

Lo no dicho, el no autor y el no lugar en Raúl Zurita. Una reflexión entre filología, poética y archivo

Héctor Hernández Montecinos¹

Resumen. En este artículo se pretende trazar una breve genealogía de la noción de “poética”, su singularización en relación con el archivo y su puesta en funcionamiento en los estudios literarios sobre todo por autoras como Rocío Badía Fumaz con la finalidad de situarla en el contexto de las nuevas revisiones de la filología, pero sobre todo como una herramienta posible y oportuna para escenarios de lenguajes complejos, expandidos, tensionados, como lo es la obra del poeta chileno Raúl Zurita y en particular sus ensayos no publicados en libros ni mayormente revisados por la crítica como *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)* (1983) y “Mi testimonio” (1985) desde donde se funda tempranamente una suerte de *bioescatología* que cruzará toda su obra hasta el presente.

Palabras clave: Raúl Zurita, filología, poética, archivo.

[en] The unsaid, the unauthorised and the non-place in Raúl Zurita. A reflection between philology, poetics and archive

Abstract. In this article we want trace a brief genealogy of the notion of “poetics”, its singularization in relation to the archive and its implementation in literary studies, especially by authors such as Rocío Badía Fumaz, with the aim of placing it in the context of the new revisions of philology, but above all as a possible and timely tool for scenarios of complex, expanded, tense languages, such as the work of the Chilean poet Raúl Zurita and in particular his essays not published in books nor largely reviewed by the criticism such as *Literature, language and society (1973-1983)* (1983) and “My testimony” (1985) from which a kind of *bioescatology* was founded early on that will cross all of his work to the present.

Keywords: Raúl Zurita, Philology, Poetics, Archives.

Cómo citar: Hernández Montecinos, H. (2024) Lo no dicho, el no autor y el no lugar en Raúl Zurita. Una reflexión entre filología, poética y archivo, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 53-65.

Jürgen Paul Schwindt propone en *Humanismo negro* un pensamiento filológico desde un afecto filológico pasando por la pregunta filológica, esto es, el asombro ante la experiencia de lenguaje, su percepción y recepción, y “el desarrollo de un procedimiento de lectura que ya no maltrataba a los textos como testimonios acaso de una visión-de-mundo aún a ser descubierta por otra vía, sino que tomara a esos en serio en sus múltiples procedimientos tentativos de la producción de sí mismos y de la facturación progresiva de sentido” (44), pero “esto no se logra cuando adhiere a temas, materiales y motivos, sino cuando puede reconocer y describir la estructura del conocimiento del texto literario” que, no obstante, “solo le será accesible a quien, en el contexto de la reconstrucción filológica, sea capaz de volver a pensarla como conocimiento poético” (51). Esto es, una poética.

¹ Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, Chile.
Correo: hernandezmontecinos@gmail.com

Para diferenciar a la Poética² de sus más cercanas textualidades en cuanto a su origen diremos de manera general por ahora que se trata de un discurso sobre la literatura en tanto que la gramática sería uno sobre el lenguaje y la retórica un discurso sobre el discurso. Desde ahí en adelante el análisis de textos sobre lo literario, la literatura e incluso el arte general escritos por el emisor de la obra puede completarnos una disciplina específica de este tipo de producción literaria. Históricamente, tres son estas consideraciones: a) cómo gracias a estas reflexiones puede abordarse también, sin invalidar otras propuestas, una metodología que surge en contacto con la propia creación y no al margen de ésta; b) en qué medida dichas reflexiones coinciden con las propuestas que críticos y teóricos han elaborado en torno al hecho literario, ya sea como corpus o recepción, y en qué puntos son divergentes unas y otras, y c) la posibilidad de encontrar, en las poéticas de autor, factores sobre la construcción de la obra no observados hasta ahora en la teoría de la literatura, como por ejemplo, su carácter documental o de archivo, lo que supondría un modo de ampliar el campo del conocimiento estético literario (Rubio Montaner, 188).

Por su parte, Rocío Badía Fumaz es quizá la autoridad académica que más ha insistido en la última década con el tema de las poéticas tanto como objeto de estudio a la vez que formulando nuevos énfasis y entradas teóricas. Además, ha sistematizado algunas de las discusiones que tienen que ver con el tema brindándole una continuidad crítica y ha publicado un valioso libro sobre los ensayos, artículos y prosas de Antonio Colinas explicitando, ciertamente, su poética³. Sería esta una de las primeras obras que estudian el tema en términos específicos y bajo este concepto en torno a la prosa de un poeta en aras de su pensamiento literario como poética explícita. Sobre lo mismo comenta que:

El género de las poéticas explícitas, entendidas como textos de tipo ensayístico en los que un autor literario aborda cuestiones clave de la creación literaria desde un punto de vista personal, carece hasta el momento de una formulación teórica definida que permita comprenderlo en su complejidad. La variedad terminológica con la que se alude a estos textos, que comprende términos como autopoéticas, poéticas de autor o poéticas individuales, da cuenta de la dispersión crítica reinante. (Badía Fumaz, 2018: 88)

Lo que recalca la autora es, en efecto, el hecho del escaso interés de la institución literaria sobre las poéticas como conjunto orgánico en comparación con el amplio corpus de poéticas a lo largo de la historia de Occidente: desde la Antigüedad clásica que pasa por la época helenística, los primeros siglos del cristianismo, el medioevo, el humanismo italiano del siglo XIV, el Renacimiento, el barroco y la comedia española, el enciclopedismo y la Ilustración, el neoclasicismo, el simbolismo, las vanguardias del siglo XX, considerado por Vattimo como “el siglo de las poéticas” (47), hasta nuestro propio presente.

También se carece de un diagrama que permita formular teorías que tengan que ver con la escritura en segundo grado en contextos literarios y que no desdeñen al autor o el hecho de su propia enunciación en un medio determinado. Algunas de las razones pueden ser la diversidad de sus registros que no siempre están validados por el reparto oficial de los géneros literarios y que, incluso como no ficción, va desde ensayos hasta diarios, cartas, apuntes, autobiografías, conferencias, prólogos, entrevistas, conversaciones, cuestionarios literarios, etc. Esto es, casi en su totalidad lo que corresponde a los géneros que llamamos escrituras documentales para resaltar el perfil de documento del archivo como tal.

Es notorio que estas condiciones de posibilidad de las poéticas implican desde su propia escritura una puesta en escena de una cuestión literaria, pero a la vez visibiliza las fuerzas de un campo o industria cultural, una comunidad de lectores, un público interesado que consume este tipo de discursos que hablan desde una especialización que no es académica ni cientificista sino que abre el quehacer literario a sus propios procesos y problematizaciones desde el hecho creador y también la reflexión teórica. En cierto punto, el autor de una poética es un crítico subjetivo que se lee a sí mismo entendiendo el lenguaje como un medio y a la vez como alguien que apela a una formalidad para leer a otros, lo otro dentro de la literatura.

Como indica la cita de Badía Fumaz, es relevante para ella la escasa normalización de las definiciones y nombres con que se estudian las poéticas: poética estructural (Todorov), Poética (Barthes), metatexto

² Usaremos “Poética”, con mayúscula, para consignar el género de este tipo de escritura tal como, por ejemplo, se hace referencia a la noción de Retórica o Gramática que mantendremos en minúscula. La noción de “poéticas”, en plural, sirve para designar el corpus, y “poética” tal cual para una unidad discursiva determinada.

³ Badía Fumaz, Rocío. *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*. Madrid: Verbum, 2016.

(Mignolo), poéticas de autor (Rubio Montaner, Fernández Urtasun), poéticas de poeta (Demers, Laroche, Popovic), poéticas de creador literario (Zonana), poéticas particulares (De Teresa Ochoa), autopoéticas (Casas), entre otras. La noción que ella utiliza es la de “poética explícita” que caracterizará más adelante. De entre los varios nombres que han ido tomando las poéticas desde que comienzan nuevamente a ser objeto de estudio contemporáneamente los que más han tenido éxito son el de “autopoética” que inaugura Casas y el de “poéticas de autor” que si bien explicita más las condiciones propias del género “no ha sido sistematizado en ningún artículo académico” (Badía Fumaz, 2020: 10).

