Desierto de Atacama
- ii. Sobre los paisajes convergentes y divergentes Chile  
es convergente y divergente en el Desierto de Atacama
- iii. Por eso lo que está allá nunca estuvo allá y si ese  
siguiese donde está vería darse vuelta su propia vida  
hasta ser las quiméricas llanuras desérticas  
iluminadas esfumándose como ellos
- iv. Y cuando vengan a desplegarse los paisajes  
convergentes y divergentes del Desierto de Atacama  
Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque  
a cambio de Atacama ya se están extendiendo como  
un sueño los desiertos de nuestra propia quimera  
allá en estos llanos del demonio

## VII

### PARA ATACAMA DEL DESIERTO

i. Miremos entonces el Desierto de Atacama

ii. Miremos nuestra soledad en el desierto

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia Redención en el Desierto

iii. Quién diría entonces del redimirse de mi facha

iv. Quién hablaría de la soledad del desierto

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

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

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del Desierto

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendida sobre Chile habremos visto para siempre el Solitario Expirar del Desierto de Atacama

## EPILOGO

COMO UN SUEÑO EL SILBIDO DEL VIENTO  
TODAVIA RECORRE EL ARIDO ESPACIO DE  
ESAS LLANURAS

BIBLIOTECA NACIONAL  
Sección Chilena

ARCOSANTO



## LA GRUTA DE LOURDES

Otto:

~~Rosamunda~~  
Te ~~remito~~ <sup>remito</sup> una impresión sobre la  
paciente ~~...~~ ~~...~~ dado el mal es-  
tado en que se encuentra. Los resulta-  
dos especialmente Rorschach coinciden  
plenamente con tu diagnóstico observán-  
dose numerosos elementos positivos de  
psicosis de tipo epiléptico. El caso  
es muy interesante y me gustaría  
saber si hay o no corroboración con  
el EEG y si existe foco.

El informe detallado lo tendré  
el lunes próximo.

Atte,

Ana Rosa Hesson Cris

4/5/74.-

AMO TE AMO INFINITAMENTE

AREAS VERDES

NO EL INMENSO YACER DE LA VACA  
bajo las estrellas su cabeza pasta sobre el  
campo su cola silba en el aire sus mugidos  
no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio

Han visto extenderse esos pastos infinitos?

I. Han visto extenderse esos pastos infinitos  
donde las vacas huyendo desaparecen  
reunidas ingravidas delante de ellos?

II. No hay domingos para la vaca:  
mugiendo despierta en un espacio vacío  
babeante gorda sobre esos pastos imaginarios

Comprended las fúnebres manchas de la vaca  
los vaqueros  
lloran frente a esos nichos

I. Esta vaca es una insoluble paradoja  
pernocta bajo las estrellas  
pero se alimenta de logos  
y sus manchas finitas son símbolos

II. Esa otra en cambio odia los colores:  
se fue a pastar a un tiempo  
donde el único color que existe es el negro

Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca  
pues sus manchas no son otra cosa  
que la misma sombra de sus perseguidores

Las había visto pastando en el radiante  $\lambda \delta \gamma o \zeta$ ?

I. Algunas vacas se perdieron en la lógica

II. Otras huyeron por un subespacio  
donde solamente existen biología

III. Esas otras finalmente vienen vagando  
desde hace como un millón de años  
pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros  
pues viven en las geometrías no euclidianas

Vamos el increíble acoso de la vaca  
La muerte  
no turba su mirada

I. Sus manchas finalmente  
van a perderse en otros mundos

II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será  
“Eli Eli / lamma sabacthani” para que el  
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa  
lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán  
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro  
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas?

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas por los vaqueros y las blancas áreas no regidas que las vacas huyendo dejan compactas cerradas detrás de ellas?

- I. Esa área verde regida se intersecta con la primera área blanca no regida
- II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta con la segunda área blanca no regida
- III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no regidas se siguen intersectando hasta acabarse las áreas blancas no regidas

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



Quién daría algo por esas auras manchadas?

Quién daría algo por esas auras manchadas que las vacas mugiendo dejan libres en los blancos espacios no regidos de la muerte de sus perseguidores?

- I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso no mugen y son simbólicas
- II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores  
Agrupando símbolos
- III. Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas

Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario regresando de esas persecuciones?

