

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Profesor Patrocinante:
Dr. Iván Carrasco M.

MUTACIÓN DISCIPLINARIA EN LA OBRA DE RAÚL

ZURITA:

PURGATORIO Y ANTEPARAÍSO

Proyecto Fondecyt 1010747

Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual.

Tesis para optar al título
De Profesor de Lenguaje y Comunicación

DANIELA PAZ BAHAMONDE CÁRDENAS

2004

*Esta tesis está dedicada en primer lugar a Galo y Clarita, mis padres
por su amor y apoyo incondicional.
A Junajo y Roxana, mis hermanos.
a mi profesor y maestro Iván Carrasco,
por la paciencia y todo lo demás.
A Mariela con quien compartí largas jornadas de trabajo y amistad.
A Javier Romero, por el amor que trasciende.*

Índice

1. Introducción

2. Marco Teórico

- 2.1 El concepto de literatura
- 2.2 El texto literario
- 2.3 El canon literario y la poesía chilena
- 2.4 Mutación disciplinaria
- 2.5 Conceptos de Psiquiatría, Lógica y verso

3. Raúl Zurita: Divina escritura humana

- 3.1 Circunstancias histórico-poéticas en que surge la obra de Raúl Zurita
 - 3.1.1 La producción literaria y la dictadura
 - 3.1.2 La poesía Neovanguardista
- 3.2 Raúl Zurita: la lucidez de un proyecto poético

4. *Purgatorio* y *Anteparaíso*. Dos propuestas de Mutación Disciplinaria

- 4.1 Purgatorio
 - 4.1.1 Elementos de la Psiquiatría en *Purgatorio*
 - 4.1.2 Mutaciones entre la lógica y la poesía
- 4.2 Anteparaíso
 - 4.2.1 De la lógica al verso

5. Conclusiones

6. Bibliografía

1. Introducción

Esta tesis surge a partir de dos circunstancias, la primera corresponde al intenso interés que, desde la infancia, he sentido por las áreas que corresponden a la literatura, ya sea narrativa, poesía, etc., pero por sobre todo esta última, de la cual también he participado como creadora.

La segunda circunstancia tiene que ver con el hecho de haber tenido la oportunidad de encontrar maestros que supieron incentivar y enfocar aquellas capacidades e intereses hacia las metas que me he impuesto, otorgándome las herramientas para desarrollarme en el plano académico sin excluir lo personal.

Desarrollar temáticas novedosas ha sido una de las motivaciones que ha aportado mayor sentido a todos estos años de estudio. El llamado a concurso para participar del proyecto FONDECYT 1010747, titulado “Interdisciplinariedad, Interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, ofrecía una oportunidad valiosísima para poner en práctica los conocimientos y destrezas hasta entonces aprendidas, al mismo tiempo que ahondar en nuevas problemáticas de la literatura chilena e hispanoamericana.

Decidirse por un autor probablemente sea una de las tareas más difíciles para una tesista, de manera que me considero afortunada por la sugerencia gratuita del profesor Iván Carrasco quien me recomendó trabajar con Raúl Zurita, de quien, en lo personal, solo conocía su obra muy superficialmente a través de las diferentes crónicas y reportajes aparecidos en algunos diarios en los que se hacía énfasis en el carácter polémico de sus acciones que, como figura pública, creaban a su alrededor múltiples prejuicios que al fin y al cabo repercutían en la obra de

Zurita provocando en la mayoría de los casos un rechazo hacia la misma. Sin embargo, lecturas más profundas y múltiples estudios han demostrado que Zurita nos presenta un proyecto de escritura sólido, consciente y, lo más importante, logra que el lector perciba en sus textos la existencia de lo que intuimos como poesía. Así de esta forma, vencer aquellos prejuicios, profundizar lo aprendido y abordar temas innovadores han sido las motivaciones por las que he aceptado el reto de esta tesis.

Como ya se ha dicho anteriormente esta tesis forma parte del proyecto FONDECYT 1010747, titulado “Interdisciplinariedad, Interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”, el cual está a cargo del Dr. Iván Carrasco y cuenta además con los coinvestigadores, Drs. Miguel Alvarado y Oscar Galindo. En el marco de la interdisciplinariedad se incluye como fenómeno principal la mutación disciplinaria y en este fenómeno se basa la hipótesis de esta investigación.

La conjetura que guía esta investigación es que en distintas zonas de los libros poéticos de Raúl Zurita *Purgatorio* y *Anteparaíso* se produce una mutación parcial entre la poesía con la lógica y la psiquiatría como fenómeno general. En el caso de *Purgatorio* se encuentran ambos tipos de mutación: por un lado los versos que conforman los textos poéticos canónicos son reemplazados por proposiciones lógicas que corresponden a la llamada lógica aristotélica y a otra lógica no aristotélica, y por otro lado algunos textos, que presentan como formas textuales un electroencefalograma intervenido por la escritura, un informe psiquiátrico, y un sujeto que presenta identidad contradictoria e incluso múltiple. Relacionándose, de

esta forma con la medicina, específicamente con la rama de psiquiatría. En *Anteparaíso* solamente aparece el primer fenómeno en forma destacada y, hacia el final, se retoma el uso de textos canónicos.

Para situar esta hipótesis se incluirán aquellos conceptos que sean necesarios para el desarrollo de esta tesis según el proyecto y la propuesta planteada los investigadores antes mencionados. De esta forma en el marco teórico se incluirán, de manera general tópicos como el concepto de literatura, el concepto de texto y texto literario, el canon y su eventual crisis, las nociones de psiquiatría, lógica y verso.

En la segunda parte de esta tesis se ubicará la obra de Raúl Zurita en el marco de la literatura chilena, específicamente con relación al movimiento neovanguardista. Posteriormente se realizará el análisis del corpus pertinente, en este caso los textos de *Purgatorio* y *Anteparaíso*, finalizando con las conclusiones.

2. Marco Teórico

2.1 El concepto de literatura

Resulta difícil establecer una definición concluyente de lo que se conoce como literatura. Desde *La Poética* de Aristóteles distintos estudiosos han debatido sobre este tema, formulando diferentes proposiciones acerca de lo que debe considerarse como literatura. Sin embargo, resulta indispensable para esta investigación referirse a los conceptos teóricos que se utilizarán. Para establecer la existencia de mutación disciplinaria entre la literatura y otras disciplinas, es imprescindible utilizar algún concepto de ella, de esta manera se incluye en el marco teórico el concepto de literatura que me parece pertinente para el desarrollo de la hipótesis.

Según Marghescou la existencia de la literatura es, ante todo, una existencia semántica (1979: 19). Es decir, un texto u obra sólo adquiere el carácter de literatura cuando los lectores le otorgan tal sentido.

El concepto de literatura ha sido entendido como aquel en que un mensaje es reconocido como tal por la comunidad cultural en la cual se inscribe. Mignolo, siguiendo a J. Lotman, señala al respecto:

que este fenómeno pone en funcionamiento un doble código: serían literarios aquellos fenómenos que, por un lado, están codificados según las reglas de la lengua natural (incluidas las “figuras” puesto que, en la práctica, construimos a diario símiles y metáforas; y con sólo una escolaridad elemental somos capaces de reconocerlas) y, por otro lado, por un código extralingüístico que podemos designar como *norma* (Mignolo, 1978: 48).

Digamos también que el concepto de literatura, y sus derivados (lo literario, las letras, la poesía, la poética, poema, etc.) son, en general, conceptos “vacíos” (semejantes a “lo bello”, “lo bueno”, etc.), donde las ambigüedades son inevitables debido a las propias características del concepto; al ser “vacíos” estos conceptos permiten que se les interprete según la conveniencia de los presupuestos ideológicos que rigen el discurso en el cual se insertan, es decir que depende de entidades extra literarias presentes en la sociedad. En el caso de la literatura, es la institución literaria quien decide si algo pertenece o no a dicha disciplina (Mignolo, 1978: 28).

En las instituciones literarias aún no se han puesto de acuerdo sobre qué es o qué pertenece a la literatura, sin embargo se ha establecido que el objeto de estudio de la literatura es la literariedad (Jakobson, Lotman, Mignolo), es decir aquello que hace que una obra sea considerada como literaria, y en este sentido, se entiende el concepto de literatura como disciplina¹, ya que para que haya disciplina es necesario que exista la posibilidad de formular, y de reformular indefinidamente nuevas proposiciones (Foucault, 1983: 27-28).

Desde esta perspectiva podemos establecer que lo pertinente al estudio de la literatura, la literariedad, ha estado basada en el estudio de los textos, para formular a partir de ellos lo que se conoce como teoría literaria.

Ahora bien, cabe preguntarse qué se entiende por texto y cuándo un texto pertenece a la categoría de lo literario.

¹ Entendiendo según Foucault, que una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos (1983: 27).

2.2 El texto Literario

Antes de hablar de texto literario es necesario aclarar que, según la concepción semiótica, todo *texto* es un conjunto de enunciados en uno o varios lenguajes, por lo cual se entiende que el concepto de texto no se restringe sólo al lenguaje verbal, sino que abarca también otros lenguajes (de señas, del cuerpo, etc.). Además, el texto es un constructo limitado, dentro del cual pueden inscribirse otros textos y cuyo sentido depende de la interpretación.

Tradicionalmente el texto literario está construido en el lenguaje verbal, por lo que este lenguaje es el supuesto sobre el cual se basarán las teorías del texto literario mencionadas aquí.

Para entender este concepto cabe referirse a lo que Mignolo ha llamado dos niveles en los que puede analizarse el discurso: al primero lo llama *sistema primario*, el cual corresponde a toda realización verbal en el orden de la comunicación cotidiana; al segundo, llamado *sistema secundario*, lo define como toda realización verbal que, por un lado no pertenezca al orden del sistema primario y por otro, que necesite de situaciones de comunicación distintas del primero (1978: 54-55).

Resumiendo, Mignolo declara que se llama texto a toda forma discursiva verbo-simbólica, que se inscribe en el sistema secundario y que, además, es conservada en una cultura. De esta concepción de texto, se deriva la noción de texto literario planteada por Mignolo, según el cual, el texto literario es sólo un caso particular de texto, lo literario se define por un conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación de textos en cuanto

estructuras verbo-simbólicas en función cultural. Definiéndose entonces mediante la siguiente ecuación:

$$TL = \{ EVS + Mg_{ex} \}$$

Según esto, un texto literario (TL) está constituido mediante una estructura verbo-simbólica que engendra su propia teorización, o sea posee una metalengua (Mg) externa, más un factor X que corresponde al sistema de creencias estilísticas y conceptuales; a técnicas y racionalidad (1978: 44, 56-49), es decir que para que un texto sea considerado como literario, dependerá de convenciones históricas y culturales (Van Dijk, 1987: 176).

2.3 El canon literario y la poesía chilena.

Marghescou postula que cuando se habla de un texto literario, se asume que esto es así, es decir establece la existencia de un prejuicio sobre aquello que leemos como literatura, la cual ya se encuentra categorizada como tal al momento de hacer una lectura. Como lectores elegimos leer literatura, ahora bien qué es lo que hace que un texto sea prejuiciado por los lectores (suponiendo que no hemos leído anteriormente el texto) (1979: 55-56), cuál es el origen, la base de este prejuicio. Teniendo en cuenta que la literatura, a través de su historia, ha presentado rasgos de inestabilidad, constante modificación, ruptura y trasgresión de sus propios parámetros, por lo cual, como se ha visto anteriormente, ni la crítica ni la teoría literaria, ni aún la historia han logrado conceptualizar unánimemente lo que se inscribe en la categoría de lo literario y, sin embargo, como una forma de organizar, y como un criterio de selección que sea

representativo de la cultura y a la vez influya en ella, se ha tomado el término “canon” (Carrasco, 2002).

Este término surge a partir del canon bíblico, conformado por una serie de textos que conforman el antiguo y nuevo testamento de los cuales se compone la Biblia. Al trasladarlo al ámbito de la literatura se utiliza como “ una lista o elenco de obras dignas de ser estudiadas y comentadas”, que además cuentan con la característica de ser conservadas en el tiempo, dentro de una cultura (Sullá,1988).

Una de sus funciones principales es la de servir de modelo a las nuevas generaciones a través del ordenamiento y la formación de una tradición entre el sinnúmero de obras que compiten por su permanencia y valorización dentro de una cultura (Sullá,1988; Bloom,1995; Carrasco, 2002).

Actualmente el carácter de norma, surgida de la categoría religiosa del canon, se ha modificado hasta desacralizar su sentido y definírsele como una mera selección de textos, cuyos criterios varían según quien sea el encargado de establecer dicha selección (instituciones educativas, críticos, editoriales, lectores etc.).