En este punto, distingue una serie de características para las poéticas en dos órdenes de prioridad. Entre las primarias están aquellas que son fundamentales para poder reconocerlas dentro de un universo discursivo y tienen que ver con el nombre propio como autoría/autoridad, ya que las poéticas funcionan cuando el autor literario tiene una obra de interés dentro de un medio cultural. Asimismo, el sujeto y el objeto coinciden, es decir, el autor habla de sí mismo y se reconoce en la propia discursividad que, en tercer lugar, se presenta generalmente bajo el formato de prosa por su carácter ensayístico o argumentativo y que, por último, siempre hace referencia a un tema literario.

Por su parte, los rasgos secundarios, esto es, que no son imprescindibles o no se dan en todas las poéticas tienen que ver más bien con particularizaciones en el discurso como, por ejemplo, la preferencia de un lenguaje no formal ni estrictamente especializado en crítica o teoría, la diversidad de registros que puede tomar el archivo, el carácter a posteriori en relación a las obras de ficción lo que les brinda a las poéticas una posibilidad de “reescritura del pensamiento” (Badía Fumaz, 2015: 166) que por lo demás suele ser en textos más bien breves. Otras señales que la autora reconoce también de manera más bien general o no determinantes son la coloquialidad, las anécdotas y los deícticos por lo cual siempre está entre el ámbito literario y el reflexivo.

Esto no implica que la poética sea una serie de certezas o dogmas para un autor ni mucho menos que de ahí pueda leerse su obra de ficción restante. Las poéticas entablan vínculos con su carácter no ficcional, pero desde ciertas prácticas toda escritura en su vaciamiento de lo real, de la experiencia, juega también en el espacio de su propio contrato.

Badía Fumaz confirma la necesidad de unir en un solo relato el trabajo del teórico “para plantear desde un método particular cuestiones que van desde la relación entre ética y estética —hoy por hoy radicalmente desechada de cualquier manual— hasta el papel que debe tener el poeta en la sociedad” (2011: 2) y del poeta, “que necesita otro espacio genérico con mayor libertad que le permita ahondar ya no poéticamente sino discursivamente” (2). De este modo, se insiste en esta escritura híbrida en que el sujeto de enunciación es también objeto, pero sin insertarse estáticamente en los géneros autobiográficos sino que es el discurso el que actúa ejerciendo una soberanía desde la cual tanto las autorías como los contornos de la situación literaria son leídas.

Sin duda, se habla desde un lugar gramatical que singulariza su experiencia específica como productor, pero a la vez como lector de su propia lectura. La subjetividad en este caso es un escenario donde se producen operaciones que tienen que ver con los distintos modos en que los materiales que constituyen una idea de conciencia entablan un espacio común con la escritura, con la escritura de sí mismo, pero sin que ese yo sea lo esencial sino que se convierta en el suplemento para leer esta textualidad que habla desde fuera como teoría y a la vez desde dentro, es decir, desde la propia creación.

Sabemos como el formalismo ruso junto al futurismo y el estructuralismo francés en diálogo con la *nouveau roman* insistieron con la idea de la Poética desde una metodología científica o al menos técnica sin perder de vista las cuestiones como el origen de la obra poética o sus regularidades y tensiones. Desde allí, Badía Fumaz reconoce el origen de las poéticas contemporáneas en el desgaste de estos manifiestos de las vanguardias históricas de comienzos del siglo pasado desde de su carácter colectivo, expresivo y más bien de guerra hacia uno individual, comunicativo y reflexivo. “El manifiesto se opone a algo o alguien, necesita comprenderse desde el antagonismo o, por lo menos, desde la dialéctica; el manifiesto vanguardista busca la reacción del receptor, tanto por medio de su forma como de su contenido” (2019: 77).

De hecho, pareciera que gran parte de la necesidad crítica del XX ha sido desembarazarse insistentemente de la sentimentalidad romántica de la poesía del siglo XIX aunque se siga insistiendo en la asociación de la lírica como la primera persona que expresa sentimientos. Dicho de otro modo, el autor resulta incómodo en la teoría literaria por ese carácter expresivo que no solo es una afectación sino también por la gravedad que ejerce con respecto al resto de las signaturas del discurso. De este modo, cierta parte de la teoría se encargó de borrar toda huella de subjetividad de las obras y documentos literarios en sus lecturas lo que pareció más bien una advertencia en tanto que una constatación.

Uno de los grandes tópicos heredados del estructuralismo como es la afirmación de la muerte del autor, decretada desde diferentes planteamientos por Derrida, Barthes y Foucault, ocupa un hueco considerable en la reflexión de los poetas de las décadas posteriores [...] La noción de autor, por tanto, no ha desaparecido, sino

que su estudio ha sido reorientado. Es dentro de este reciente movimiento de recuperación de la figura del autor donde reaparece con fuerza y se desarrolla de forma privilegiada la reflexión del propio interesado, el poeta, que desde su manifestación ensayística reclama un lugar dentro del complejo sistema literario, incluso cuando lo hace para defender la efectiva desaparición del yo autorial en poesía. (Badía Fumaz, 2011: 4)

La autora (2012) retoma los argumentos de Barthes, Foucault y Eco sobre este adelgazamiento del sujeto autoral y lo encausa con formas de la escritura donde interviene un sistema operativo. Los movimientos conceptuales del texto pasan de esta fuga de la autoría y la posibilidad de que con dispositivos o inteligencia artificial se llegue a escribir un texto y el lugar de la literatura ante esa encrucijada. Evidentemente no hay texto sin autor, pero también solo hay autor en ese texto. La pregunta es qué pasa cuando la creación consiste en series de frases gramaticales y lógicas al azar que, sin embargo, permiten una lectura y niveles de sentido. ¿Es posible una poética a partir de un algoritmo?

La relevancia desde estas coordenadas estaría ahora en cómo se lee ese régimen de signos, en cómo la lectura construye un pilar que bajo otras condiciones era propiamente una cualidad del autor aunque advierte: “La precaución necesaria a la hora de investigar el papel del lector nos hace tener las mismas prevenciones que Barthes y Foucault nos advierten respecto al autor, pues no tendría sentido un Lector especular al Autor clásico que acaba de ser proscrito” (119). De hecho, varias de las discusiones de Badía Fumaz, sobre todo las que se acercan a Foucault, tienen que ver, por cierto, con los cruces entre subjetividad y archivo en cuanto condiciones de fuerzas de normalización y resistencia.

También servirá para contrastar la mirada de Zurita sobre la historia del sujeto, la escritura y el poder que en gran parte de ambas concepciones se topan, dialogan y se cuestionan y es interesante esa intermitencia entre el filósofo y el poeta, entre la filosofía y la poesía para leer la ética, la estética y la política que es la estructura de una suerte de escatología que será el diagrama que se repetirá en el análisis de dos ensayos de Zurita.

Tanto la autora, como Pilar Rubio Montaner que citamos anteriormente, insisten en la necesidad de que los estudios críticos miren a las poéticas como un corpus valioso e importante ya que “permitiría completar un espacio hasta ahora poco frecuentado, como es el de la reflexión sobre la creación literaria, así como profundizar en las relaciones entre pensamiento literario y actividad literaria en el seno de cada autor” (Badía Fumaz, 2015: 169). Las poéticas como prácticas discursivas y no discursivas a la vez necesitan de un trabajo genealógico desde Aristóteles para que ese retorno no solo sea desde su dependencia o no de la filología o las ciencias del lenguaje o literarias. El propio recorrido del archivo como poética y de la poética como archivo nos permitirá hacer un correlato de esa autorreflexividad del lenguaje con respecto a sí mismo y los modos en que una conciencia de autor surge a la vez que los archivos van pareciéndose cada vez más a obras literarias tal como las conocemos hoy.