## EPILOGO

Hoy laceamos este animal imaginario  
que correteaba por el color blanco

MI AMOR DE DIOS

P A M P A S

Areas de Desvario (I)

Areas de Pasión (II)

Areas de Muerte (III)

TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS  
ENROJECIDOS OJOS

57

LOS CAMPOS DEL HAMBRE

Areas N = El Hambre de Mi Corazón

Areas N Campos N = El Hambre de

Areas N =

y el Hambre Infinita de Mi Corazón

## LOS CAMPOS DEL DESVARIO

N = 1

La locura de mi obra

N =

La locura de la locura de la locura de la

N

LAS LLANURAS DEL DOLOR

eli

eli

y dolor

LAS LLANURAS DEL DOLOR

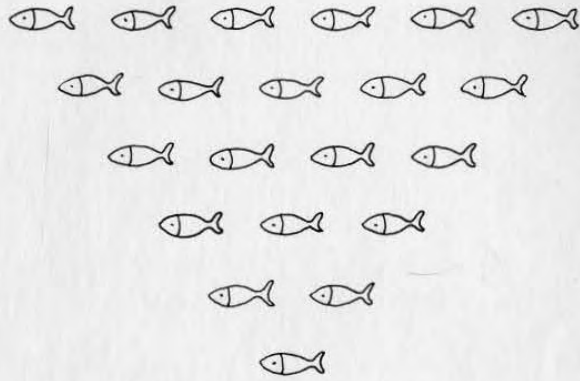
eli

eli

y dolor



MI AMOR DE DIOS



LA VIDA NUEVA

**INFERNO**

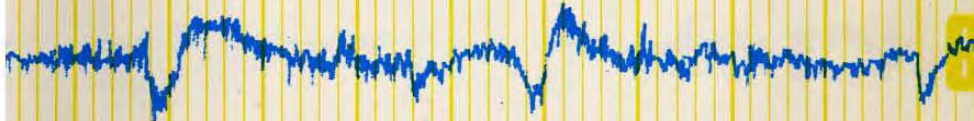
REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264082