La función del canon, según Harris, es delimitar las lecturas, pues leer verdaderamente todo sería absolutamente imposible, a la vez que proporcionar modelos y el conocimiento cultural básico para leer los textos del pasado y así dar continuidad a la cultura e ideología, creando de esta forma marcos de referencia comunes y legitimar la teoría (1988: 48-56).

Algunos autores, entre ellos Bloom, suponen la existencia de un canon universal de la literatura, el cual tiene su origen y se remite a la literatura de

Europa y Estados Unidos, llamado por Bloom canon occidental, aunque este también admite la existencia de otros cánones, como los cánones nacionales y regionales e incluso anticánones (1995).

Sin embargo, según Harris no existe ni ha existido nunca un solo canon en la literatura y actualmente se considera el canon como una estructura de carácter histórico, caracterizado con lo que Harris llama pluralismo, mediante el cual se establecen los espacios que permiten heterogeneidades culturales, políticas o ideológicas. Desde esta perspectiva, entonces, se puede hablar de un canon chileno (Harris, 1988:55-56; Carrasco, 2002).

El canon de la literatura chilena se ha desarrollado desde sus orígenes como imitación del canon europeo, según criterios de homogeneidad, singularidad, lenguaje especial, ficcionalidad y mimesis (Carrasco, 2002).

Esta dependencia de los criterios europeos, le ha permitido, por un lado acceder al ámbito internacional debido a su metalengua, su calidad y sus realizaciones textuales y, sin embargo, también ha significado una relación de dependencia, retraso e imitación con respecto a los modelos europeos, además de una desvirtualización de las producciones orales de las etnoliteraturas indígenas y de la tradición folklórica (Carrasco, 2002).

Sin embargo debido a los procesos iniciados en el periodo de independencia, surgen manifestaciones nacionalistas que posibilitan el desarrollo de propuestas literarias destinadas, en parte, a establecer rasgos identitarios propios, como sucede por ejemplo con el *Discurso Inaugural* de la Sociedad

Literaria, pronunciado por Lastarria en 1842, quien en el afán de instaurar una identidad reconocible como propia, desde una perspectiva nacionalista, logra insertar las letras nacionales en los espacios internacionales (Figueroa, 2002: 211-215).

Desde entonces, a lo largo de la historia de la literatura chilena, algunos escritores han logrado crear formas literarias propias como el creacionismo de Vicente Huidobro, la “poesía sin pureza” de Neruda, la antipoesía de Nicanor Parra, la poesía situada de Lihn, o el realismo mágico de Isabel Allende. Y a la vez, logran proyectar su obra en el ámbito internacional (Carrasco, 2002; Galindo, 2002).

Existen distintos fenómenos que a lo largo de la historia han puesto en crisis el canon literario chileno e hispanoamericano y con ello han contribuido a su transformación. Actualmente, según Iván Carrasco, nos encontramos frente a una nueva crisis en el canon de la literatura chilena e hispanoamericana, existiendo especialmente dos fenómenos o mecanismos que contribuyen a ello; el primero es la *interculturalidad* definida como la expresión de grupos étnicos y sociedades diferenciadas en situación de contacto, que modifican y transforman su propia vida, textos y cultura en la compleja situación de interacción o reciprocidad en que se hallan y que este encuentro modela sus intercambios; sus integrantes dialogan, compiten, se interinfluyen, construyen nuevos imaginarios, textualidades, doctrinas y géneros disímiles, a partir de sus propios etnocentrismos. Se trata, en síntesis, de un proceso de redefinición identitaria (Carrasco, 2003b: 8).

Como se señalaba anteriormente, una *disciplina* se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos. Todo esto constituye una especie de sistema anónimo a disposición de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o validez estén ligados a aquel que se ha concentrado con ser el inventor, en caso de haberlo (Foucault, 1983:27).

Por otro lado la unidad ontológica de las disciplinas, es decir, la unidad objetiva entre los objetos de las distintas disciplinas se presenta de la forma más variada, y puede limitarse a caracteres superficiales y/o sin significación de los fenómenos que constituyen su campo de estudio (Apostel et al, 1982: 54.). Dicho de otra forma lo que limita una disciplina exacta, no es un límite material, sino axiomático, es decir, enunciados y cláusulas de cierre que definen no sólo los datos iniciales, sino también los modos de operación que garantizan la producción regular del campo (Apostel et. al, 1982: 24).

Durante el siglo XIX las ciencias se especializan y debido a ello el territorio epistemológico, ampliándose, no deja de fragmentarse, las certidumbres se estrechan al precisarse. El especialista, según la fórmula de Chesterton, sabe cada vez más de un campo cada vez más pequeño, en marcha hacia ese límite escatológico en que sabrá “todo de nada”. El positivismo, el cientificismo, corresponde a ese nuevo estatuto del saber, donde cada disciplina se encierra en el espléndido aislamiento de sus propias metodologías, haciendo del lenguaje de las ciencias rigurosas una especie de absoluto (Apostel et al., 1982: 37).

Teorías como la relatividad, la cuántica, el indeterminismo, el constructivismo, entre las más influyentes, han transformado las imágenes del conocimiento, la ciencia, la filosofía, la cultura e incluso, de la propia investigación. Variados discursos que hasta el siglo XX habían organizado la comprensión, clasificación y definición de los sentidos y del mundo, han entrado en descrédito o han perdido su especificidad y autonomía (Carrasco, 2003a: 45-54).

Actualmente, podemos observar un fenómeno, en que las diversas disciplinas han encontrado puntos de convergencia entre ellas o se han mezclado de diferentes formas; son estas mezclas o hibridez a las que nos referimos cuando hablamos de mutación disciplinaria, interdisciplinariedad o transdisciplinariedad.

En su acepción más general y abstracta, *la interdisciplinariedad* en el campo de la ciencia, consiste en una cierta razón de unidad, de relaciones y de acciones recíprocas, de interpretaciones entre diversas ramas del saber llamadas “disciplinas científicas”.

A la luz de las teorías de los sistemas, se desprende que la estructura y las funciones de toda relación de interdisciplinariedad se define en gran medida por los elementos, es decir, las disciplinas, entre los que se establece esta relación (Apostel et al, 1982: 53). También es definida como el encuentro y la cooperación entre dos o más disciplinas, aportando cada una de ellas (en el plano de la teoría o de la investigación empírica) sus propios esquemas conceptuales, su forma de definir los problemas y sus métodos de investigación.

La noción de *transdisciplinariedad* que enuncia la idea de una trascendencia, de una instancia científica capaz de imponer su autoridad a las disciplinas particulares, designa quizás un espacio de convergencia, una perspectiva de objetivos que reunirá en el horizonte del saber, según su dimensión horizontal o vertical, las intenciones y preocupaciones de las diversas epistemologías. Puede tratarse de un metalenguaje o de una metaciencia, pero en la estrategia del saber, el orden transdisciplinario define una posición clave, con cuya posesión soñarían todos aquellos que están atormentados por las ambiciones del imperialismo intelectual (Apostel et al, 1982: 41).

Dicho de otra forma la transdisciplinariedad, implica que el contacto y la cooperación entre las diversas disciplinas tiene lugar, sobre todo, cuando estas disciplinas han terminado por adoptar un mismo método de investigación, para hablar de forma más generales, el mismo paradigma (Apostel et al, 1982: 11).

La estrategia discursiva llamada *mutación disciplinaria* es una de las modalidades más actuales de transformación del canon de la literatura y de otras modalidades textuales, que deriva básicamente de los procesos de interdisciplinariedad e interculturalidad que caracterizan gran parte de la discursividad propia de la ciencia, la filosofía y las artes a fines del siglo XX (Carrasco, 2002).

2.4. Mutación disciplinaria

Actualmente, según Oscar Galindo, el cuestionamiento de los saberes institucionalizados ha contribuido a los procesos de modificación del canon, proceso que caracteriza la condición post moderna (Galindo, 2002: 225-226).

Sobre la base de esto podemos señalar que cuando nos referimos a una mutación disciplinaria, ésta es considerada como la modificación de las reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición (Carrasco, 2002: 199), es decir un proceso de transposición de procedimientos y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas del saber a la construcción de textos literarios y de los textos literarios a las diferentes disciplinas (Galindo, 2002: 226; 2004).

El resultado de esta mutación es la confusión de campos disciplinarios, géneros y tipos discursivos. El tipo de texto producido por esta mutación se caracteriza por la heterogeneidad, confluencia o mezcla de géneros, contenidos y procedimientos de disciplinas distintas que coexisten en él de diferentes modos (Carrasco, 2002: 206-207), provocando un tipo de textualidad caracterizada por la indefinición epistemológica y por el hibridismo genérico, en la medida en que la mediación entre una y otra formación discursiva no está asegurada por las reglas propias del campo cultural y discursivo al que pertenece el nuevo producto, afectando los procesos de producción y recepción. En el caso de los textos literarios, la dimensión interdisciplinaria de este tipo de producto textual afecta al canon literario en beneficio de la inestabilidad y la mudabilidad, pues el receptor

no puede establecer claramente los requisitos para la decodificación, poniendo en duda los códigos de lectura (Galindo, 2003: 20).

A partir de esto surge la hipótesis de la presente investigación, en la cual se plantea, como se señalaba anteriormente, que en distintas secciones de *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, se observan procesos de mutación disciplinaria, específicamente entre la poesía con la lógica y la psiquiatría como fenómeno general. En *Purgatorio*, se encuentran ambos tipos de mutación: por un lado los versos que conforman los textos poéticos canónicos son reemplazados por proposiciones lógicas que corresponden a la llamada lógica aristotélica y a otra lógica no aristotélica, y por otro lado algunos textos, que presentan como formas textuales un electroencefalograma y un informe psiquiátrico intervenido por la escritura, además de un sujeto que presenta identidad contradictoria e incluso múltiple, relacionándose de esta forma con la psiquiatría. En *Anteparaíso* solamente aparece el primer fenómeno en forma destacada, encontrándose mutación en los textos literarios por el traslado de elementos de lógica a esta disciplina y, hacia el final se retoma el uso de textos canónicos.

2.5 Conceptos de psiquiatría, lógica y verso

A razón de la hipótesis planteada anteriormente es necesario incluir en esta investigación, los conceptos de Psiquiatría, lógica y verso, ya que es entre estos elementos donde se produce la mutación disciplinaria, no hablaremos sobre el concepto de poesía expresamente, por ser este concepto un tema que aún se está

debatiendo, en cambio si hablaremos de verso tradicional o canónico pues éste ha sido claramente definido.

La *psiquiatría* es una rama de la medicina que se encarga del estudio y tratamiento de las enfermedades mentales; se vale de todos los recursos de la medicina, exámenes de laboratorio, de gabinete (rayos X, electroencefalogramas, etc.), estudios en salud pública, así como de las pruebas psicológicas para lograr establecer diagnósticos, pronósticos y proponer tratamientos, psicológicos y farmacológicos, cuando es necesario.

Por otro lado, tradicionalmente la *lógica* ha sido concebida como “ciencia (o arte) de pensar” (Pastor, 1952: 65), según Fatone sería más exacto decir que la lógica es la ciencia que estudia las estructuras del pensamiento (1969: 3), sin embargo esto no es exactamente así pues la lógica tiene que ver, más bien, con las demostraciones (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 86).

Se ha dicho que la lógica comienza con Aristóteles de Estagira (384 –322 a J. C), quien la ha entendido como “ciencia de la demostración”, sin embargo lógica siempre hubo antes o después de Aristóteles. El mérito de éste fue el haberla sistematizado (Pastor, 1952: 66). La lógica es un cálculo que permite derivar de ciertas proposiciones otras que serán verdaderas si y sólo si la inferencia es válida lógicamente y las premisas son verdaderas (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 86). Entendiendo desde esta perspectiva la disciplina lógica, se puede señalar que así como se han construido geometrías no euclidianas, también podrían articularse lógicas no aristotélicas (Bobernrieth, 1996: 27).

Se entenderá entonces como lógica no aristotélica aquella en que no se cumplen con los principios de la lógica aristotélica, que son tres:

- **Principio de identidad**, el cual se simboliza con la fórmula $A \text{ es } A$ o $S \text{ es } S$, que declara “todo objeto es idéntico o igual a sí mismo”, “todo lo que es, es” (Pastor, 1952: 81).
- **Principio de no – contradicción**, que no admite sentar un enunciado y a la vez la negación de éste (Ferreter, 1965: 29).
- **Principio de tercero excluido**, el que establece que de dos juicios contradictorios, necesariamente uno es verdadero y el otro falso (Pastor, 1952: 82).

El ser humano no siempre se sirve de la lógica para expresarse, sino que también ocupa otras estrategias de pensamiento, como es el caso de la retórica. La cual se ocupa de la argumentación de los discursos, en cualquiera de sus formas, incluso no verbales y no sólo se utiliza en lo cotidiano, sino que también es ocupada en los textos literarios, sobre todo en la poesía. De esta forma se entiende que a pesar de que algo pueda resultar lógicamente válido, no asegura que sea retóricamente convincente (Brioschi y Di Girolamo, 1988).