Como vemos, las poéticas están entre los más complejos asuntos del quehacer literario. Las entradas a cada uno de sus temas son enormes e intrincadas. Por esta razón, hemos querido acotar ciertas directrices para hacernos de herramientas críticas actualizadas además de ampliar los intentos de otros académicos que han insistido en este retorno de las poéticas sobre todo desde inicios del siglo XXI.

En esta “historia corta” de las poéticas que va desde los momentos de las discusiones formalistas (lucha contra la superstición biográfica) a las estructuralistas (batalla por la autonomía disciplinar) se les suma un tercero que podría pensarse como una posfilología que trabaja con el lenguaje desde su condición de archivo en un nivel pragmático y por tal ya no es solo un objeto o una obra sino que una red de operaciones en un sistema operativo como lo puede ser la misma Poética.

De algún modo, la trayectoria de los estudios literarios desde el siglo XX hacia el XXI con respecto a la Poética ha tenido que ver con el tema de los desempeños de sus variables expresadas en la constante pregunta por las funciones del lenguaje. La que va desde los planteados por Jakobson a raíz de los estudios previos del formalismo pasando por las ideas del estructuralismo y que Foucault recoge, previsoramente, como función arqueológica hasta el día de hoy en que los giros autobiográficos, archivísticos y biocéntricos se superponen en nuevas cuestiones desde las humanidades digitales y el propio presente en que vivimos.

Como sugeríamos al comienzo, las poéticas siempre están enunciadas desde un presente signado por la incomodidad. Por ello, el autor se ve conminado a hacer visible la emergencia de sus propios procesos y la pregunta por la cuestión de la literatura. Esto no tiene que ver con que las poéticas reproduzcan la realidad en el sentido de imitarla sino que, por el contrario, es una relación reflexiva que configura una mirada desde su propia evidencia material: de ahí que sean un acontecimiento discursivo. Y, por tal, el recorrido previo en que mostramos que, más allá del momento de su emergencia, Poética es toda pregunta por las reglas del hacer literario.

En este sentido, nos vemos en la necesidad de bordear los ejes que dan forma a las poéticas con respecto a la idea de sujeto y su vínculo con la escritura en cuanto archivo el día de hoy. Esta es una de las diferencias

principales con respecto a las discusiones críticas sobre las poéticas que hemos visto hasta ahora y tiene algunas razones. En primer lugar, porque es la episteme desde donde se está leyendo el presente de las humanidades y las artes, pero también desde donde estamos siendo leídos en lo que se ha llamado el giro archivístico: “un nuevo giro hacia el fenómeno del archivo, ya no como mero insumo de trabajo sino como un objeto de estudio por sí mismo, de carácter complejo y vasto” (Tello, 11). Nuestra relación con la escritura y la lectura no es la misma de hace dos décadas como tampoco lo es el escenario de la crítica, los medios, la propia literatura o el mercado cultural donde estamos todos insertos como actores e instituciones. Y, en segundo lugar, porque ciertamente, el archivo tiene cada vez más relevancia en la conformación de nuevos materiales de estudio, por ejemplo, en las artes, que han cuestionado el presente del propio campo artístico para volver a la cuestión de la necesidad de su propio lugar dentro de las fluctuaciones y desplazamientos que ha llevado a cabo el tecnocapitalismo sobre las propias prácticas y la crítica en general como vaciamiento y anulación retórica.

Más aún, desde la noción del archivo se evita un error común, como ya hemos señalado, de confundir las genealogías de las poéticas con las de la historia de la crítica, de la teoría e incluso de la propia literatura. Las genealogías de las poéticas son las maneras en que las reglas del presente activan las del pasado. En efecto, las propias relaciones con la teoría literaria o la crítica que serían las ramas de la filología más próximas son también zonas de fricción. La Poética habita un umbral: ni el espacio de las ciencias de la literatura –es un discurso no literario sobre la literatura–, ni el de las ciencias del lenguaje –su objeto no se encuentra en las unidades significativas del signo lingüístico o en las coordenadas de la situación comunicativa de la pragmática o el análisis del discurso–. De allí que su tensión con la filología sea con el sistema completo de cómo se ha dividido las relaciones de lenguaje, pensamiento y memoria en el siglo XIX y de cuánto ha rendido hasta ahora dicho reparto en que el mundo es otro.

El archivo no invoca al sujeto real de la enunciación, pero tampoco lo asume como irreal, sino que, en cuanto figuración del propio archivo, lo trata como un espectro. No existe un afuera real del archivo porque el archivo es real (irrepresentable) y lo que hace es unir el mundo exterior con el interior y fusionarlos hasta crear un presente de enunciación que es su propio espacio y tiempo. Esto no quiere decir que no podamos considerar dichas escenas sino, por el contrario, son ellas las que nos permiten reconocer las relaciones de poder, las continuidades y transgresiones que ocurren en el texto.

Una teoría y una metodología siempre deben tener repercusiones sobre los cuerpos, sobre los corpus, con los que está abriendo un diálogo. Esa es su condición de posibilidad y la necesidad de su propia existencia. Las poéticas como “discursos menores” en la literatura enfrentan una doble paradoja. Una de ellas es ser anteriores a todo lo que será la crítica, la teoría e incluso a la propia literatura si tomamos la *Poética* de Aristóteles como el inicio de este saber. La otra es que no estamos hablando de poesía ni siquiera cuando se hace referencia a la función poética del mensaje.

Las poéticas están en un diagrama que excede el eje tradicional de la filología por su condición de archivo, pero no por eso se alejan del propio derrotero de la historia de la reflexión sobre la literatura. Hemos rastreado sus huellas en una genealogía que es la de Occidente, pero ampliando sus peculiaridades, lo que excede la cuestión de lo filológico para rodear otros fenómenos que tienen que ver con su funcionalidad, sus materiales, las posibles configuraciones que existen entre diagramas, archivos y dispositivos. Aun sí, aunque pueden incomodar en las casillas habituales de la ficción literaria, no se apartan de las grandes cuestiones de la teoría literaria y pueden ser asediadas desde los haceres que son su producto.

Una de estas operaciones posibles es hacer implosionar el archivo en el marco general de la filología, es decir, en sus dos vertientes principales: la Ciencia de la literatura y la Ciencia del lenguaje que conservan su impronta positivista por su conformación a fines del siglo XIX. No obstante, actualmente en aras de los signos no humanos y los sistemas operativos con los cuales se están escribiendo los nuevos lenguajes e imaginarios, por ejemplo, de la inteligencia artificial o ciertas derivas del anachivismo, el quehacer filológico ha sido objeto de nuevas lecturas críticas como las de Werner Hamacher que señala que “la filología no es, por consiguiente, ya bajo el aspecto de su cuestionabilidad, ni una ciencia, ni una disciplina teórica con métodos bien definidos que conduzcan a la adquisición de conocimiento”, lo cual no implica abdicar de ella sino que “por el contrario: quien se mueve todavía antes de la filología y en su periferia percibirá sus contornos con mayor agudeza que cualquiera que crea encontrarse en su interior y que esté atrapado por determinadas rutinas que rigen como filológicas” (16).

Daniel Link (2015), por su parte, habla concretamente de una *posfilología* a partir de la crisis del sistema de equivalencias que aún resistía tanto en la lingüística como en el estructuralismo reinante en los estudios literarios centrados en la interpretación y el constante ajuste de una máquina que ha fatigado sus propios materiales. Se refiere a nuevas alfabetizaciones en formas-de-vida que tienen que ver más bien con nuevas tecnologías de la comunicación y la información en tanto que con regímenes de signos en obras literarias tal como se han pensado desde el siglo XIX hasta los años setenta que es cuando se reconoce el estancamiento de la teoría crítica de la literatura.