**mi mejilla es el cielo estrellado**



**Bernardita/**

**PURGATORIO**

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264075

**mi mejilla es el cielo estrellado y los lupana  
res de Chile**

**Santa Juana /**

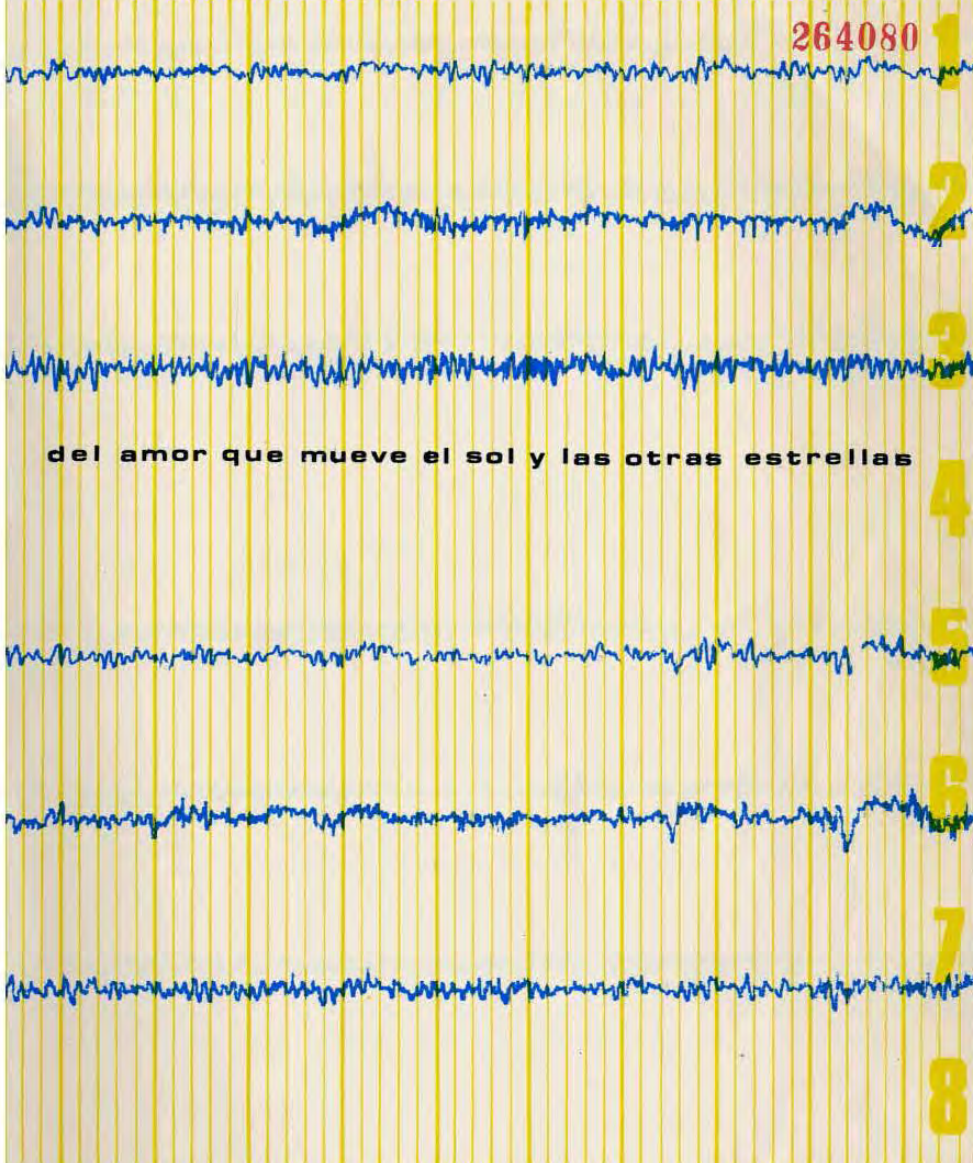


**PARADISO**

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264080



del amor que mueve el sol y las otras estrellas

Yo y mis amigos/  
**MI LUCHA**

## **Apéndice 2. Glosario Zurita**

### **[ANTEPURGATORIO]**

mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla: Evangelio según san Mateo, “si alguien te abofeteare en la mejilla derecha, preséntale también la otra [...]”.

Devoción. La vida es muy hermosa, incluso ahora: está tomada de un film de 144 minutos del alemán Werner Schroeter (n. 1945) del año 1969 que se llama *Eika Katappa*. Se trata de la única frase (no cantada) que dice una actriz mientras va cayendo.

### **EN EL MEDIO DEL CAMINO**

En el medio del camino: Comienzo de la *Divina Comedia*.

Me llamo Raquel [...] perdí el camino: “había perdido la recta senda”, *Divina Comedia*.

Ego sum qui sum : “Yo soy el que soy”, Éxodo, episodio de la zarza ardiente.

La numeración saltada [en la serie] es para que se entedieran los demás poemas como los poemas no dichos. Algo así como el infinito del inconsciente, los números se debían ver sólo como la punta visible del iceberg.

El Súper Estrella de Chile: viene del título de la obra *Jesuciristo Super Star*.

## **EL DESIERTO DE ATACAMA**

El desierto de Atacama VII, “para que mi facha comience a tocar tu facha [...]”: viene de Ferdydurke de Witold Gombrowicz.

[...] para que en todo el espacio en todo el mundo/ en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras/ propias almas sobre esos desolados desiertos miserables: “El vicio del alcohol” de Juan Emar que aparece en su libro *DIEZ*.

## **ARCOSANTO**

La gruta de Lourdes: Rosamunda es mencionada en los *Cantos* de Pound, Bernardita es a la que se le apareció la Virgen, Beatriz, la de Dante. Trataré de recordar de dónde viene Manuela.

## **ÁREAS VERDES**

Las áreas verdes que se intersectan con las áreas blancas: viene de la teoría de conjuntos que marca toda la construcción del poema.

Esta serie de poemas está muy relacionada con *La Caza del Snarck* de Lewis Carroll; el final, “hoy laceamos este animal imaginario/ que correteaba por el color blanco”, es una recreación del final del poema de Carroll.

No sé qué presencia concreta tiene, pero no habría escrito “ÁREAS VERDES” si no hubiera leído en ese tiempo el *Igitur* de Mallarmé.

Eli Eli/ lamma sabacthani: Mateo, XXVII, 46, “Mi Dios, Mi Dios, por qué me has abandonado”.

## **MI AMOR DE DIOS**

En todo el conjunto hay una relación con los poetas concretos brasileños.

Los campos del desvarío:  $N = 1$  es el típico desarrollo de una ecuación matemática, en ese poema se imita esa forma.

Las llanuras del dolor: los diagramas contienen las palabras dichas, “eli eli”, y los diagramas vacíos las que no se alcanzan a decir porque sólo queda el dolor.