En cuanto a los textos poéticos, estos han utilizado la retórica para la construcción de sus enunciados, pero además han organizado estos enunciados mediante una serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico, tipo de organización que se conoce como *verso* (Navarro, 1959: 10). El verso en su acepción más tradicional, tiene la característica de repetir, con

variaciones la misma figura métrico- rítmica. Sin que ello indique una sucesión de lo idéntico (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 128).

Según Brioschi y Di Girolamo (1988), el verso ha estado señalado por:

- a) un artificio fónico
- b) el modelo rítmico
- c) el modelo métrico
- d) una especial estructura sintáctica
- e) la disposición gráfica

3. Raúl Zurita: divina escritura humana.

3.1 Circunstancias histórico-poéticas en que surge la obra de Raúl Zurita

Hacia 1965 se iniciaron modificaciones estructurales en la institución y en la textualidad poética de Chile, vinculadas a los proyectos de cambio global de la sociedad. Influidos por el ambiente general de participación y renovación y una creciente mentalidad unitaria o colectivista, los jóvenes poetas se organizaron en grupos literarios que tomaron contacto con sectores poblacionales y estudiantiles, con quienes compartieron su poesía y su conciencia de la situación contingente del país mediante lecturas públicas y diálogos, y la difundieron mediante revistas literarias, apoyadas por las universidades. Esta etapa se caracterizó, por una descentralización cultural, al surgir, en provincia importantes grupos que movieron el acontecer nacional e internacional de la poesía como *Trilce* en Valdivia, *Arúspice* en Concepción, *Espiga* en Temuco, etc. (Carrasco, 2003b).

Aunque mantuvieron su aprecio por escritores antiguos y modernos, su afinidad más profunda fue con su tradición local. Ellos constituyeron la llamada “generación diezmada”, que debió marcharse al exilio con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el cual transformó hasta sus cimientos la institucionalidad y la convivencia del país (Carrasco, 2003b). La generación del 60, promoción que, según Millán, no llegó a cumplir su destino ni a ocupar la escena poética en el momento debido, afectada en su evolución y difusión tanto por los imperativos políticos de la época de la Unidad Popular como por la instauración del régimen militar y el exilio, luchó contra la afasia mientras se reponía y se curaba de las

heridas producidas por la violencia inesperada del Golpe (Cit. en Alonso et al, 1989: 29).

3.1.1 La producción literaria y la dictadura

Hasta el año 1973 se vivió en la época de las utopías, donde los ideales del hombre se integraban plenamente con los de la sociedad, el hombre y todos los aspectos de su vida convergían en el mismo sentido, sin embargo luego del golpe de estado de 1973, la vida humana en Chile se ve enfrentada al más terrible de los cataclismos, es decir el de las ideas, pues la seria y tenaz opresión a la que se vieron enfrentados, afectó a todos y especialmente a aquellos cuyas formas de expresión habían sintonizado con las ideologías ahora perseguidas, la libertad de pensamiento era vigilada y cada acto que pudiese ser considerado como protesta era rápidamente sofocado.

El problema fundamental radicaba en cómo la literatura era capaz de dotar a la sociedad, o más bien a fragmentos de la sociedad, de un lenguaje y un imaginario nuevo, que permitiera plantear los problemas de la represión personal y colectiva, el drama de una sociedad cuya habla había sido escindida, la capacidad de reunión prohibida y la diversidad uniformada (Galindo, 2002a: 98).

Es por esto, que tanto en la poesía como en las demás artes se vieron obligados a encontrar nuevos caminos para la expresión, caminos poco evidentes, y que fueran capaces, por un lado, de superar la vigilancia, y por otro de ser interpretables por el lector, según los fines del autor. De allí que se abre un nuevo proceso en la poesía y literatura nacionales, desarrollándose múltiples prácticas

escriturales cruzadas por una misma marca histórico-política, en este caso la dictadura (Cárcamo, 1994: 31). La censura obliga a escribir desde un espacio de lectura fuertemente marcado por las presuposiciones y lo no dicho, en un ritual, en que la experimentación textual fue sólo uno de sus signos más definitorios y característicos (Galindo, 2002a: 99).

Según Carrasco el golpe de estado provocó dos cambios sustantivos en el panorama poético: una breve, violenta y profunda discontinuidad del proceso de la poesía chilena (se habló de “apagón cultural” en el país, producto de la represión, la censura y el control de la actividad de artistas y pensadores) y estableció una nueva, forzada y dual relación con los medios literarios de Europa y del país: generó una “poesía del exilio exterior” escrita por autores y militantes políticos expulsados o fugados de Chile, acogidos y apoyados en el extranjero, por ello inevitablemente vinculada con las tendencias y artistas del mundo, aunque temáticamente siguiera ligada a la situación chilena. También, una poesía de la contingencia sociopolítica orientada a la resistencia al régimen de Pinochet dentro del país, llamada también “poesía del exilio interior” por las particulares condiciones de vida de sus autores, de producción y, sobre todo de circulación y lectura de sus obras: escritas en la clandestinidad o la marginalidad, difundidas en lecturas privadas, en espacios de la Iglesia Católica, en algunos ámbitos culturales e ideológicos reducidos, impresas a mimeógrafos, en tiradas pequeñas, guardadas por mucho tiempo para editarlas en otros países o a la vuelta de la democracia (1999: 160).

Durante los primeros años de la dictadura militar, producto de las políticas represivas sobre la cultura, se produjo un profundo silenciamiento y prácticamente la prohibición de las actividades vinculadas al ámbito cultural-intelectual. En este panorama los poetas, tanto los exiliados como los que permanecen en Chile se ven obligados a una rearticulación, una reformulación de la identidad (Galindo, 2002a: 98). Entre las primeras orientaciones distintas aparecidas después del 11 de septiembre, resaltan dos expresiones de rechazo a la dictadura militar diferentes entre sí: *La lírica de contingencia y la poesía neovanguardista* (Carrasco, 1999: 162-163).

La lírica testimonial de la contingencia sociopolítica es la más característica de los 70 y los 80, poesía realista fundada en la perspectiva de un sujeto vinculado de modo efectivo, ideológico o emotivo con personajes, hechos, situaciones, espacios, instituciones, valores, etc., propios de la sociedad chilena durante el gobierno de la Junta Militar. Poesía que busca ser expresión inmediata, combativa o elegíaca, de los aspectos dolorosos, deprimentes, heroicos o cotidianos derivados del 11 de septiembre, y vividos en el país, en el exilio o en el tránsito de ambos espacios: la resistencia, la pobreza, la represión, el consumismo, la nostalgia, etc. (Carrasco, 1999: 162). Según Cárcamo, es reconocible en esta tendencia poética, el influjo ideológico desde del humanismo cristiano y del humanismo marxista en buena parte de sus exponentes (1994: 34). El sujeto adopta la actitud de un hablante testimonial, es decir, de un testigo participante y comprometido con las situaciones que expresa o refiere, que asume la defensa de las personas y valores de los sectores involucrados en el rechazo del régimen autoritario (Carrasco, 1999: 162). Por lo

cual construye sus textos a partir de un repertorio limitado de posibilidades de textualización: la función de denuncia y testimonio de una realidad cruel, la frecuente incorporación del no texto histórico mediante la alusión referencial, la ironía, la alegoría o la mención directa de personajes, ideas, discursos, documentos, el uso de una estructuración simple y de un lenguaje fundado en la experiencia del ciudadano medio. Su función global es la de intervenir en el espacio no textual del lector, con el fin de sensibilizarlo, comprometerlo con una determinada posición ideológica, motivarlo a actuar para cambiar el curso de la contingencia (Carrasco, 1999: 162).

Los poetas testimoniales de la contingencia se ubican en dos sectores: los de la generación del 60, que debieron exiliarse y escribir una parte de su obra en el extranjero y en relación a una cultura doble: la presente y ajena que se va haciendo propia y la ausente propia que se va haciendo ajena, tales como Gonzalo Millán, Omar Lara, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Raúl Barrientos, Jorge Montealegre. El otro sector, los que se quedaron en el país, reaccionando desde dentro contra la situación opresiva, sufriendo en su propia vida las consecuencias: Mario Contreras, José María Memet, Bruno Serrano, Elvira Hernández, Carmen Berenguer (Carrasco, 1999: 162-163).

3.1.2 La Poesía Neovanguardista

La poesía neovanguardista se inició hacia 1970 en el grupo del Café Cinema de Valparaíso, destacando Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y Juan Cameron. Esta poesía experimental subvierte los verosímiles dominantes de la

tradición poética chilena, desarrollando un lenguaje transgresivo de los recintos habituales del género literario y del lirismo poético representativo, desbordando los límites de “lo poético” y “lo literario”, incluyendo nuevos soportes creativos y expresivos para la construcción de “otros lenguajes” (Cárcamo, 1994: 35). En este sentido, la clausura de la poesía chilena y su afán de redefinición bajo nuevos parámetros, se lleva a cabo con un soporte fundamentalmente visual, que implica integrar como parte del proceso de significación los materiales (objetos) que evidencian el referente extratextual ya no por alusión, sino por inclusión (Galindo, 1989: 15).

Dicho de otro modo, la problemática fundamental en este instante está dada por el afán desmitificador del discurso poético anterior desgastado, que implica una lucha no sólo contra la imagen del poeta como vate, sino también contra la misma idea del lenguaje poético como entidad sacralizada y mitificada, como sucede con lo referente a Huidobro y Neruda, por ejemplo (Galindo, 1989: 3). Su postura resulta, entonces, antitradicionalista, polémica, experimental, crítica, como la lírica vanguardista, de la cual adoptaron rasgos textuales como la ruptura de las normas convencionales en la construcción del poema mediante, además de la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetal, un sujeto despersonalizado, múltiple o escindido, víctima de las alienaciones, torturas y anormalidades de la época, de la expansión del significante fuera del espacio de la página (Carrasco, 1999: 161).

La poesía neovanguardista se asemeja, además, a su modelo vanguardista en la actitud rebelde y provocativa ante los valores y discursos de la tradición y el

afán de transformar la sociedad mediante la interacción arte-vida (Carrasco, 1999), levantándose proyectos de confluencia entre lo vital y lo experimental, lo histórico y lo textual, replanteando los ámbitos del Libro y el Texto, entrecruzándolos, asumiendo simultáneamente (desde posturas vitales) el sentido y el sin sentido de la escritura (Cárcamo 1994: 37). Pero, se diferencia en la radicalización de diversas estrategias y figuras, como la parodia, la distorsión de citas y tópicos, la transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación de la capacidad expresiva del verso, la frase y también del libro y del macrotexto, concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo. Además, en su decidido compromiso con la situación histórica de Chile bajo la dictadura militar, mediatizando su remisión al extratexto por medio de alegorías, símbolos, ironías, correlato históricos y bíblicos y las posibilidades de las presuposiciones y lo no dicho (Carrasco, 1999: 169).

3.2 Raúl Zurita: la lucidez de un proyecto poético.

Zurita ha logrado condensar las tendencias decisivas de la lírica actual y, al mismo tiempo, configurar una voz inconfundible que ya está proyectándose con fuerza en otros escritores; así, desarrolla elementos y aspectos de la antipoesía, la lírica apocalíptica, religiosa, testimonial de la contingencia sociopolítica, de la poesía concreta neomanierista, postmoderna, junto a revisiones de los poetas anteriores, como Mistral, Neruda, y sobre todo Dante y la Biblia (Carrasco 1989: 68).

Constituye además, un esfuerzo por resituar el curso de la literatura chilena en una relación fluida con la historia cívica del país (Galindo, 2002a: 100) planteada desde la reescritura de la obra de Dante, siendo los intertextos dantescos de Zurita, la *Divina Commedia* y la *Vita Nova*, mientras que toma de la *Biblia*, los libros proféticos –*Isaías*, *Oseas*- y el *Cantar de los Cantares*. Su lenguaje poético es más cercano a los procedimientos prosaicos de la antipoesía y de creación verbal de Vallejo, pero en su disposición y el de sus figuras sigue procedimientos lógicos que prestan estructura profunda a sus poemas y serie de imágenes, generalmente numeradas en romanos. Su adhesión general a las formas contemporáneas y de libertad de expresión, se manifiestan en la ausencia de puntuación mezclada con el uso de números para determinados versos o series de versos, paréntesis, tipografía alta mezclada con alta y baja y variadas distribuciones de versos en la página (Goic, 1988: 249).