Sea como sea, vale la pena pensar en la filología desde dentro de sus transformaciones y actualizaciones, pues ciertamente el presente nos obliga a la producción de nuevas preguntas que son el propósito principal de nuestro trabajo en los saberes literarios. Más aun que enfrentamos una crisis no solo en las humanidades sino en los propios marcos de significación del lenguaje que se expresa en su institucionalización como contraparte de un capital de silenciamiento social, pero también en la intemperie en que se encuentra como recurso ante las condiciones de las formas-de-vida.

¿Cómo afecta todo esto nuestra práctica analítica y nuestros estudios? Aunque no podría dar respuestas ciertas a problemas tales, me ha parecido necesario tartamudear a propósito del asunto, si es que la crisis nos obliga a la busca de vocabularios nuevos y nuevas estrategias: la posfilología y la diagramatología. Se trata, pienso, de la escucha y de la amplificación de la caja de resonancias. No leer ni ordenar, sino la suspensión de esas aventuras pretéritas: interrogar los textos, las prácticas, los gestos (en suma: las formas y las imágenes de las que disponemos), no como si fueran interiores a (la literatura, al arte, a la cultura) sino como *siendo exteriores a toda garantía disciplinar*, participando de una exterioridad radical (lo abierto rilkeano o el afuera blanchotiano como garantía ética de la posfilología y de la diagramatología). Allí donde comienza la descreación y la inoperancia y comienza una nueva relación ética con las voces, los silencios y las inclinaciones de la materia (incluidos nuestros cuerpos). (Link 275-276)

También en el siglo XXI, Kenneth Goldsmith, Cristina Rivera Garza y Pablo Manolo Rodríguez, por ejemplo, han enunciado las preguntas que nos ocupan. Estos tres trabajos indagan en el tema de las poéticas en relación con los fantasmas de los archivos y, del mismo modo, con las urgencias de un presente *antipolítico*, es decir, una coyuntura histórica donde todo se trata como un *commodity*, incluso los archivos literarios.

Goldsmith se pregunta qué hacer con la sobreproducción de imágenes, dispositivos e información que median la escritura antes denominada literaria. Si bien reconoce el *aura*, ya poco importa: lo relevante es la circulación y reproducción mediada: “la mayoría de la escritura hoy en día continúa como si internet jamás se hubiese inventado” (28). Rivera Garza releva la cuestión de un presente digital implicado no solo con la virtualidad de nuestras vidas sino también de nuestras muertes: la producción de textos y archivos excede la vida del autor —si Barthes dice que el autor ha muerto, Rivera Garza diría que ello poco importa a los archiveros del presente (187)—.

Para Rodríguez lo relevante es poner en diálogo el cambio de episteme de fines del XVIII e inicios del XIX con la actual biología sintética y las formas totalitarias del control tecnológico que detonan nuestros marcos referenciales: “[a]sí, la nueva economía política de la medicina desborda los márgenes imaginados por el propio Foucault porque entronca con un biocapital que se forma de diversas maneras partiendo por lo viviente como excedente reapropiable en sí; un biocapital que ha encontrado el modo de explotar económicamente la perspectiva de la biohistoria” (439).

Estos trabajos que leen la escritura en un campo biocultural signado por las nuevas tecnologías de la información también pensaron sus proyectos en términos cercanos a una idea de archivo que deviene poética: una “poética del hiperrealismo” (129), señala Goldsmith, y una “poética de la comunalidad” (109) la nombra Rivera Garza. Entonces, pareciera que existe una relación no casual entre subjetividades y propiedades archivísticas que además se emparentan con la noción de poética que ya no solo sirve para interpelar la literatura sino también las restantes formas de enunciabilidad y visibilidad de los archivos en el marco de una mirada posfilológica.

En la actualidad y desde nuestro presente digital es más que pertinente reflexionar lo que están siendo las nuevas formas de leer y de ser leídos por dispositivos, de escribir y que softwares escriban por nosotros: una tecnología de la base de datos ya no solamente textuales sino también políticos, culturales y biológicos. De este modo, cuando las poéticas se asumen como un borde de la literatura, el fin de su secreto, como nuevo corpus de estudio aparecen también metodologías de análisis que no necesariamente dependen ya de la lingüística o de su funcionamiento como situación comunicativa sino que las propias exigencias de los textos llevaron a innovar desde los albores de nuestro siglo.

Como vemos, el estudio actual de las poéticas es un campo abierto que se interroga a sí mismo y a la vez ayuda a descomprimir ciertas cuestiones de la teoría y la crítica literaria. De allí la necesidad del relevamiento de ciertos aparatos e iniciativas críticas y derivas conceptuales. Si el corpus estuviera dentro de los géneros ficcionales tradicionales (poesía, narrativa, teatro) e incluso fuera ensayo muy poco de lo anterior hubiese sido necesario, pero estamos ante una discursividad anómala que desborda los recortes de los siglos, sus formatos textuales en tanto géneros documentales, sus condiciones de producción, socialización y publicación, sus regímenes de ficcionalidad. Esta mirada, digamos, tridimensional es la de las poéticas y, en especial, es donde se unen varias de las perspectivas previamente señaladas.

Raúl Zurita es un poeta que ha reflexionado estas mismas cuestiones desde la poesía. En el origen de la civilización, que él proyecta desde la invocación de la cólera de Aquiles en la *Iliada*, vivimos desde allí una época homérica hasta las actuales guerras de hoy, pero esa diacronía es también un eje sincrónico, pues en esta perspectiva todo se trata del viaje que hacemos entre el silencio extremo del dolor hasta el silencio también extremo del amor total de todas las cosas, ya que en medio está el purgatorio de nuestras vidas personales y colectivas y es donde, justamente, el lenguaje aparece en su crisis: “Vivimos entonces en la época de la agonía del lenguaje [...] Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquella con que ya las ha cargado la historia” (2000: 81), lo cual responde también a la pregunta del porqué de la filología, pero también del objeto de la poética y de la resistencia de los archivos.

Por ejemplo, la obra *Zurita* (2011) pareciera sintetizar esta genealogía trágica de la lengua en su propio derrotero textual. Se trata de una obra que nace de una crisis personal fuera de Chile a comienzos de la década del dos mil⁴, pero también es una larga reflexión, de casi 800 páginas, sobre el fin de la civilización, el fin de la utopía, el fin de la propia vida, es decir, sobre el fin del lenguaje. Entre las particularidades que la definen a nivel temático está la de ser un diálogo con la crítica literaria y el campo cultural del momento de su escritura, pues en ella aparecen interpelados varios de sus protagonistas. También hay, por ejemplo, ejercicios de éfrasis a partir del cine de Kurosawa y de la música de Beethoven, intertextos de Cormac McCarthy, la Biblia, sus propios libros anteriores, etc.

Por su parte, la importancia, eminentemente filológica, tiene que ver con el singular proceso de su escritura a lo largo de una década como también por las condiciones de su génesis. Desde unos manuscritos y borradores dispersos a las versiones parciales y finales que se publicaron con notables diferencias. En este escenario, las urgencias de la crítica y la teoría literaria por entender el proceso escritural completo desde un origen han vuelto a plantear que dicha necesidad es también una de tipo filológico. Las ciencias del lenguaje y las ciencias de la literatura hoy más que nunca son requeridas de modo complementario, ya sea por la propia imbricación de las nuevas tecnologías con las nuevas sociedades o, más allá, las exigencias que nacen desde obras de esta envergadura. Necesidades críticas, textuales, científicas, pero sobre todo analíticas y metodológicas.

En este sentido, hemos querido leer dos ensayos de Raúl Zurita basado en la relación entre sujeto, escritura y poder afines en su tensión con estas nociones de filología, poética y archivo, pero sobre todo con sus propios límites, la imposibilidad de su positividad, la emergencia de su propia negación.