“Mi amor de dios” (poema): está relacionado con un poema visual del siglo XIX del alemán Christian Morgenstern.



## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía directa

Zurita, Raúl, “Áreas verdes”, en *Manuscritos*, núm. 1, Departamento de Estudios Humanísticos. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1974.

——, *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979.

——, *Anteparaíso*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

——, *Selección de poemas*, Ediciones Universidad de La Frontera, Temuco, 1990.

——, *Anteparaíso*, Visor, Madrid, 1991.

——, *La vida nueva. Canto de los ríos que se aman*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.

——, *El día más blanco*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1999.

——, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000.

——, *Poemas militantes*, Dolmen ediciones, Santiago de Chile, 2000.

——, *INRI*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2003.

——, *Mi mejilla es el cielo estrellado*, Aldus, Conaculta, Instituto Coahuilense de Cultura, México, 2004.

——, *INRI* (prólogo de Alejandro Tarrab), Visor, Madrid, 2004.

——, *LVN. El país de tablas*, Ediciones Monte Carmelo, México, 2006.

- , *Los países muertos*, Ediciones Tácitas, Santiago de Chile, 2006.
- , *Purgatorio*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2007.
- , *Las ciudades de agua*, Era, Universidad de las Américas Puebla, Gobierno del estado de San Luis Potosí, Secretaría de cultura, México, 2007.
- , *Zurita/ In Memoriam*, Ediciones Tácitas, Santiago de Chile, 2007.
- , *Zurita/ Cuadernos de guerra*, Ediciones Tácitas, Santiago de Chile, 2009.
- , *Purgatory* (a Bilingual Edition), University of California Press, 2009.
- , *Zurita*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2011.

### **Bibliografía indirecta**

- Alejos García, José, “Jugar y dialogar. Lenguaje y sociedad en Wittgenstein y en Bajtín”, en Esther Cohen (edit.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, UNAM, México, 1995.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, Londres, 2000.
- , *Roland Barthes*, Routledge, Nueva York, 2003.
- Alighieri, Dante, *Divina comedia*, Edit. Origen/ OMGSA, México, 1984.
- Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México 1998.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Baldick, Chris, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Nueva York, 2008.

- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México, 1993.
- , *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Siglo XXI, México 1995.
- , *S/Z*, Siglo XXI, México 1992.
- Barthes, Roland, A.J. Greimas *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1996.
- Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007 (edición de Rolf Tiedemann).
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI editores, México, 2003.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1996.
- , *Diccionario de retórica y poética*, Edit. Porrúa, México, 2008.
- , “El carnaval, la risa, la parodia, la comedia”, en Esther Cohen (edit.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, UNAM, México, 1995.
- Biblia comentada* (traducción y comentarios de Juan Straubinger).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1997.
- Brodsky, Roberto, “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra” (entrevista), en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003.
- Bubnova, Tatiana, “Derrida para principiantes”, en Esther Cohen (edit.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, UNAM, México, 1995.

- Cage, John, *Silence*, Wesleyan University Press, Nueva Inglaterra, 1973.
- Carroll, Lewis, *La caza del Snark. Agonía en ocho cantos*, Mascarón, Barcelona, 1982.
- Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2005.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2006.
- Copi, Irving M. y Carl Cohen, *Introducción a la lógica*, Limusa, México, 2004.
- Cuadra, César, “Zurita, la voz alucinada (una visita a la poesía chilena desde la antipoesía)”, consultado en [http://www.babab.com/no05/raul\\_zurita.htm](http://www.babab.com/no05/raul_zurita.htm), en septiembre de 2010.
- Culler, Jonathan, *Barthes: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Cussen, Antonio, “Retratos de vida y formación literaria, [conversación con Raúl Zurita y Diego Maquieira]”, Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile, 2 de junio de 1989.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo XXI, México 2003.
- Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (selección y notas), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Eco, Umberto, V.V. Ivanov *et al.*, *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