Pero esta reescritura está construida mediante las teorías de la neovanguardia, específicamente del grupo CADA; para quienes la vida y el arte resultan indisolubles; idea que se manifiesta o se vuelve aún más trascendental luego del golpe de estado de 1973. A propósito de esto, Zurita, señala que el proyecto poético, que contiene su obra, tiene sus raíces en el golpe militar de 1973, cuando infiere que la única forma de enfrentar la vida es releyendo la propia experiencia, de manera tal que todo lo que estaba pasando o había pasado formaran la base de una idea o proyecto para, a partir de ello, reconstruir la vida, entendiendo la poesía como corrección y reinención de la propia experiencia, que en este caso no es sólo individual sino también colectiva; por lo cual se reinventa

también la historia de una comunidad o un pueblo determinado, en este caso Chile (Cit. en Epple, 1994: 873-874). Lo que plantea Zurita es justamente la abolición del distanciamiento social e históricamente producido entre el arte y la vida, de tal modo que su proposición atraviesa el intento de hacer de la vida la mejor expresión del arte, instante utópico en que por lo mismo ésta habrá dejado de existir en un mundo regido por nuevas formas de interacción social (Galindo, 1989: 15). Así logra la lectura, más o menos ambigua, más o menos embozada de todas las capas culturales porque toca: poder y periferia, normalidad y locura, imaginario y simbólico, lógica y ruptura de la lógica, masculino y femenino de modo tal, que en la reformulación del pacto social el inconsciente cultural del chileno postgolpe pudo reconocerse en ese grado de psicosis que la sociedad chilena pactó con los militares para lograr el triunfo de la derecha económica y el derrocamiento de Salvador Allende, lo que tuvo como consecuencia los asesinatos masivos, el sentimiento de culpa y duelo en vastos sectores de la sociedad chilena (Brito, 1994: 61).

Según Iván Carrasco el procedimiento central de su escritura lo conforma la *expansión del significante* y en segundo lugar la *expansión del verso al versículo* (Carrasco 1989: 69). La expansión del significante tiene que ver con la concepción del texto como un espacio global de escritura (Carrasco 1989: 71), es decir que el texto ya no es sólo aquello perteneciente a la categoría verbo-simbólica planteada por Mignolo. Expandir el significante, entonces, requiere como primer término, una adecuada utilización del espacio gráfico, mediante el uso de diversos tipos y tamaños de letras, de su adecuada distribución en el marco

de la página, de su complementación con signo icónicos (fotografías y dibujos) y de otros elementos visuales de índole no figurativa, como un electroencefalograma (adulterado por acción de la escritura manuscrita que irrumpe y altera su sentido clínico al mezclarlo con significaciones sagradas), figuras geométricas, etc. (Carrasco 1989: 69).

La expansión del significante le ha permitido a Zurita el uso de una modalidad muy particular en la representación del mundo. Desde esta perspectiva, es evidente que su escritura ha provocado una profunda desrealización del referente, mediante un sistema de predicaciones que se contradicen para anular la representatividad de sus textos, esta desrealización le permite desarrollar dos amplios espectros semánticos: por un lado, la situación histórica de Chile actual, a la cual se refiere alegóricamente, sobre todo a través de imágenes espaciales, tales como las playas, las llanuras, las cordilleras, etc., en especial en *Anteparaíso*, y por otro, la utopía de una sociedad renovada y reconciliada en amor y paz, como por ejemplo en “Pastoral de Chile” (Carrasco, 1989: 70). Esta evolución de su poesía parte de un momento de crisis de la noción de lenguaje como mimesis y alegoría, para progresivamente ir dotando de valor simbólico y referencial a su escritura (Galindo, 2002a: 100).

Sin embargo esta visión paradisiaca es destruida mediante dos procedimientos; el primero es la afirmación directa de su irrealidad, como vemos en este texto “Sé que todo esto no fue más que un sueño” (*Anteparaíso*, p. 122); el segundo, el uso de la alegoría para situar históricamente su imagen utopizada de la patria en la historia reciente de Chile y el empleo de la “alusión referencial” para

situarla en el territorio real del país. Esta última opera en un ámbito global al remitir al lector a la experiencia efectiva del país como sociedad, especificada una y otra vez en *Anteparaíso*; lo mismo sucede en *Canto a su amor desaparecido*, aunque referido no sólo a Chile, sino también a los países de Sudamérica y de África, pero también actúa en ámbitos parciales, sobre todo de remisión a espacios histórico-geográficos (como las playas de Chile, el desierto de Atacama, las aldeas de Tiguana, las llanuras del Chaco, la pampa Argentina, etc.), a sucesos fechados históricamente (como la acción de arte de escribir un poema en el firmamento de Nueva York el 2 de junio de 1982 o el intento de cegarse con amoníaco el 18 de marzo de 1980), a las personas incorporadas al texto mediante discursos complementarios, tales como la dedicatoria (Diamela Eltit) o mediante el acto de nombrarlas (Santa Juana y Santa Bernardita) o por remisión documental (la psicóloga Ana María Alessandri y el doctor Otto Dörr), como, asimismo, la propia persona del autor empírico, autonominado en forma directa en más de una ocasión o en forma indirecta mediante la tachadura de su nombre en el informe médico enviado por la psicóloga al psiquiatra recién nombrado (Carrasco, 1989: 70-71).

La pregunta que surge entonces es porqué expandir el significante. La respuesta a esto la plantea, indirectamente, el mismo autor empírico en múltiples textos; entrevistas, textos escritos por él como *Lenguaje, Literatura y Sociedad* de CENECA y las publicaciones del grupo CADA.

Zurita señala que “no toda la realidad está contenida en el lenguaje y las cosas que se ubican fuera de él son la base de la experiencia estética” (Epple.1994).

La expansión del significante tiene que ver, entonces, con la idea del lenguaje verbal como una limitante; Zurita señala que el lenguaje ocupa el espacio existente entre lo indescriptible, y en el caso de su proyecto, esto indescriptible está metaforizado por el cielo o paraíso y el infierno, es por ello que surge un *Anteparaíso* y *La Vida Nueva*, manteniéndose el *Purgatorio* por ser un espacio verbalizable (Zurita, 1983).

Por otro lado, la expansión del verso al versículo resulta una práctica ya usual en la lírica chilena contemporánea desde Vicente Huidobro y De Rokha hasta Lihn, teniendo como antecedente más definido a Pedro Prado; Zurita emplea el versículo también muy semejante al modelo bíblico, pero ordenado por una sintaxis regida por categorías de la lógica matemática y no por la conexión gramatical de los sintagmas (Carrasco, 1989).

4. PURGATORIO Y ANTEPARAÍSO. DOS PROPUESTAS DE MUTACIÓN DISCIPLINARIA.

4.1 Purgatorio.

Teniendo en cuenta que el proyecto de Raúl Zurita contempla la reescritura de la *Divina Comedia*, cabe señalar que *Purgatorio* es el texto más cercano al infierno dantesco (no es reescrito el infierno por ser ésta una experiencia inverbalizable) (Epple, 1984: 874). Zurita ha señalado que el infierno está presente en *Purgatorio* a través de lo que “no se dice”, de lo implícito en el texto. Podemos suponer entonces que se refiere a aquello que debe inferir el lector, a lo no-dicho (Zurita, 1983; Foxley, 1984).

Cánovas señala que en *Purgatorio* existe una lucha por rescatar la identidad (individual y nacional) censurada por el orden establecido (1986: 80), siendo de esta manera, una denuncia del efecto de la dictadura sobre la identidad, tanto colectiva como individual, y una reescritura de la experiencia de la represión. Ahora bien, en una sociedad autoritaria se fijan reglas que tienden a anular el diálogo y la comunicación humana (1986: 80), en este sentido la dictadura quebró los códigos sociales hasta ese entonces existentes, modificándolos de forma drástica, de manera tal que por ejemplo en el plano del lenguaje, los discursos se restringen, censurándose y de paso estableciendo modalidades de comunicación reprimidas.

4.1.1 Elementos de la Psiquiatría en *Purgatorio*

El escenario anteriormente señalado es lo que, según Adriana Valdés, sirve para minar (campo minado) toda posibilidad de un “yo poético” que toma la palabra: desde un lugar vacío; el hablante como tal está desacreditado. Destruído el lugar de la persona, arrasada la persona por un cataclismo innominado cuya magnitud sólo se percibe por sus efectos (1979: 43-44), que es un estado sicopático del hablante, el cual se evidencia a través de:

a) *Enunciados delirantes.*

Llamamos, a modo de metáfora, enunciados delirantes a aquellos en que el hablante posee características esquizofrénicas, alucina, presentando de esta forma, evidencias de una mente insana. Los textos que corresponden a esta categoría se encuentran en las secciones *En el medio del camino*, *Domingo en la mañana*, *Desiertos*, *Arcosanto* y *La vida Nueva*.

La primera unidad *en el medio del camino*, lo que enuncia es un estado en el que el hablante purga, sufre de algo, pues lo que hace este enunciado es alegorizar el *Purgatorio* de Dante, que es “el medio del camino” hacia el paraíso, reiterándose de esta forma el título de la obra y, por otro lado, señalando el estado temporal del sujeto al situarlo en la mitad de la vida.

El primer indicio del carácter esquizofrénico del hablante lo encontramos en el primer texto del libro, que parece no formar parte de la unidad *en el medio del camino*, pues este título aparece después.

Mis amigos creen que
estoy muy mala
porque quemé mi mejilla

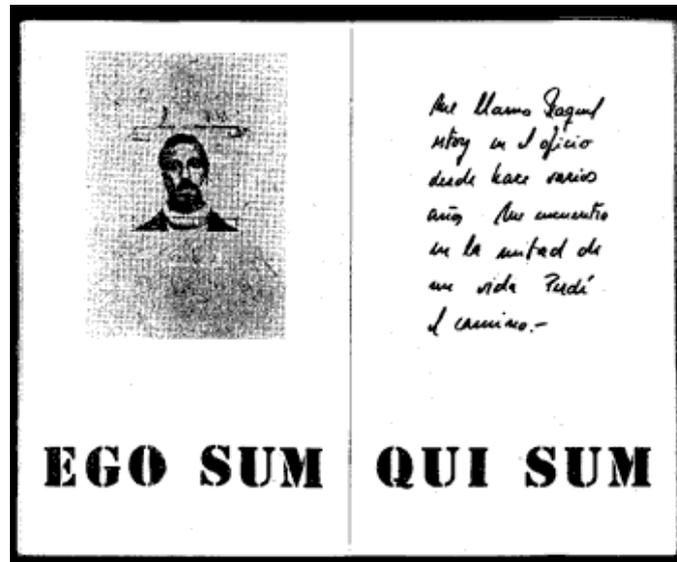
El lexema *mala*, aparecido en el primer texto de la obra, alude gramaticalmente a la esfera femenina, y además indica en el lenguaje coloquial el estado patológico de la hablante, pues podría traducirse el enunciado *estoy muy mala*, por “estoy enferma (loca)”, confirmándose esto cuando la hablante se refiere a la autoagresión de la cual fue víctima (*porque quemé mi mejilla*). Por otro lado, el segundo texto, de índole gráfica, nos remite a un hablante masculino (en este caso el autor empírico de *Purgatorio*: Raúl Zurita) con el rostro quemado, lo que obliga a releer el texto inicial de *Purgatorio* con relación al texto gráfico, pues se produce una contradicción entre el género (masculino y femenino).

Luego de la fotografía del sujeto nos encontramos frente a un tercer texto donde el hablante es una prostituta llamada Raquel, quien señala, a modo de confesión:

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

El hablante en estos tres textos muestra claras evidencias de esquizofrenia al identificarse con una loca, un hombre y una prostituta, además del propio Dante cuando dice *me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino*, se produce de esta forma un fenómeno intertextual, en el que el hablante (Raquel) no sólo es una loca o un hombre sino que además es un personaje de otra obra literaria.

[Los dos últimos textos, además, se encuentran unidos por la sentencia en latín *EGO SUM QUI SUM* de la siguiente manera:



Esta proposición, que claramente alude a la figura de Cristo, se desvirtúa, se desacraliza al leerse en conjunto con los dos textos (visual y verbal) anteriores, donde por un lado, nos encontramos frente a un sujeto masculino y por otro a un hablante femenino y como discurso complementario², una sentencia en la que se declara: “yo soy quien soy” (yo soy yo), confirmándose, de esta manera la validez de ambas identidades y, a la vez posibilitando un acto de fe por parte del lector, es él quien decide con respecto a la identidad del hablante.

² Existen dos tipos de discurso, que son los denominados discurso base y complementarios, clasificados según la importancia que tienen en la organización del texto:

- Discurso base: también llamado central o cuerpo, es lo que habitualmente es considerado como todo el texto (el poema, la novela, etc.). Este discurso es el que determina la función poética del complejo textual, definiendo su literaridad.