En primer lugar y como contexto, los documentos de CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) constituyen un depósito privilegiado de estudios en artes y humanidades entre 1977 y 1990 sobre el quehacer propiamente cultural durante la dictadura en Chile. La variedad de temas comprende un espectro de una media decena de ellos que van desde la sociología de la cultura hasta la animación cultural, pasando por estudios de la comunicación (cine, video, televisión), democracia (políticas económicas) e integración y crítica literaria o dramaturgica, lo que generó cerca de 120 investigaciones. Los autores son efectivamente los protagonistas de las discusiones y/o atentos lectores de un tiempo en que el medio literario y cultural en general vivió fuertes intervenciones tanto políticas como efectos económicos y sociales.

Al respecto, Sebastián Valenzuela-Valdivia comenta en *CENECA: estudios para una transformación cultural*⁵ que el propio Centro se reconoce en tres etapas. Una primera de memoria colectiva y trabajo con sindicatos, poblaciones y sectores emergentes; otra donde se analizan fenómenos culturales cooptados por la dictadura como la televisión, la prensa, la industria cultural; y, finalmente, una mirada que apunta hacia la redemocratización. En sí, “el desarrollo de la dimensión cultural de la sociedad chilena fue siempre fundamental y el fin último de su trabajo” (23).

Es en este contexto donde se publica *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*⁶, el prácticamente desconocido estudio llevado a cabo por Raúl Zurita y publicado en julio de 1983. En la introducción se nos

⁴ “Estaba en Berlín, en una situación personal muy terrible, con una angustia y una sensación de sinsentido. El año 2002 me gané una beca en Alemania [...] Llegué al límite de mi vida. Me daba órdenes para lograr pasar de un momento al siguiente: ahora toma una taza, bien, ahora échale café, ahora enciende el calentador de agua, ahora toma el calentador y vierte el agua en la taza [...] De pronto me dije enciende el computador, ahora teclea algo, volví a hacerlo a los diez minutos, nuevamente a hacerlo a los diez minutos. Había comenzado lo que después sería *Zurita*”. Zurita, Raúl (2018). *Un mar de piedras*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, p. 346.

⁵ Valenzuela-Valdivia, Sebastián. *CENECA. Estudios para una transformación cultural*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.

⁶ Zurita, Raúl. *Lenguaje, literatura y sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA, 1983.

dice que la investigación se realizó en 1982 con el auspicio del Programa AHCWUS y que originariamente se centraba en las tensiones entre marco social y quehacer literario, pero debido a la aparición de estudios similares que presentaban dificultades teóricas en cuanto a la insuficiencia de la perspectiva temática o el análisis de las condiciones de producción literaria se prefirió acotar el corpus a la poesía, pero acentuar su relación con el lenguaje.

Agrega el autor que “igualmente el desarrollo de este estudio nos llevó a plantearnos el problema del sujeto en la obra literaria y su relación con el discurso” (9), lo que se nos hace reconocible como una de las primeras problemáticas planteadas en el marco teórico, es decir, justamente, la relación entre autor y escritura que es lo que vimos con Foucault al enlazarse las hermenéuticas del sujeto y la producción del archivo. En este punto, Zurita de entrada plantea el meollo de la cuestión de las poéticas y, en efecto, su estudio puede leerse como una forma de ellas que incluso desde su propio título nos conmina a emparentarla con una poética: *Literatura* (metapoética), *lenguaje* (autopoética) y *sociedad* (biopoética).

El autor se sitúa en un presente específico, a diez años del Golpe. Desde allí reflexiona sobre las transformaciones sociales y la crisis del lenguaje. Su primera pregunta aborda el desfase entre la línea histórica y la literaria, pareciendo romper la simetría entre las cosas y las palabras sino que además pareciera proponer una idea de archivo: “Pues bien, es preciso entonces, fijar en primera instancia los cambios experimentados en general por el lenguaje, la relación de ese lenguaje con lo cotidiano y las categorizaciones y representaciones de mundo que ese lenguaje trae consigo” (4).

En este tercer factor entre lo social y lo literario, es decir, en el lenguaje, Zurita hallará el punto clave para leer ciertamente un corpus poético desde una condición que no se convierte en espejo de lo real ni tampoco se entrapa en la sobreconceptualización, sino que lo abre a un plano de expresión concreta como lo es la oralidad y la conversación, esto es, “todos esos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) los que propongo llamar *archivo*” (Foucault, 2012: 218-219). Ciertamente, el pensar las hablas como un archivo abierto hace coincidir al poeta y el filósofo en cuanto es el lenguaje el que está en redes de poder determinadas y que implicarán una serie de quiebres entre los significados y los significantes.

Un estado de excepción como el que se vive desde 1973 en lo dialógico hallará sus más interesantes imbricaciones porque no solo se trata de su dependencia de lo social ni como suplemento de lo literario sino que la “crisis del sistema de conversación” (5) servirá para leer el campo biocultural completo en las derivas entre las poéticas de Neruda y Parra. En ambas reconocerá cómo las hablas son recogidas por una comunidad de lectores, pero de manera distinta y sobre todo en el horizonte que ellas representan tanto en la política (de izquierda) como en lo político (como síntoma).

Zurita entiende a Neruda en el recorrido que va desde el Frente Popular, el reformismo democratacristiano hasta la “vía chilena al socialismo” representada por la Unidad Popular, en donde ciertos conceptos tienen un derrotero de clase que a pesar de sus cambios se mantiene homogéneo. Por ejemplo, el sentido de “revolución” que pasa de cierto uso restringido a una hegemonía discursiva con el gobierno de Allende. No obstante, con el golpe de Estado el lenguaje enfrenta una serie de fracturas que lo jerarquizan y que invierten su signo de lo colectivo a lo privado, de la *parresía*, vista con Foucault, a su inversión, esto es, del decir libre y franco a lo no dicho: una antiparresía.

Paralelamente, la antipoesía de Parra que marca el medio literario desde 1954 también se entiende desde este lugar colectivo del decir, de la conversación, del habla cotidiana. La diferencia con la poética nerudiana será que ésta, sin plantearse como coloquial, será tomada por la masa popular. No ocurre lo mismo con la obra parriana, que a pesar de su proyecto dialógico no saldrá, al menos en este momento, de los límites del medio literario. En este punto, “discurso oral y experiencia de vida son términos sinónimos en cuanto a su proyección en la cotidianidad” (8) y el quiebre que experimentarán con el comienzo de la dictadura servirá como válvula de presión en la triada de sociedad, literatura y lenguaje. Es en este último donde sus efectos determinarán una nueva poesía que Zurita reconocerá como una nueva escena.

La experiencia chilena posterior al golpe militar del año 73 nos mostraría un lenguaje que alcanza su máximo grado de escisión entre sus componentes, los significantes ven alterados sus significados y todo el régimen de conversación pasa a ser una parodia de sí mismo, el lenguaje pasa a ser pre-entendido como precariedad por cuanto la verdad que representa se ha refugiado en otras zonas de la experiencia: lo no dicho, lo no verbalizable. (10)

Las nuevas obras nacerán de esta negación que no solo tiene que ver con el no decir sino también con el hecho de que el lenguaje se pasa a entender como una nueva forma de represión. Se produce un reordenamiento en todas sus funciones, en especial en su exterioridad que se pensará desde la sospecha, la desconfianza, el posible castigo y la culpa, lo que es una trágica novedad con respecto al estatuto de la palabra previo al golpe. La más

reciente literatura tomará estas condiciones para creaciones experimentales y bajo nuevos parámetros, en tanto que se distanciará cada vez más de Parra, pero sobre todo de Neruda y de una literatura de protesta que sí tendrá cabida en las escrituras del exilio.