- Emar, Juan, “El vicio del alcohol” en *Diez*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.
- Ffrench, Patrick, “Tel Quel and surrealism: a re-evaluation. Has the avant-garde become a theory?”, en *The Romanic Review*, número 1, volumen 88, Columbia University; Nueva York, 1997. Consultado en <http://www.questia.com/> en septiembre de 2008.
- Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997.
- , *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Nueva York, 2001.
- Gombrowicz, Witold, *Contra los poetas*, Tumbona ediciones, México, 2008 (colección Versus, round 5).
- , *Ferdydurke*, Edhasa, Barcelona, 1984.
- Harrison, Charles y Paul Wood (edit.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Massachusetts, 2009.
- Ildefonso, Miguel, “La poesía es un desierto florecido. Entrevista con Raúl Zurita”, consultado en <http://pterodactilo.com/cuatro/Ildefonso.pdf>
- Iser, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005 (colección Breviarios, núm. 545).
- Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, Nueva York, 1980.
- , “Nos deux or a (hi)story of intertextuality”, en *The Romanic Review*, número 1-2, volumen 93, Columbia University; Nueva York, 2002. Consultado en <http://www.questia.com/> en septiembre de 2008.
- , *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, Nueva York, 1984.
- , *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 1978.

- , (Toril Moi, comp.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, Nueva York, 1986.
- Jackson, Scott, “The Union of Mathematics and Poetry in the *Purgatorio* of Raúl Zurita” en *Purgatorio, 1970-1977*, Latin American Review Press, 1985.
- Landow, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Lechte, John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Le Goff, Jacques, *The Birth of Purgatory*, The University of Chicago Press, 1984.
- Lethem, Jonathan, *Contra la originalidad*, Tumbona Ediciones, México, 2008 (colección Versus, round 2).
- Levi, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph Editores, Barcelona, 2005.
- Lihn, Enrique, *El circo en llamas*, LOM, Santiago de Chile, 1996 (Colección Texto sobre texto).
- Lira, Rodrigo, *Declaración jurada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2006.
- , *Proyecto de obras completas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2003.
- Maldonado, Sandra, Entrevista a Raúl Zurita, Consultada en [http://www.poesias.cl/reportaje\\_zurita.htm](http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm), el 3 de septiembre de 2010.
- Mallarmé, Stéphane, “Igitur o la locura de Elbehnon” en *Obra poética II*, Hiperión, Madrid, 1993.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001 (consultado en [http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/warner/english197/Schedule\\_files/Manovich/Database\\_as\\_symbolic\\_form.htm](http://transcriptions.english.ucsb.edu/archive/courses/warner/english197/Schedule_files/Manovich/Database_as_symbolic_form.htm), agosto de 2007).
- Martínez, Juan Luis, *La nueva novela*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1985.

- , *La poesía chilena*, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1978.
- , *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003.
- Mata, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2003.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Neustadt, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001 (Cuadernos de análisis y debate culturales, núm. 1).
- Nómez, Naín, “Hay que volver a ser extremos y dementes” en Proyecto Patrimonio (consultado el 19 de junio de 2007 en <http://www.letras.s5.com/rz0705071.htm>).
- Orr, Mary, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge, 2003.
- Parra, Nicanor, *Obras completas & algo † (1935-1972)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006.
- Pfister, Manfred, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad” en Alberto Vital (edit.), *Conjuntos*, UNAM, México, 2001, p. 201.
- Roblero, María Ester, “Ya no tengo miedo a la muerte” (entrevista), en Juan Luis Martínez, *Poemas del otro*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003.
- Santini, Benoît, “Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio”, entrevista a Raúl Zurita consultada en Letra S5, <http://letras.s5.com/rz290311.html>, el 1 de abril de 2011.
- Sarduy, Severo, “Soy una Juana de Arco electrónica, actual” en *Obra Completa*, tomo I, FCE, Madrid, 1999.

- Schwartz, Jorge (comp.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 739 pp.
- Steeves, Peter, “Phenomenology and the possibility of narrative” en *CLIO*, número 1, volumen 24, Indiana University, 1994 (consultado en [www.questia.com](http://www.questia.com) en diciembre de 2008).
- Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2002 (Biblioteca de ensayo, serie mayor, núm. 18).
- , *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2004 (Biblioteca de ensayo, serie menor, núm. 12).
- Tarrab, Alejandro, “La herida de Dios (conversaciones con Raúl Zurita)”, en *Mi mejilla es el cielo estrellado. Antología*, Aldus/ Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura, México, 2004.
- Valdés, Adriana, *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*, Metales pesados, Santiago de Chile, 2006.
- Verani, Hugo (comp.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, 284 pp.
- Vital, Alberto, “Teoría de la recepción”, en Esther Cohen (edit.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, UNAM, México, 1995.