- Discursos complementarios: corresponden a los demás elementos que constituyen el complejo textual, hablamos de los títulos, epígrafes, notas, dedicatorias, citas y otras. Pueden cumplir funciones de distinto tipo, como explicativas, de introducción al tema, para entregar el texto a alguien o referirse a otros textos, generando una comunicación intertextual entre ellos y, a su vez estos textos complementarios pueden relacionarse entre ellos (Carrasco, 1979: 130).

Como resultado de esto se construye un sujeto equívoco, doble, de estatuto incierto; resultando, también, un discurso contradictorio, que se niega a sí mismo, al confirmarse como de identidad múltiple (Rodríguez, 1985: 115).

La sección *domingo en la mañana* nos informa, en ráfagas discontinuas, de las crisis de identidad de una persona, recreando los espacios de un sanatorio mental, donde evidentemente la realidad se vuelve ambigua y por lo tanto las percepciones divergen continuamente (Cánovas, 1986: 81-82).

Por ejemplo en el texto I, nos encontramos frente a un sujeto femenino; *soy una Santa digo*, que opone su identidad al del texto siguiente donde el hablante es un sujeto de género masculino; *todo maquillado/ el Super Estrella de Chile*, pero también femenino; *me llamé esta iluminada* (p. 15).

En el texto XXII, el hablante enuncia una problemática identitaria a través de un sujeto esquizofrénico que se dirige a un tú y a un yo simultáneamente al señalar; *te amo –me dije- te amo/ te amo a más que nada en el mundo* (p.17).

Por otro lado en el texto siguiente se confirma la idea de reclusión en una institución mental, a la que alude Cánovas, al declarar el hablante, *les aseguro que no estoy enfermo créanme* (p.17); discurso de negación de la locura, que corresponde por estereotipo a quienes la padecen.

Los sujetos que participan, que interactúan con el hablante son también seres indefinidos, de identidad ambigua, creándose así la idea de un hablante que alucina, por ejemplo cuando el hablante narra *pero pasó que estaba en el baño / cuando vi algo como un ángel / “como estás, perro” le oí decirme* (p.17). En este caso vemos que el ángel no es plenamente identificable ni aún por el sujeto

que lo observa, más aún, la manera en que éste le saluda tampoco corresponde al lenguaje con el que asociamos culturalmente a estas entidades, más bien parece remitirnos a la imagen de las *Furias* de la antigua Grecia, al manifestar el sujeto *Pero ahora los malditos recuerdos/ ya no me dejan ni dormir por las noches* (p.17), pues las Furias son la representación mitológica de la conciencia, que para bien o mal se hacían presente cuando un individuo era culpable de algún acto poco grato a los dioses. El sentimiento de culpabilidad pone en evidencia la presencia de las Furias y en este sentido se construye la metonimia de recuerdos por el espacio mental que es la conciencia.

En el texto *XXXVIII*, el sujeto adquiere la imagen del autor empírico: *Zurita enamorado amigo /recoge el sol de la fotosíntesis*. Para luego ser negado: *Zurita ya no será nunca más amigo* (p.18). Este último enunciado tiene connotaciones que nos hace pensar en el suicidio. Es un discurso bipolar pues pasa precipitadamente de lo positivo (*Zurita enamorado amigo*) a lo, en extremo, negativo, el no ser.

En el texto *LVII* (p. 19) vemos que el sujeto se encuentra inmerso en una realidad que confunde los sentidos y de esta forma el sujeto se siente como un resucitado, *como una vela apagada vuelta a encender* y en este suplicio, en esta locura se produce la alucinación de las identidades, ya no propias, sino del otro; *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*, en el sentido que lo que se ve no es lo que parece y de esta forma se configura una vez más el estado alucinatorio de un enfermo mental.

En el texto *LXIII* (p.19), se observa un sujeto que establece una identidad relativa, mediante la vulgarización de una línea jerárquica: de lo elevado, teniendo en cuenta que los reyes eran considerados elegidos de Dios en la Edad Media, se desciende a la condición animal; *Hoy soñé que era rey/ me ponían una piel a manchas blancas y negras / hoy mujo con mi cabeza a punto de caer*. Pero además de estos dos elementos que ponen en duda la identidad nos encontramos frente al verbo *soñé*, que connota la situación de irrealidad en el que se desarrollan los eventos.

En el texto *XCII* se sugiere una mayor lucidez del hablante con respecto a su situación de esquizofrenia. Mediante alegorías reflexiona en torno a su situación de irrealidad, de alucinación cuando por ejemplo señala; *Pavor de los prismas y los vidrios/ yo doy vuelta la luz para no perderme en ellos* (p.20). Los prismas son aquellas figuras geométricas que tienen la cualidad de desviar y descomponer los rayos luminosos, y que implica aquello que nos hace ver las cosas de una forma diferente a lo que son. Una imagen deformada de la cual el hablante intenta huir.

Al final de esta unidad nos encontramos con el *Epílogo* (p. 21) de DOMINGO EN LA MAÑANA:

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

En él se enuncia un sujeto que afirma haber visto a Dios *con los mismos ojos de este vuelo*; el vuelo tiene una connotación que implica irrealidad, ilusión, alejamiento, imaginación y también suele implicar, en el lenguaje coloquial, el estado

de enajenación producido por las drogas, por lo cual podemos inferir con total seguridad que lo que el sujeto está declarando corresponde al ámbito de la irrealidad, que para el hablante resulta una experiencia vivida, pero dudosa para el destinatario (*aunque no lo creas te digo*, frente a la imposibilidad de un hecho, él lo reafirma con esta frase.

Por otro lado una columna es aquello que sostiene una estructura (*se ha roto una columna*), el que una de ellas se rompa significa un quiebre en la estructura, en este caso la estructura corresponde a la mente y es esto lo que posibilita la visión de Dios y la construcción de lo irreal.

La sección siguiente, *DESIERTOS*, corresponde a un tríptico, con un discurso base y dos complementarios cada uno. Sin embargo los tres comparten el discurso complementario que corresponde al título; *COMO UN SUEÑO* (pp. 25-27), lo que establece como supuesto la irrealidad de lo enunciado por estos discursos. Además todos los discursos centrales o base, están condicionados por otro discurso complementario, a pie de página y en mayúscula que, por un lado reafirma la idea del conflicto de identidad del sujeto; éste sujeto (individual y colectivo) es el Desierto de Atacama, que es también el Desierto de Chile, llamado *lapsus y engaños*; y que también es el *INRI* (*Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos*) que se manifiesta como *espejos y auras*, y que es también *la verde pampa*. Se configura de esta forma una identidad ambigua, contradictoria (*verde pampa y desierto*). Y por otro, que mediante el lexema *mente* va desarrollando la idea de ésta como una entidad múltiple: es espacio (el desierto de Atacama, la verde pampa), individuo y comunidad (yo y usted), desarrollándose así un sujeto

no sólo esquizofrénico, sino también que alucina esquizofrenia en los otros, al enunciarlos también con identidades ambiguas.

Se infiere de los discursos centrales que el hablante es la figura de Cristo, por lo que éste le dice al destinatario de lo enunciado en el segundo texto de esta sección; *no te / costaba nada mirarte un poco / también a ti mismo y decir: / anda yo también soy una buena mancha Cristo*, luego se confirma esta idea en el tercer texto al expresar este sujeto (Cristo): *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*. Estos últimos tres versos hacen alusión directa a la crucifixión de Cristo, “extendido sobre la cruz”, *como una llanura frente a nosotros*.

b) *Elementos psiquiátricos.*

A esta categoría pertenecen las secciones *Arcosanto* y la serie de electroencefalogramas de la sección *Mi amor de Dios*.

En *Arcosanto* se produce nuevamente la doble identidad del sujeto, y se retoma la temática planteada en *Domingo en la Mañana*. En este texto el tema psiquiátrico es explícito. Por su parte, Cánovas postula la existencia de dos textos en el documento aparecido en esta sección: 1) la fotocopia de un informe psiquiátrico, donde se confirma la enfermedad mental del paciente Raúl Zurita (texto éste “no literario”) y 2) las correcciones (semióticas, literarias)(Cánovas, 1986: 82).

En el caso de *ARCOSANTO* la mutación disciplinaria entre la poesía y la psiquiatría se da al intervenir un documento psiquiátrico mediante algunos elementos

pertenecientes a la literatura y la ópera, como sucede por ejemplo con los nombres femeninos sobrepuestos en el documento: Violeta, Dulce Beatriz y Rosamunda, los cuales corresponden a personajes de *La Traviata*, *La Divina Comedia* y *La Vida es Sueño*, respectivamente (Lagos, 1999: 22). Este documento se encuentra alterado, mediante la tachadura del nombre del paciente (Raúl Zurita), transformando así su identidad, sin embargo el nombre “masculino” se deja entrever, asumiendo así, no la completa anulación del masculino, sino que la dualidad de ambos géneros en este sujeto, y más aún su femenino presenta también rasgos de esquizofrenia, pues se nombra *Violeta / Dulce Beatriz / Rosamunda / Manuela* en varios sujetos femeninos determinados por el artículo que se encuentra entre paréntesis: (*la*).

La otra sección en que se observa mutación disciplinaria entre la psiquiatría y la poesía es la serie de electroencefalogramas de *Mi amor de Dios*, los cuales también se encuentran alterados por textos que no corresponden al discurso científico como en el caso del primer electroencefalograma, que se utiliza como soporte de un texto literario titulado *Inferno*, seguido de la imagen poética *mi mejilla es el cielo* estrellado cuya autoría está señalada en la parte inferior del texto: *Bernardita*. Este esquema se repite en los electroencefalogramas restantes, pero va evolucionado desde el *Inferno* al *Paradiso*. En el *Purgatorio* se agrega a la imagen poética del *inferno*, el enunciado *y los lupanares de Chile*. La autoría de este texto corresponde a *Santa Juana*. Finalmente en el texto *Paradiso* la imagen poética corresponde a una definición del mismo; *el amor que mueve el sol y las otras estrellas*, imagen que encontramos también en *La Divina Comedia* de Dante. En este caso la autoría del texto deja de ser singular y se vuelve colectiva (*yo y*

mis amigos / MI LUCHA) haciendo referencia al *MEIN KAMPF*³ de Raúl Zurita, y remitiendo, a través de éste al texto homónimo de Hitler, en el cual Zurita plantea que el paraíso es la reconstrucción de la experiencia, es ese espacio vacío que queda de las carencias de la vida.

4.1.2 Mutación entre la lógica y la poesía

Otro tipo de mutación disciplinaria es la que se produce en *Purgatorio*, específicamente en las secciones *Desierto de Atacama* y *Áreas Verdes*, la cual consiste en que los versos que normalmente conforman los textos poéticos canónicos son reemplazados por proposiciones lógicas que corresponden a la llamada lógica aristotélica y a otra lógica no aristotélica.

Cánovas postula también esta idea, al señalar que *Purgatorio* es una mirada desnuda sobre la represión que sufre una comunidad. Este paisaje de desamparo, es presentado en un escenario formal inédito, no hay versos sino proposiciones lógicas, que se articulan semejando un delirio, un mito, una gran alucinación colectiva (1986: 59).

En el caso de las secciones *El Desierto de Atacama* y *Áreas Verdes*, la disposición de los enunciados no corresponde a la categoría de verso, según la métrica tradicional, sino que éstos han sido modificados según la disposición gráfica de las proposiciones lógicas, a modo de teoremas, pero cuya lógica (que debiera ser aristotélica) corresponde a la lógica no aristotélica.

³ El *Mein Kampf* de Raúl Zurita, fue publicado en 1979 en CAL n°3.

En la siguiente sección titulada; *EL DESIERTO DE ATACAMA*, los enunciados se encuentran distribuidos entre textos numerados y sin numerar, según las características de un teorema que debiera enunciarse bajo leyes de lógica aristotélica, sin embargo y es aquí en que el texto muta, la lógica con que están construido los enunciados vulneran los principios de la lógica aristotélica, pues en muchos casos corresponden a imágenes poéticas o retóricas y resulta entonces una lógica no aristotélica. Este fenómeno se observa, por ejemplo, en el texto *IA LAS INMACULADAS LLANURAS* (p.32):

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.

Observamos la existencia de figuras retóricas como la hipérbole y la prosopopeya en el enunciado *Entonces veremos pasar el infinito del desierto de atacama*, lo cual indica el uso de un lenguaje literario, idea que se apoya en la presencia de identidades contradictorias, y por lo tanto no aristotélicas, como sucede cuando el hablante señala:

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

iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Está claro entonces que el enunciado presenta características de texto literario, como el uso de elementos retóricos. Lo que produce la mutación, en este caso, es su distribución gráfica, que no corresponde a la de un verso tradicional, sino a proposiciones con las que se construyen los teoremas.