Desde 1977, esta generación de relevo replantea la concepción del libro, de la obra, los géneros, la interdisciplinariedad, la relación con la visualidad, la autorreferencia, los soportes y más allá la resignificación de nociones como clase, pueblo, patria desde una espectralidad que subvierte la espectacularidad del discurso oficial. Transforma las condiciones de la censura, ya sea la administrada o la personal, en un nuevo decir. Halla en ese no dicho, la indecibilidad, lo innombrable, un pliegue que lo acerca a lo místico en cuanto se trabaja en los límites del lenguaje, en las formas en que la relación lógica de las palabras choca con la relación lógica del mundo desde donde nace una ética. O como señala Hadot comentando a Wittgenstein: “El *Tractatus* no defiende solamente una concepción de la ética, sino que él mismo es un acto ético, en su voluntad de transmitir la justa visión del mundo con ayuda de proposiciones que son sinsentidos” (2007 137). Luego agrega:

Lejos de prohibirme la noción de inefable, el lenguaje me da acceso a ella: dado que he querido hablar exacta y lógicamente, estoy obligado a aceptar el empleo de un lenguaje inexacto lógicamente, un lenguaje que no representa nada, sino que evoca. Vuelvo a encontrarme con el valor mágico del lenguaje; vislumbro que la forma más fundamental del lenguaje podría ser la poesía, que hace surgir el mundo ante mí. (54-55)

En este punto, la escatología de Zurita entronca con una relación que nace de la imposibilidad del lenguaje y ante el cual se ha duplicado su referente. Se ha hecho leer a sí mismo, lo cual le otorga una nueva decibilidad que no tiene que ver con el *logos* sino que permite desde la lógica emprender una escritura proposicional en donde los valores de verdadero o falso pasan a leerse desde su propia paradoja y no de su realización. Es lo que distingue la poética de Zurita desde “Áreas verdes” y en donde la idea de un infierno de las palabras, un estado donde no hay lenguaje, explica el carácter justamente de su metapoética en cuanto a un indecible que en su revés es una metáfora de Dios. Una teología negativa en donde, como explica Hadot, “Dios es anterior a todos los nombres; para llegar a él, hay que renunciar al discurso; solo se lo puede rozar levemente en la experiencia mística” (33). Esa experiencia sin enunciabilidad es la quemadura en el rostro; sin visibilidad, es el amoníaco en los ojos. Las frases que definen a Dios en el cielo de Nueva York no son otra cosa que la afirmación de esa teología negativa y la experiencia máxima de esa imposibilidad del lenguaje.

Por otra parte, en el período 1974 a 1982, se publicaron, según Zurita, “88 obras de poesía y 47 novelas” (1983 14) lo cual permite comprender lo exiguo de la producción editorial. Ese corpus se puede circunscribir en uno más pequeño que, en efecto, representaría las poéticas que nacen de estas experiencias de lo indecible y que apuntan a nuevas relaciones con la experimentación y la visualidad. Este grupo está conformado por *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez, *Purgatorio* (1979) y *Anteparaíso* (1982) del propio Zurita, *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz, *Agua servidas* (1981) de Carlos Cociña, *Luis XIV* (tres plaquettes, 1981-1982) de Paulo de Jolly y *Fragmento de La Tirana* (1983) de Diego Maquieira. Dichas producciones presentarían un distanciamiento con respecto a la antipoesía, la poesía lárca, lo epigramático (Uribe) y la retórica nerudiana, señala Zurita en su informe.

El autor comenta estas propuestas en un marco que él mismo separa en tres ámbitos: del hablante con respecto a sí mismo, con respecto a su entorno colectivo y la situación discursiva. Este triple anclaje se relaciona con los conceptos clave del título de su trabajo y podemos leerlo incluso en la distribución que también establece la *poética crítica*: sujeto, campo biocultural y archivo, respectivamente, esto es, autopoética, biopoética y metapoética.

Por ejemplo, al referirse a las obras de Martínez en el primer eje señala: “Lo importante es extraer qué estatuto de sujeto participa de ambas obras y en ese sentido poder acatar los límites del ‘tipo’ de escribir que ahora aparece en el interior de los textos” (28). Apunta a que lo que se pone en evidencia es “la garantía del sujeto que habla” (28) como problema, ya que ante lo no verbalizado aparece: “El no-sujeto, discontinuo, fragmentado que accede a su unidad o autoidentificación solo como resultante de un proceso de contradicciones que lo pueden llevar a ese punto de autoinscripción como exactamente a su opuesto” (29).

Con respecto al entorno, Zurita aborda aquello que no sería el autor, su exterioridad, pero que desde dentro establece estrategias para relacionarse con su objeto. Aquí ejemplifica con Gonzalo Muñoz y los modos en que se presenta conflictivamente un colectivo, un afuera, que “va a ser siempre el lenguaje” (31). La obra leída desde su propia lectura la sitúa en una relación de poder con respecto a quien la lee y a las propias condiciones de la obra que es lo que hace *Exit*. Para Zurita, “El lenguaje no le pertenece a ningún emisor sino, por el contrario, es el lugar común” (31), lo cual se emparenta con la idea de archivo que plantea Foucault. Se trata de una práctica discursiva que incluye a un otro y ese otro puede ser el campo biocultural o incluso el mundo mismo en cuanto colectividad que pone en jaque la propia idea de autor. Sobre la situación discursiva, Zurita es tajante:

Todas estas obras plantean, aunque sea implícitamente, el desborde de los marcos escriturales. La escritura se ve solamente como uno de los posibles soportes del discurso literario y por primera vez en nuestra historia, es puesta en tensión con el no-texto, con lo que está al margen del texto. [...] Las 9 obras plantean proyectos de totalidad -en mayor o menor medida- al perder el lenguaje escrito la jerarquía absoluta. (33)

Se trata de la posibilidad de componer desde la crisis del lenguaje que, sin dejar de ser literatura, incluye visualidad, el uso del cuerpo, nuevos soportes que apelan a lo real. “[C]uando se quiebra la palabra como reducto absoluto, lo real debe construirse en la obra. Ese es el origen de cualquier cosmovisión, religiosa, política o filosófica” (34). Es desde donde nace su escatología como poética total.

Este corpus que ha tomado Zurita lo ha preferido leer como un texto único y no analizarlo caso a caso como hace según él la crítica literaria y plantea una nueva serie de características que apuntalan todas las anteriores: la garantía del sujeto se encuentra en sus vivencias no comunicables, lo colectivo de cualquier afuera del texto es el propio texto donde se halla el sujeto y las fracturas de la experiencia implican fracturas en los soportes tradicionales. Se trata de entender el golpe de Estado como una imposibilidad y el hecho concreto de lo posible de nuevas escrituras. Zurita buscó subvertir no solo el poder de una política gubernamental sino también el de una tradición, un canon literario construido en la certeza y confianza en todo lo que la dictadura arrasará.

Ciertamente, es posible que último texto programático sobre su poética en estas condiciones sea “Mi testimonio”⁷. Zurita retrotrae sus ideas desde los primeros manifiestos y sintetiza su escatología basada en Dante para explicar las relaciones entre la autopoética como la experiencia del dolor, la metapoética como el proyecto de escritura y la biopoética como las condiciones (dictadura) que fracturan los flujos entre lenguaje, sociedad y literatura como hemos visto recién.

Por el tono expositivo se desprende que se trata de una conferencia. Zurita sintetiza las ideas principales de dicha poética basada en las formas-de-vida, como soporte. En efecto, lo primero que hace es trazar los dos grandes ejes de su propuesta que son la vida y el arte bajo la idea de que el *bios* puede efectuar un proceso sobre sí mismo en cuanto *épimeléia*, es decir, ocuparse de uno y hacer de la experiencia biológica una que no solo responda a existir sino a ser una existencia en común con otras.