Este esquema se repite a lo largo de toda la sección *El Desierto de Atacama*. Constantemente se afirma lo que es el Desierto de Atacama, sin embargo estas afirmaciones son conflictivas, la identidad no está clara y se contradice y metamorfosea continuamente; de este conflicto sobre la identidad del Desierto de Atacama participan los textos II, III y IV, además del texto inicial de la sección, donde según Cánovas, cuando leemos:

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

Adivinamos en este espacio cósmico la figura del cóndor, ave chilensis (incorporada a nuestro escudo nacional) (1986). Esta comparación del desierto

con un ave se repite también mediante alegoría en el texto titulado *EL DESIERTO DE ATACAMA II* (p. 33), por ejemplo, cuando el hablante dice del desierto

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

Sin embargo esta ave se caracteriza por su imprecisión, pues no es exacta, el cóndor está:

- 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 (p. 33)

Encontramos nuevamente elementos retóricos, y contradicciones que inscriben estos enunciados en la categoría de lo literario, pero que al igual que en el texto *I A LAS INMACULADAS LLANURAS*, su distribución gráfica no corresponde a la de un verso.

En el texto *EL DESIERTO DE ATACAMA III* (p. 34), el sujeto pone en duda la identidad del desierto de Atacama con respecto al texto anterior mediante la imagen poética;

- i. Los desiertos de atacama son azules

Entonces ya no es UN desierto de Atacama, sino que se nos presenta como un espacio plural, LOS. Además de contradecirse con las proposiciones del texto anterior se contradice con lo enunciado en el mismo texto:

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

Por último en el texto EL DESIERTO DE ATACAMA IV (p. 35), el desierto ya no es desierto, como espacio de aridez, y tampoco es un pájaro o es azul, sino que

- i. El desierto de Atacama son puros pastizales

De esta manera vuelve a producirse esta invalidación de la identidad, pues los pastizales ya no serán el desierto sino que *nosotros somos entonces los pastizales/ de Chile*.

En estos textos nuevamente se produce la mutación mediante la configuración de los enunciados a modo de teoremas y no según el verso canónico, aunque los elementos que constituyen el enunciado conservan su carácter literario mediante el uso de elementos retóricos. Se continúa señalando las cualidades del desierto de Atacama, pero ya no se dice que “ES” esto, sino que se describen otros aspectos como su modo de relacionarse con el paisaje; Aparece nuevamente esta idea del desierto como un paisaje de altura, cósmico, alegoría de un pájaro, que es comparado con el viento en EL DESIERTO DE ATACAMA V (p. 36).

- 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

Luego en este mismo texto, que corresponde al poema EL DESIERTO DE ATACAMA V, esta imagen del ave vuelve a ponerse en duda, al literalmente enunciarse su desvanecimiento;

- iii. Mírenlo transparentarse allá lejos y sólo acompañado por el viento

La función del desierto es mesiánica, una alegoría de la figura de Cristo, desde esta perspectiva el desierto realiza el acto de desvanecerse, el sacrificio; sustituyendo al mundo en su condena:

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

Luego de señalar su relación con el paisaje, se establece también la contradicción del mismo, lo cual se infiere desde el texto sin numerar, del poema *EL DESIERTO DE ATACAMA VI* (p. 38), cuando se lee en este paisaje el no-lugar, la utopía;

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

Así mediante proposiciones que vulneran el principio de identidad, pues son y no son, se pone en duda la identidad del paisaje,

i. Los paisajes son convergentes y divergentes en el Desierto de Atacama

a la vez que éste se expande hasta el otro creando una relación de conjunto, donde un elemento se encuentra circunscrito a otro;

i. Sobre los paisajes convergentes y divergentes Chile es convergente y divergente en el Desierto de Atacama

En este caso el elemento “Chile” se inscribe en el conjunto del Desierto de Atacama. Teniendo en cuenta, entonces, que Chile forma parte del no-lugar que es el desierto, se construye la imagen, la identidad de esta patria como un lugar quimérico, inexistente, “el país de Nunca Jamás”:

- i. Por eso lo que está allí 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.

De esta forma mediante una serie de recursos retóricos y lógicos no aristotélicos se configuran textos literarios modificados en su estructura, en su forma de organización al plantearse no como versos sino como proposiciones lógicas, aún cuando conservan la categoría verbo-simbólica propia de los discursos literarios.

En este mismo texto (EL DESIERTO DE ATACAMA VI) nos encontramos frente al enunciado:

- iv. Y cuando vengán 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

que nos obliga a una relectura en conjunto con el texto anterior (LOS DESIERTOS DE ATACAMA V), cuando el hablante advierte:

- 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

Se niega lo señalado en texto citado de EL DESIERTO DE ATACAMA V, que establece la imagen del Desierto de Atacama como una alegoría del Cristo que se sacrifica por los demás, en el texto EL DESIERTO DE ATACAMA VI se anula esta imagen, se pone en duda, al negarse la crucifixión del desierto, los cuales modifican su carácter mesiánico para volverse *los llanos del demonio* oponiéndose completamente a la imagen anterior por lo cual el paisaje crucificado es Chile, ya no hay Cristo que redima, se niega la salvación.

El hablante dice en el texto VII PARA ATACAMA EL .DESIERTO (p. 38):

- i. Miremos entonces el Desierto de Atacama
- ii. Miremos nuestra soledad en el desierto

¿Cuál desierto?, este ha sido negado en el texto anterior, se apela entonces a un lugar que no existe y se construye en éste una situación que posibilitara la salvación:

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

Comienza así un efecto dominó que culmina en la fusión del sujeto con su comunidad y, sobre todo, con lo llamado patria; territorio, idiosincrasia, habitantes;

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

Se vuelve a la idea de Chile como alegoría de Cristo, se produce entonces la contradicción la doble identidad pues, el desierto es también esta imagen de Cristo, como se observa en el siguiente texto:

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
del Desierto

AREAS VERDES.

En esta sección, sección por lo demás compleja, los textos son un conjunto unitario de enunciados metapoéticos y metalógicos, es decir el hablante reflexiona, en el enunciado de esta sección, sobre la lógica y la poesía y, su relación con la razón, con las estructuras del pensamiento humano, por ende con su forma de configurar el mundo.

Lo anteriormente señalado es lo que evidencia la existencia de una mutación disciplinaria no sólo implícita en el texto, mediante las enunciaciones poéticas distribuidas gráficamente como teoremas, sino también explícita, mediante la reflexión que realiza el hablante en torno al *logos* y su relación con estas disciplinas, la alegoría utilizada es la de las vacas. Las vacas son el razonamiento que se divide entre las “áreas” de la lógica y la poesía, respecto a esta última el sujeto señala:

II. Esa otra en cambio odia los colores:
se fue a pastar a un tiempo
donde el único color que existe es el negro (p. 49)

Así el negro tiene una connotación de oscuridad, de vacío: “*en el principio sólo había oscuridad*” y, como alegoría de esta parte del génesis, tiene un sentido que alude al estado caótico del inicio del mundo, así cuando el sujeto habla de un “tiempo negro”, se refiere a este tiempo del génesis que es un tiempo mítico, indefinido. Esta idea se reafirma al señalar, refiriéndose a estas vacas que deambulan por la poesía, en el texto *Las había visto pastando en el radiante logoz?* (p. 50):

- I. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biología
- II. 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 vacas” habitan en aquello considerado inconstruible en el espacio tridimensional y en el tiempo que habitamos, sino que al contrario, habitan en la irrealidad, en la lógica no aristotélica.

Por otro lado, de la lógica señala:

- I. algunas vacas se perdieron en la lógica (p. 50)
- II. esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos (p. 49)

El hablante declara la muerte de la lógica, en el contexto de la represión, del caos impuesto por la dictadura, porque como se ha señalado los textos construyen la imagen del infierno surgido como una reescritura de la experiencia

dictatorial, el pensamiento racional abandona al individuo que sólo puede recurrir a la poesía o a la locura:

I. 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 (p. 51)

En estas circunstancias, la presión que se ejerce sobre el sujeto se manifiesta a través de la invasión de los espacios, como alusión a la censura, hasta que finalmente, se pierde la libertad del individuo:

I. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no
 regidas se siguen intersectando hasta acabarse las
 áreas blancas no regidas (p. 52)

Luego de esta intervención de los vaqueros, se produce el caos, el Golpe, la dictadura y la intervención no es sólo en el cuerpo, sino también en el área de las ideas, por lo cual el razonamiento no es posible, la única alternativa es la locura, el infierno sin palabras:

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? (p.52)

Además de la reflexión metapoética y metalógica, nuevamente nos encontramos frente a una serie de textos, que si bien utilizan elementos retóricos y lógicos no aristotélicos con los cuales construyen enunciados poéticos, estos mutan al estar estructurados como teoremas lógicos aristotélicos y no como verso tradicional.

4.2 Anteparaíso.

4.2.1 De la lógica al verso

Este texto está compuesto por cinco secciones, de las cuales una quinta titulada *La vida nueva*, corresponde a una serie de textos fotográficos que originalmente fueron escritos en el cielo en 1982 en la ciudad de Nueva York. Las otras cuatro secciones se titulan LAS UTOPIAS, LA MARCHA DE LAS CORDILLERAS, PASTORAL y ESPLENDOR EN EL VIENTO.

En *Anteparaíso* nos encontramos con dos fenómenos que tienen que ver con la mutación disciplinaria; el primero es la continuación de los procedimientos señalados en *El Desierto de Atacama y Áreas Verdes de Purgatorio*, es decir, que la disposición de los enunciados no corresponde a la categoría de verso, según la métrica tradicional, sino que estos han sido modificados según la disposición gráfica de las proposiciones lógicas, a modo de teoremas, pero cuya lógica (que debiera ser aristotélica) corresponde a la lógica no aristotélica, donde se invalidan los principios de identidad, no-contradicción o tercero excluido. A modo de ejemplo: *IV. Porque sólo allí la playa espejeó en sus ojos*/(p. 29) y más tarde: *Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos...* (ídem) y el segundo es la recuperación de la armonía y las certezas, el paso desde una situación infernal y desgarradora a la recuperación de la esperanza, no sólo de un individuo sino de toda una comunidad, lo cual se manifiesta en la progresiva aparición de versos tradicionales, especialmente hacia el final de *Anteparaíso*.

Con una paz indecible lentamente sus ojos iban
recubriendo este suelo (p.136)

Anteparáiso es un texto fundamentalmente descriptivo, de un mundo inestable, fluctuante, provisorio, hipotético e indeterminado, y sin embargo se construye, se despliega y se instaura en el lenguaje que lo nombra.

I. toda la patria se iba blanqueando en sus pupilas

II. por eso las lágrimas se le iban sumando hasta ser ellas el verdor imaginario de la patria (p. 34)

Así también quienes participan de este paisaje, ya sea el hablante, u otros sujetos que participan de lo enunciado, son o no son, están o no están, y se manifiestan o no, por presencia o por su notable ausencia de esos paisajes (Foxley, 1984: 87).

I. En que ni sus sueños supieron del resurgir de toda la patria donde nosotros somos apenas una línea de pasto meciéndose en el horizonte como espejismos ante Usted por estos aires besando la costa que Chile entero esparció iluminada bajo el viento (p. 17)

Es esta permanente indeterminación pone en evidencia al individuo como un ser que tiende a desaparecer, anularse y autocensurarse frente al orden autoritario impuesto por la dictadura militar.

En *Anteparáiso*, el emisor proyecta una imagen de recluimiento y autoconfinamiento, y ocupa ese espacio desde varias actitudes discursivas que muestran el modo de acción que compromete al que habla o escribe frente a sí mismo, instaurando en ese compromiso toda una teoría, o si se quiere, una lógica de la acción que cohesiona y da coherencia al acto de producción del texto, al mismo tiempo que modula la imagen de lo representado, la que aparece no

como lo que esta ahí en toda transparencia y objetividad, sino como una imagen transformada por el foco de la experiencia vivida y pensada del sujeto (Foxley, 1984: 88).

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como
un justo en sus playas para que nosotros fuésemos allí las
piedras que al aire lanzamos enfermos yacientes
limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi
patria (p. 20)

Lo primero que llama la atención es que el emisor se sitúa como el que responde al discurso del otro, posición que coincide con la del personaje de la historia y con la del emisor de los textos complementarios, a quienes alguien siempre “le dijo” algo que los motivó a la acción, se entiende entonces que el que habla en el texto es el que responde al discurso no dicho del otro, y ese otro es también el hablante, en el fondo el discurso se plantea casi como un monólogo, como una reflexión. Aquí el discurso da testimonio de una experiencia subjetiva e imaginativa, y no de hechos fácticos (Foxley, 1984: 88-89). Pues lo expresado es un deseo, el sueño; esto se infiere en el último texto de, precisamente, LAS ÚTOPIAS titulado Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo
éramos sólo uno
y que sobreviviríamos
porque es el Universo entero el que sobrevive
Sólo fue un instante, porque luego la tormenta
nuevamente estalló en mi cabeza
y el miedo creció
hasta que del otro mundo me esfumaron el alma
Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la vida:
¡Yo nunca me olvidaría de él! (p. 38)

Refutar es el efecto presuposicional que genera las maniobras denegatorias y de autoseñalamiento interno del texto. Estas exhiben en su trabajo textual el sentido de negar, contradecir o anular lo que se ha dicho en otra parte del texto o en el contexto extratextual presupuesto. Las afirmaciones, al rectificarse a menudo, corregirse o desmentirse, se hacen poco fiables, provisorias y hasta indecibles en la recepción (Foxley, 1984: 92). Una de las operaciones denegatorias más características es la doble negación de las proposiciones adversativas, en estas se coordina una afirmación negativa denegada a su vez por la proposición adversativa (Foxley, 1984:92):

I. Porque no fuerion las playas de la Utopía de Chile sino
Usted mismo era las costas que buscaron (Pp. 31)

Este tipo de proposiciones, es particularmente característica del lenguaje de “Las Utopías” y de “Cordilleras”, aunque en las secciones finales del libro son escasas porque los textos se vuelven predominantemente autoafirmativos de las visiones utópicas del emisor (Foxley, 1984: 92). Es decir, al ser la utopía el orden ideal y por ende, al enunciarse ésta como ya cumplida en las secciones finales, el hablante deja de enunciar el caos predominante hasta ese entonces.

A continuación observaremos cómo se da la evolución de la mutación disciplinaria en cada una de las unidades

LAS UTOPIAS.

En esta sección sólo el texto poético inicial *Zurita*, y el último *Y volvimos a ver las estrellas* presentan rasgos constitutivos propios de los versos canónicos, los demás textos presentan una estructura semejante a la de las unidades *El*

Desierto de Atacama y Áreas Verdes de Purgatorio, es decir, una serie de enunciados poéticos modificados por una disposición gráfica que no corresponde a los versos canónicos, sino a teoremas, los cuales debieran estar enunciados mediante proposiciones de lógica aristotélica, fenómeno que no se observa. Existiendo de esta forma una mutación en los textos literarios.

El primer texto poético de *Las Utopías* da una clave de lectura, es una predicción de lo que sucederá en los textos siguientes, es decir la evolución desde la desesperanza, el miedo y la experiencia represiva (el purgatorio) a la esperanza que significa el asumir la realidad y confrontarla a través de enunciados poéticos tradicionales que expresan la esperanza surgida del dolor y por otro lado la conciencia del carácter utópico de las afirmaciones, propuestas por el hablante. Además como se señalaba con anterioridad, este texto presenta una disposición gráfica que es característica del verso:

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 las tabla del bote
 me pareció que la luz nuevamente
 iluminaba mis apagados ojos.
 Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía:
 (p. 13)

Este poema presenta, además, una marca formal de notoria importancia en el último verso, me refiero a los dos puntos con que finaliza el enunciado, lo cual indica que los textos que siguen son una continuación, una explicación de éste.

La negación es una de las marcas características de los textos especialmente en *Las Utopías*: el texto *LAS PLAYAS DE CHILE I* comienza con un enunciado que es la negación de algo no-dicho:

No eran esos los chilenos destinos que
 lloraron alejándose toda la playa se
 iba haciendo una pura llaga en sus ojos (p. 14)

Lo no-dicho, en el caso de la playa, se construye mediante una imagen poética (*toda la playa se / iba haciendo una pura llaga en sus ojos*), y se infiere de esto que el lexema *destino* tiene una connotación más bien espacial, que de hado. En este texto todos aquellos enunciados sin numerar comienzan manifestando una negación de algo, por lo cual la sensación de duda es generalizada y se mantiene a lo largo del texto.

No eran esas playas que encontraron sino más bien el
 clarear del cielo frente a sus ojos albo como si no
 fuera de ellos en todo Chile espejeando las abiertas llagas
 que lavaban (p. 14)

Estos enunciados, inicialmente parecen no tener relación directa con las proposiciones numeradas, sino que la relación se va estableciendo paulatinamente, primero se enuncia la situación de un sujeto, así el hablante pasa a ser un testigo de la situación:

- I. Empapado en lágrimas arrojó sus vestimentas al agua
- II. Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un ovillo sobre sí tembloroso con las manos cubriéndose el purular de sus heridas
- III. Como un espíritu lo hubieran ustedes visto cómo se abrazó a sí mismo lívido gimiente

mientras se le iba esfumando el color del cielo en sus ojos (p. 14)

Los sujetos que participan de la acción en los enunciados varían según su ubicación en el texto, así los enunciados sin numerar, presentan sujetos plurales, el hablante narra la situación de un “ellos”, mientras que en los numerados el hablante enuncia la situación de un “él”. Así se anula, se contradice el discurso del hablante al establecer dos espacios que, en realidad, conforman uno solo, “las playas”, pero cuyos personajes, plurales y singulares producen en el lector la sensación de indeterminismo, confunden y ponen en duda el discurso.

La identidad de los individuos enunciados por el hablante, se mantiene en duda durante la mayoría de los textos de LAS UTOPIÁS; así por ejemplo en LAS PLAYAS IV, se dice:

I. Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios:
desnudo Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre
esas costas de nadie (p. 18)

Estas imágenes poéticas señalan como sujeto enunciado por el hablante al paisaje (Las Playas de Chile), que presenta una doble identidad: por un lado el ser horizontes, metáfora que tiene una connotación esperanzadora, pues siempre el horizonte ha estado asociado a un futuro mejor, a una meta y, por otro lado al calvario, que tiene una evidente connotación dolorosa, así la identidad de estas playas no sólo es dual, sino que además se contradice. La utilización de figuras retóricas como la hipérbole, la comparación y la alegoría, como es en el siguiente caso, contribuyen a establecer el doble estatuto del paisaje:

I. Por eso las cruces también se llamaron playas de

Chile: remando esos botes se acercaron a ellas pero
sin dejar estelas en el agua sino sólo cielo que
soñaron celeste constelándose sobre esas miserias (p. 18)

Las cruces para la cultura judeocristiana han sido símbolo de horizontes y calvarios porque fueron usadas como herramienta de tortura y condena por los Romanos, y horizontes porque para el cristianismo representa también la esperanza surgida del sacrificio, se transforma en expresión de amor, entrega y resurrección.

Por otro lado el hablante se dirige a un “tú”, y también configura a este individuo como un ser ambivalente, señalando: *Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre esas costas de nadie*(p. 18), mediante este enunciado se pone en duda la identidad del cielo, al personificársele mediante el pronombre “usted” y además, agregar la idea de metamorfosis (*Usted mismo se iba haciendo...*), que concluye finalmente en el hecho:

I. Por eso ni los pensamientos sombrearon las cruces
de este calvario donde es Usted el inmenso cielo

Ésta metamorfosis del sujeto sucede también en LAS PLAYAS DE CHILE V, donde nos enfrentamos a una situación concreta:

Chile no encontró un solo justo en
sus playas apedreados nadie pudo
lavarse las manos de estas heridas (p. 19)

Este texto hace alusión al juicio hecho a Cristo por Pilatos: “*soy inocente de la sangre de éste justo*”, conjuntamente con el acto de “*lavarse las manos*”, el cual implicaba inocencia, de esta forma se confirma la idea de la inexistencia de

un justo al enunciar *nadie pudo lavarse las manos de estas heridas*, lo cual equivale a decir no hay ningún inocente, esto se mantiene en la primera parte del texto, que comprende los tres primeros enunciados sin numerar y los tres primeros enunciados numerados, estos últimos presentan o enuncian a una sujeto que realiza dos actos en uno; por un lado la acción de besarse, lo cual implica un evidente narcisismo que luego evoluciona hacia una acción masoquista:

I. Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí mismo

II. Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el de sus labios estrujándose contra sus brazos

III. Nunca alguien vio abismos más profundos que las marcas de sus propios dientes en los brazos convulso como si quisiera devorarse a sí mismo en esa desesperada (p. 19)

Se entiende, sin embargo, que ambos actos connotan una acción enfermiza, pero es a partir de estas heridas que se construye “el Justo”;

I. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile.

El justo se construye como una posibilidad, no como una certeza, produciendo duda en el lector, con respecto al discurso. Esta duda surge sobre todo de la utilización de figuras retóricas como la hipérbole, y la personificación, ya que el hablante plantea la posibilidad de ser ellos playa, pero estas playas tienen heridas, personificando de esta manera el paisaje, y por otro lado, mediante hipérbole se le da una connotación más dramática al enunciado, acentuando la imagen de dolor que se plantea en estos textos.

En el texto *LAS ESPEJEANTES PLAYAS*, el hablante contradice su enunciado y a través de esta contradicción, la identidad del paisaje es puesta en duda, éste se vuelve difuso, ambivalente:

I. Las playas de Chile no fueron más que un apodo
para las innombradas playas de Chile (p. 22)

Lo que se entiende entonces es que *las playas de Chile (A)* no son sino un nombre ficticio de (A), lo cual es como decir pájaro es un nombre ficticio de pájaro, entonces no sólo se contradice la identidad, sino que también se anula. De esta forma podríamos establecer una ecuación en que:

$A = \text{Las playas de Chile}$

$- = \text{Apodo}$

Entonces nos encontraríamos con que $A - A = 0$, lo que existe entonces es la nada el conjunto vacío que se expande, pues no sólo las playas son innombradas, también Chile:

II. Chile entero no fue más que un apodo frente a
las costas que entonces se llamaron playas
innombradas de la patria (p. 22)

y no sólo Chile sino también quienes lo habitan, configurándose ya no un espacio solamente sino también una comunidad, como espacio vacío:

IV. Nuestros hijos fueron entonces un apodo
rompiéndose entre los roqueríos (p. 22)

Así la generalidad del paisaje se vuelve ambigua, la identidad se pierde, lo que es, no es, sino que parece ser. Este nombrar e innombrar es construido como

alegoría para denunciar la situación de autoritarismo en que vive Chile, y sus evidentes consecuencias

VI. Todos los sin nombre fueron así los amorosos
hijos de la patria (p. 22)

Como observamos, en este texto la alegoría se refiere a los detenidos desaparecidos (*todos los sin nombre*), sin embargo en el texto siguiente esta imagen se anula ya que en el texto siguiente se anula la imagen anterior, en este caso los hijos de Chile no son sólo los detenidos desaparecidos, sino que una comunidad. Se produce así un sugerente juego en que se lee rol de la sociedad como sistema que cumple diferentes roles (padre, hijos), pero que en este caso asume el rol de víctima, pues el padre no existe, “lo claman gritando”:

En que los hijos de Chile no fueron los amorosos hijos
de Chile sino un santoral revivido entre los roqueríos
para que nombrados ellos mismos fuesen allí el padre
que clamaban gritando (p. 22)

Luego el “ellos” se transforma en un “nosotros”, modificando así no sólo la identidad de los sujetos enunciados, sino también la identidad del hablante, el cual se incluye en lo enunciado:

VII. Porque nosotros fuimos el padre que Chile llamó
en los roqueríos

Hasta ahora los textos revisados, presentan la misma estructura de un teorema, es decir que no hay versos, pero en cambio las proposiciones son enunciados retóricos que no corresponden a la categoría de la lógica, pues

presentan sobre todo alegoría, incluyéndose también otras figuras como la comparación, la imagen poética y la hipérbole.

En los textos LAS PLAYAS VII Y VIII, observamos dos tipos de discurso, inscritos en la estructura de un teorema, el primero sin numerar, escrito según la tradición, es decir canónico:

Muchos podrían haberlo llamado Utopía
 porque sus habitantes viven solamente
 de lo que comparten, de los trabajos
 en las faenas de la pesca y del trueque.
 Ellos habitan en cabañas de tablas a las
 orillas del mar y más que con hombres
 se relacionan con sus ánimas y santos que
 guardan para calmar las furias de las olas.
 Nadie habla, pero en esos días en que la
 tormenta rompe, el silencio de sus caras
 se hace más intenso que el ruido del mar
 y no necesitan rezar en voz alta
 porque es el universo entero su Santuario (p. 24)

Observamos en estos textos, la manera en que se utilizan marcas formales como el punto o la coma; hecho que hasta ahora no se había observado en otros textos, los cuales marcan las pausas mediante espacios, esto implica una mayor formalidad en la construcción de los mismos, por otro lado su disposición gráfica y sus enunciados, que presentan figuras retóricas como la hipérbole (*porque es el universo entero su Santuario*) o la metáfora (*se relacionan con sus ánimas y santos que / guardan para calmar las furias de las olas.*) confirman la presencia de un texto literario.

En los textos numerados, en cambio, observamos nuevamente la modificación del texto literario, el cual se construye a través de una lógica no

aristotélica y del uso de la retórica, pero en una distribución gráfica que corresponde a los teoremas.