La idea de la fusión de vida y obra, como vimos en el capítulo anterior, nace en la Grecia antigua sobre todo en la experiencia cínica que radicaliza la encarnación de la verdad filosófica en la propia verdad biográfica. Será este trayecto que atraviese la historia del cristianismo y de la lucha revolucionaria del siglo XIX, hasta llegar a las prácticas artísticas del siglo XX en donde las vanguardias y sus expansiones lo tomarán como bandera de lucha. Es el caso de Zurita, cada ser humano se reconoce en la no felicidad, en la angustia, en el dolor. Esa es la “base de cualquier posibilidad enunciativa” (179). Toda forma de arte nace en esa infelicidad, donde la historia del arte funge como telón de fondo a vidas particulares y anónimas. En dicho contraste se perfila una ética humana y el arte como tal. El horror se hace visible en la belleza. Ese gesto la convierte en una política, que contrabalancea la violencia y la barbarie. El infierno es dicho dolor y todo lugar o época en que no se puede hablar. La indecibilidad que, acá, es la dictadura.

En este trayecto, el Purgatorio consiste en la posibilidad de enunciar, en el momento en que el dolor puede acceder a llamarse a sí mismo y los anhelos individuales pueden apuntar hacia una esperanza en común que Zurita reconoce en una “sociedad sin clases” (180). La figuración del Paraíso como comunicación total, como el amor por lo que tampoco ya hay lenguaje sino que la vida misma es la realización de esa comunión a gran escala en que es posible la felicidad: “En este sentido yo me concibo, como un trabajador en el propósito del paraíso, aunque todo ello, todas las evidencias que tenemos a mano nos digan que ese propósito es una locura” (180).

Jürgen Moltmann distingue cuatro tipos de escatología: personal, que va de nuestras respectivas vidas a la muerte como paso hacia el estado de gracia posterior; histórica, que es también política y que considera al mundo como realización del apocalipsis humano; cósmica, que reflexiona sobre el fin de la creación como consumación; y, finalmente, divina que es el retorno y la autorrealización de Dios. En todas ellas se repite un patrón que es el movimiento hacia un fin, una transformación que solo es posible atravesando las experiencias límites del dolor y la muerte. Por ello, la propia escatología tiene el sentido de una revelación y de una autoconciencia tanto individual como planetaria, siempre puesta a prueba, ya que no se trata de un *por-venir* sino de un presente ampliado a niveles extremos.

⁷ Zurita, Raúl. “Mi testimonio”. Revista *Academia*, n°11, 1985, pp 179-186.

Si esta vida se halla sometida únicamente a la maldición del acto malo, entonces es un “lugar de castigo”. Si se halla sometida a la coerción de la prueba, entonces es un “purgatorio”. En ambos casos el principio del rendimiento destruye la frágil belleza y la felicidad de esta vida. Si cada cuerpo es tan solo una fase de transición y una envoltura del alma en migración, ¿cómo podré amar entonces mi existencia aquí y ahora? ¿No estaré siempre con mi alma en otro lugar distinto? Si esta vida no es más que un simple medio para llegar a un fin, ¿no dejará de ser bella y significativa en sí misma? (159)

En cuanto a la posible lectura que explicita lo cristiano de estas ideas en Zurita se trata, en realidad, tal como el nazismo, de su uso alegórico e incluso como mitologías modernas que representan los dos extremos de lo humano: el infierno del holocausto y la esperanza de otra vida mejor que esta, pero también la fe por hacer de esta, una vida otra. Una de las herramientas sería la creatividad que Zurita prefigura como “la ecuación entre nuestra infelicidad y una posible felicidad” (180) y más allá aun, “a través de ella, es posible devenir en el propio Dios”, pues “quien le clama a Dios en este mundo le está pidiendo a su propio corazón que tenga fuerzas para resistir” (180) que es lo que Zurita invoca desde lo colectivo, una poética que resista a sus propias condiciones adversas, pero que a la vez le dé un espectro de visibilidad a eso no dicho, no visto, no declarado. En sí, de lo que se trata es de transformar el coeficiente negativo de lo innombrable en una política de los cuerpos, de los discursos, de los territorios dentro de una escatología que la haga visible y esté más en el fondo del pueblo que la propia literatura como quisieron Neruda y Parra.

En conclusión, Zurita entiende el/la poeta como una abstracción, una imposibilidad. Lo que Foucault ha llamado una figura del discurso. Es la propia obra literaria la que configura a este autor, a este concepto. Es decir, el autor como recurso es eminentemente discursivo, una figura que, no obstante, tiene una importancia radical, pues es el lugar y el modo en que el lector entra a la obra que es también discursiva. Nuevamente se trata de la conexión de dos mundos, dos espacios cuya línea que los separa es la que los une. El cuerpo retórico del autor y el estratégico del lector se conjugan en un pacto que no es solo de lectura, que no solo tiene que ver con que se lleve a cabo el proceso sino que también ese proceso es una forma de imitación, de mimesis en la cual se dimensionan, tensionan y alcanzan los límites de la palabra y de la realidad.

Para Zurita, autor y lector son formas negativas de un espectro que no desaparece sino que cede su existencia a las otras sombras, que no pueden enunciarse desde un yo. Los muertos no son otra cosa que lo que permite la propia vida, el propio lenguaje como la única forma de que lo sucedido siga teniendo un presente. Hablar, entonces, no es una experiencia personal sino de todos quienes han hablando también en esa lengua y le han otorgado nuevos significados a esos significantes que son las palabras reiteradas una y otra vez. De allí la necesidad de una pasión del tamaño de su fuerza.

El/la poeta, en su relación con el lenguaje, se enfrenta a la casi totalidad de lo no dicho. Ese “casi” es la historia de la poesía desde Grecia: lo innombrable, lo indecible es una idea que reaparece de sus textos de los setenta y ochenta en el contexto de la dictadura, las crisis del lenguaje y las formas que toma en la necesidad de no ceder ante el silencio. Su poética escatológica es una suerte de literatura negativa. El opuesto a lo no dicho no es lo que sí se dijo, sino la vida. Es en ese espacio donde el/la poeta trabaja, ya que es solo ahí cuando son perceptibles los límites de lenguaje tanto como experiencia de dolor o de amor. En esos bordes de las palabras están también las fronteras del pensamiento y será en lo no pensado donde la poesía se reencuentre, en ese lugar parecido a su propia muerte, pero que no es otra cosa que su porvenir.

Refiriéndose a Homero, Dante, Shakespeare, Vallejo o cualquier persona anónima quien habla un idioma se convierte en el idioma, es decir, en todos quienes lo comparten. Especialmente, en quienes lo han hablado. Los muertos son lo que en definitiva están vivos en una lengua. Son ellos quienes están ahí y usar el lenguaje es devolverles una posibilidad de resurrección. Pasa algo similar con la mirada. Para Zurita, vemos lo que han visto millones de hombres y mujeres que nos anteceden. Cada cosa o lugar porta esas miradas que se nos devuelven. Participar en lo real mediante el lenguaje o la percepción implica que lo real está justamente cimentado en eso que podemos llamar o nombrar, que no es otra cosa que ver: el archivo como totalidad incompleta.

El dispositivo resalta la superposición de lo visible y lo enunciable que nace con la mirada médica sobre los cuerpos. Es el poder del discurso sobre ellos, sobre todo en lo espacial del archivo y lo verbal de las prácticas. El cuadro, la escena, devienen unidades de atención para configurar archivos. Es lo que intentamos al leer la autopoética de Zurita. Desde un diagrama que es la memoria en su función catártica hasta su estructura escatológica para reconocer cuerpos, discursos y territorios bajo la noción de dispositivo de Deleuze que prueba la densidad de esos materiales en sus líneas de subjetivación, fractura, etc. El diagrama como sistema en conexión da paso al archivo que poblado de sí mismo deviene dispositivo y cuando es hecho operar hacia

la función archivística o biocultural vuelve sobre su propia condición material, sus tecnologías, que es cuando se convierte en prótesis, esto es, memoria, pensamiento, lenguaje.

La escatología une el *bíos* de una vida particular y la realización colectiva que es la propia humanidad. La idea de un infierno, un purgatorio o vía media, además de un paraíso, recorre la historia de la civilización en términos teológicos, filosóficos, artísticos, literarios y políticos. La idea del mal como un tiempo que se resuelve en un espacio paradisiaco implica justamente la realización de la historia humana como civilización en sus diversas conceptualizaciones como el progreso o la sociedad sin clases (Zurita), sin disciplinas (Foucault).

Zurita desde su noción del *Mein Kampf*, la cual le permite un derrotero desde los conceptos y las experiencias del dolor, la violencia, el hambre y la tensión con las instituciones que los posibilitan actualiza el “Infierno” de Dante no solo desde el siglo XX sino en la condición propiamente humana del sufrimiento. Desde ese límite sin palabras nos encaminamos hacia el vislumbre de la felicidad que es la imagen del Paraíso. Entre ambos extremos, el Purgatorio, es posible el lenguaje y desde allí se despliega a través de los cuerpos para encarnarlos en una vida específica, concreta: un *bíos*.

La poética de Zurita es extrema porque radica en la libertad de todos los sueños. Es la posibilidad de un nuevo mundo, un paraíso construido por todos los que han soñado. Esa es la militancia de la poesía: corroborar la barbarie de la barbarie y la violencia de la violencia en el contraste de la belleza de la belleza y del amor del amor. En toda su superlatividad lo que hace es poner en evidencia la posibilidad del bien, de lo más que puede dar un ser humano al escribirla o al leerla. En ese gesto de comunión se funda el mundo, en la compasión ante el dolor y ante la emoción y el arrobó. Una delicadeza que atraviesa todo el horror de cada una de las vidas por lo que somos ocupados por ella, el cuerpo, la mente, los afectos, el *bíos* total.

Zurita es claro en que la poesía no puede ser explicada por parte de su autor. No se debe porque es innecesario, pero tampoco es posible. El poema no tanto como una mera realización de la poesía o como artefacto lingüístico, sino justamente como eso incompleto, esa carencia e imposibilidad que cobra forma para dirigir toda atención a lo que le es exterior poniendo a funcionar lo que el lenguaje hace en él. Cuando un autor habla de su creación está solo constatando un hecho concreto: los poemas, no la poesía. Eso fue lo que hizo Poe en *Filosofía de la composición*. Que un autor hable de sus poemas en este sentido es probable, pero explicar la poesía no lo es por el hecho de que él está en un límite, entre lo conocido y lo que no, lo que el/la poeta puede mirar y nombrar y lo que justamente no puede. Esa posición en el borde del lenguaje es lo que le permite contemplar el abismo, ya sea del universo o del inconsciente, pero no explicarlo. Probablemente sea una forma de entender la poesía: la imposibilidad de nombrar la visión o al revés, de ver más allá cuando quiere darle palabras.

Zurita es enfático en que al escribir se enfrentan dos voluntades, la de la lengua y la del autor, esto es, la de los infinitos muertos y la sombra que proyectan. Mejor dicho, lo que el/la poeta cree que quiere decir y lo que los siglos de un idioma dictaminan a través de él o ella. Es nuevamente la idea del autor como un medio de un proceso mayor, ancestral, pero a la vez absolutamente contingente. Las obras, en este sentido, tendrían más voluntad que el propio autor y en una alianza con los idiomas cada una de ellas es definitivamente ese idioma. En esa forma de habitar se habita también el lenguaje. Habitamos en el mundo como posiblemente otras voces, otros cuerpos, otros territorios son los que nos sueñan, ya que el poeta no es para nada dueño de las voces que puedan ocuparlo. Se trata de la fuerza del/la poeta para dialogar con los muertos, para escucharles, para resistir su abrumador coro.

Las similitudes de quien muere y de quien escribe son cada vez más intrincadas en el imaginario de Zurita. Alguien pasa de un estado material a uno latente. Ese trayecto es justamente donde se unen la historia y la literatura. Los hechos de una vida y la escritura como acontecimiento. La locura en este aspecto es el límite entre lo real y lo no cuantificable, del mismo modo que lo es el arte. En ambos, los límites son cada vez más porosos. La diferencia, como ha explicado el mismo Zurita, es que desde la locura no se regresa, pero del arte sí. Se trata de un descalce, una incomodidad, una necesidad que está doblegada no a nivel discursivo como tampoco en el mundo real.

El nombre de algo es la delimitación que hacemos no en la realidad sino que en el lenguaje. Dicho de otro modo, la experiencia solo es posible porque otros ya la han vivido. La experiencia, y lo que la hace propiamente humana, es que está construida sobre una red, una cadena de otras que le anteceden y que confieren a lo real un carácter de unidad que no separa, por ejemplo, a los vivos y los muertos. El lenguaje es intraducible, inenarrable sino solo a través de él y en él.

Pensamos el concepto de *bioescatología* para contextualizar la insistencia en este camino entre los límites del dolor y el amor total en los que el cuerpo como soporte de lo real se ve expuesto en el hambre, la enfermedad, la violencia. En este escenario, el dolor como borde del infierno y la ética como la realización colectiva de una sociedad justa representan este viaje en que el *bíos* se individualiza, pero a la vez se convierte

en una totalidad que es lo que principalmente el poeta refiere en sus ensayos publicados desde comienzos de este siglo. La historia de la civilización es el estado de excepción constante desde la guerra de Troya hasta la actualidad. La ira de Aquiles es a la vez la escenificación de su compasión que es el sentimiento que funda Occidente y en el cual el presente se reencontrará en la forma de una ética que, como señala Foucault, es la forma reflexiva de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Badía Fumaz, Rocío (2011). "Poéticas explícitas en la poesía española última", *TRANS*, n°11.
- (2012). "Muerte del autor y literatura digital". *Eikasía: revista de filosofía*, pp. 113-128.
- (2015). "Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: caracterización de un género". *Madrygal*, n°18, pp. 161-170.
- (2016). *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*. Madrid: Verbum.
- (2018). "Hacia una caracterización de las poéticas explícitas. Elementos comunicativos, funciones y tipologías textuales", *Castilla. Estudios de Literatura* n°9, pp. 87-113.
- (2019). "Orígenes y evolución de la poética explícita: del manifiesto a la antología poética". *AnMal Electrónica*, 46.
- (2020). "De la Poética a la poética explícita: hacia un debate terminológico". *Tonos Digital* n°39, pp. 1-22.
- Deleuze, Gilles (1990). "¿Qué es un dispositivo?" en *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Vol. 3. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2015). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Goldsmith, Kenneth.
- *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hadot, Pierre (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Valencia: Pre Textos.
- Hamacher, Werner (2011). *Para-la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Link, Daniel (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Moltmann, Jürgen (2004). *La venida de Dios. Escatología cristiana*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Poe, Edgar Allan (2009). *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Hiperión.
- Rivera Garza, Cristina (2020). *Los cuerpos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Santiago: Libros de la mujer rota.
- Rodríguez, Pablo Manolo (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Buenos Aires: Cactus.
- Rubio Montaner, Pilar (1990). "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura". *Revista Castilla: Estudios de literatura*, n°15, p. 183-197.
- Schwindt, Jürgen Paul (2022). *Humanismo negro*. Santiago: Metales Pesados.
- Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Valenzuela-Valdivia, Sebastián (2020). *CENECA. Estudios para una transformación cultural*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Zurita, Raúl (1983). *Lenguaje, literatura y sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA.
- (1985). "Mi testimonio". *Revista Academia*, n°11, 1985, pp. 179-186.
- (2000). *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago: Andrés Bello.
- (2011). *Zurita*. Santiago: Ediciones UDP.
- (2018). *Un mar de piedras*. Edición de Héctor Hernández Montecinos. Santiago: Fondo de Cultura Económica.