II. En que Chile fue el hijo lanzándonos un adiós desde esas playas y nosotros el horizonte que lo despedía eclipsado clavándole los ojos (p. 22)

En este caso, “lo literario” se observa específicamente en las imágenes poéticas *Chile fue el hijo y nosotros el horizonte*, personificando los dos elementos espaciales (Chile y horizonte), así como en la hipérbole *el horizonte lo despedía eclipsado*. Este mismo procedimiento se utiliza en LAS PLAYAS VIII: donde nos encontramos frente a un discurso literario tradicional:

Señor, si tú hubieses conocido a mi padre
lo habrías amado igual que yo,
el se parecía en verdad a los ángeles
- esto, claro, si le pasas el plumero –
Lo hubieses y no porque escribiera
versos, sino porque sobre todo se podría
decir de él: fue un hombre.
No siempre siguió el camino correcto, pero
no fue más malo que otros y amó a esta
patria como el que más.
jamás entró en una iglesia, pero eso Tú
podrías entenderlo,
estas playas fueron su Catedral (p. 25)

Además, encontramos otro tipo de discurso que se ha modificado mediante la utilización de una estructura que corresponde a un teorema y que, por lo tanto, implica el uso de lógica aristotélica, este último fenómeno no se observa, a cambio se utilizan enunciados retóricos. Por ejemplo en el segundo texto enumerado:

II. En que sus hijos fueron la marejada bañando estas

costas y la playa la lejana de estos cielos chilenos
 inmensos prendidos allá mojándoles la prometida (p. 25)

En el texto correspondiente al poema LAS PLAYAS DE CHILE IX, presenta nuevamente una disposición gráfica según los teoremas lógicos lo que modifica el texto literario al no existir versos, pero si enunciados retóricos y no aristotélicos. De esta forma en el primer verso, Chile es comparado con una bandera:

I. Todo Chile flameó como una bandera frente a sus
 Playas (p. 26)

Sin embargo, observamos que en el verso siguiente, lo propuesto en el verso anterior, tiene consecuencias, que hacen que el adverbio “como”, se anule, para interpretarlo como verbo, “es”:

II. Por eso el cielo nunca fue el cielo sino sólo el
 azul ondeando en sus banderas (p. 26)

Entonces se entiende que ya no hay cielo, por lo que se produce la anulación de la identidad de éste y se continúa con esta secuencia en la proposición siguiente:

III. Por eso las playas no fueron las rojas playas de
 Chile sino apenas un jirón sobre el viento como
 harapos por esos cielos flameando

El punto culmine de esta situación se produce en el enunciado sin numerar que le sigue a las estrofas numeradas, anteriormente señaladas:

Porque todas las banderas de Chile ondearon como un
 harapo sobre los colores que miraban hasta que
 desgarrados no hubo colores en sus banderas sino apenas

un jirón cubriéndoles los cuerpos aún vivos entumidos
 descolorándose en la playa (p. 26)

Entonces, la comparación de la bandera con un harapo construye posteriormente una metáfora de la patria, que ha desaparecido. La bandera al perder los colores, se ha vuelto inidentificable y sólo podemos identificar de ella *el color que pintaron en/ sus hijos entumidos desarrapados mirando la estrella* (p. 26-27). La imagen de la patria sólo contiene el horror de la dictadura, el color de los muertos. Pero más tarde el hablante continúa de la siguiente manera, refiriéndose a la patria: *solitaria con que Chile les anegó de luz sus pupilas*, el acto de llenar de luz confunde al lector, pero entendiendo la luz desde el punto de vista religioso, específicamente según el cristianismo, esta luz podría significar la muerte, en cuanto a que, en esta cosmovisión el morir significa el acceso a la luz divina, sin embargo esta interpretación es puesta en duda pues el hablante afirma que:

VII. La estrella no fue entonces sino la patria
 ondeando en sus entumidos

VIII. Solitaria hasta que Chile mismo fuera el cielo de
 Chile constelado cuajándose de estrellas (p. 27)

LA MARCHA DE LAS CORDILLERAS

En la siguiente sección aparecen textos que son canónicos como los correspondientes al tríptico *ALLÁ LEJOS* y al *epílogo*.

El primer segmento, que corresponde al tríptico, los textos son claramente canónicos, no sólo por su grafía, sino también por ser alegoría de pasajes bíblicos.

/CI/

Se hacía tarde ya cuando tomándome un hombro
me ordenó:
»Anda y mátame a tu hijo« (p. 44)

/CII/

»De acuerdo – contestó suavizándose – llévalos
a la tierra prometida« (p. 45)

/CIII/

Despertando de pronto en sueños lo oí tras
la noche
»Oye Zurita - me dijo – toma a tu mujer y a tu
hijo y te largas de inmediato« (p. 46)

y señala más tarde:

Está bien – le repliqué casi llorando - ¿y dónde
podrá ella alumbrar tranquila? (p. 46)

Luego nos encontramos frente a una serie de textos reunidos bajo el título *CUMBRES DE LOS ANDES*, la situación de estos textos resulta tan compleja como la de la mayoría de los textos de las secciones anteriores, pues se construyen con estrofas numeradas y sin numerar, conformándose así la disposición gráfica característica de los teoremas, que modifican el texto literario, otorgándole un tono de rigurosidad propio de la lógica, sin que existan enunciados lógicos. Este fenómeno de mutación se observa por ejemplo en los enunciados de *CORDILLERAS II*:

I. Blancas son las marejadas de los Andes allá
como oleadas que vinieran (p. 51)

El emisor responde refutando al presupuesto extratextual, que en toda comunicación deben compartir los interlocutores para entenderse. En el lenguaje

ordinario el emisor tiene el poder de instaurar e imponer ese marco de coherencia. En estos textos es el emisor mismo el que no lo respeta negándolo (Foxley, 1984: 92-93), pero esta negación tiene una particularidad; al nombrar los paisajes se los afirma, pero ya negados, por lo cual el principio de identidad se anula poniendo en evidencia de esta forma la existencia de una lógica no aristotélica y eventualmente el uso de elementos retóricos. En CORDILLERAS II se observa este fenómeno en el enunciado numerado III:

III. Y entonces como si jamás hubiera sido como si
jamás se hubiera quedado como si los mismos
cielos las llamaran todos pudieron ver el azul del
océano tras la cordillera tumultuoso americano
por estas praderas marchando (p. 51)

El adverbio “como” es la clave en este texto que confirma lo estipulado anteriormente, en este caso la comparación implica el estado de ilusión que se enuncia, porque lo que jamás hubiera sido, es; y lo que jamás se quedó, está presente. De esta forma, mediante lo enunciado (*jamás hubiera sido y jamás se hubieran quedado*) se niega, pero a la vez, el adverbio “como” indica el carácter hipotético de lo propuesto.

En LAS CORDILLERAS DEL DUCE, observamos el fenómeno de mutación entre textos literarios y lógica de la misma manera que en la mayoría de los textos anteriormente señalados, es decir que existen enunciados retóricos distribuidos según la disposición gráfica que utilizan los teoremas científicos, los cuales emplean lógica en sus proposiciones, sin embargo en estos textos lo que se enuncia es construido mediante elementos retóricos, propios de los textos

literarios. Así observamos por ejemplo en el primer texto de LAS CORDILLERAS DEL DUCE

I. No son blancas las cordilleras del Duce (p. 56)

Este enunciado anula el principio de tercero excluido, pues aunque niega una posibilidad no propone su alternativa inmediatamente, fenómeno que en retórica se llama litotes, además en los enunciados posteriores encontramos otras figuras retóricas, como la comparación y la metáfora, que se puede observar en los enunciados III y IV respectivamente:

III. Porque frente a los Andes se iban agrupando

Como la noche del oeste

IV. Por eso la nieve no cubre las montañas del Duce

Sus cumbres son la noche de las montañas (p. 57)

En el siguiente enunciado encontramos las figuras de enumeración, comparación y metáfora

VII. y entonces ya coronados todos vieron las

cordilleras del Duce ceñirse sobre Chile

sangrantes despejadas como una bandera negra

envolviéndonos desde el poniente (p. 58)

El adjetivo “sangrantes” tiene una connotación que alude al color rojo, por lo cual vemos que se anula el principio de identidad al establecerse dos características opuestas; por un lado la comparación con una “bandera negra” y por otro, la enumeración de los términos *sangrantes* y *despejadas* como cualidades de dicha bandera.

En LAS CORDILLERAS DEL DUCE II se observa en los textos numerados V y VI la anulación del principio de no contradicción

V. Pero nadie es el rostro de las cordilleras del oeste (p. 60)

VI. por eso los cielos se desplazaban cediéndoles un
rostro a esas montañas (p. 60)

El lector se enfrenta a dos proposiciones; la primera señala que X(el rostro) no existe y la segunda que el X es otorgado por Y (los cielos). Entonces frente a un $\neg X$ se propone un X; por lo cual nuevamente lo que se obtiene es el vacío, la nada, la anulación de la identidad, de tal forma que los enunciados que debieran ser proposiciones de lógica aristotélica, según el discurso que se utiliza en los teoremas, son enunciados retóricos.

En LAS CORDILLERAS DEL DUCE III existen algunas proposiciones que se contradicen con lo enunciado en los textos anteriores, pues en ellos se señalaba que las cordilleras del Duce no tienen nieve, sin embargo en el texto III, nos encontramos frente a proposiciones como ésta:

III. Porque la muerte era la nieve que encrespaba
los horizontes del oeste (p. 63)

Mediante estas imágenes se construye un espacio infernal no sólo de las cordilleras del Duce, sino que también de la cordillera de los Andes, pues si por alegoría la nieve es la muerte y las cordilleras de los Andes son blancas de nieve, entonces su blancura y éstas mismas son también construidas de muerte.

En los textos correspondientes a los HOYOS DEL CIELO, nos encontramos, también, frente a enunciados dispuestos gráficamente según teoremas lógicos aristotélicos que rompen con el verso tradicional, aún cuando estos enunciados utilizan figuras retóricas. Cuando se lee LOS HOYOS DEL CIELO, la primera pregunta que surge es cuál es la naturaleza de estos hoyos. Así

una lectura de estos textos nos lleva a inferir que estos espacios corresponden a los vacíos que se forman entre las cordilleras, al decir:

I. Mirad así las huecas cordillera los Andes son hoyos del horizonte (p. 63)

idea que se fundamenta al leer, por ejemplo, su ubicación:

III. Donde se detienen las montañas y se hace más blanco el horizonte blanco es el viento detenido de la nevada ah sí blancos son los hoyos del cielo (p. 63)

Sin embargo en los siguientes textos, estos hoyos adquieren una connotación diferente y por alegoría se los relaciona con los agujeros negros postulados por la física, al señalarse de estos hoyos (cordilleras invertidas) que son:

II. Al revés de los Andes gritonas y huecas tragándose a esas otras (p. 65)

II. Sin dios ni ley como si desde el albor del tiempo las nieves eternas las empujaran sedientas insaciables despiadadas. (p. 67)

La contradicción en esta serie de textos, se manifiesta en que la cordillera de los Andes equivale a los hoyos del cielo, esto se enuncia en la proposición numerada I del texto titulado LOS HOYOS DEL CIELO, donde se dice *Mirad así las huecas cordilleras los Andes son /hoyos del horizonte*(p. 63). Por lo cual se contradice con lo enunciado más adelante cuando el hablante se refiere a las cordilleras como distintas de los hoyos del cielo como se entiende en el siguiente texto que pertenece a LOS HOYOS DEL CIELO IV:

III. Helados son los cuerpos de los muertos al alba gritan las cumbres congeladas del cielo hundiéndose contra los Andes Heladas son las nieves helado es el

cielo en el alba replican las montañas tras las
pozas de Chile muriendo (p. 64)

En el texto LOS HOYOS DEL CIELO V, nuevamente se repite la idea de hoyo negro, tal como se observa en textos anteriormente citados;

I. Aprended de las invertidas cordilleras los Andes
sólo fueron pasto para ellas (p. 67)

Lo que tiene dos implicancias: lo primero es la sensación de vacío como se puede leer en LOS HOYOS DEL CIELO VI (p. 68) en todas las proposiciones numeradas;

I. Hundidos hambrientos bañados en horribles
nieves: los cielos invertidos de Chile

II. Ahuecando las pesadas montañas huecas sí huecas son las
cordilleras de la tentación

III. Huecos son también los ojos de los amortajados
comentan los cielos hundidos de Chile hueco es el
cielo huecos son los horribles ojos de la nieve
replican los muertos mirándolos

IV. Huecas son las cumbres huecas son las nieves en
que se bañan los muertos huecos son los ojos del
llanto corean los cielos invertidos sobre Chile Nos
hemos bañado en horribles nieves anotamos
nosotras las montañas llorosas de frío invertidas

En este texto, la palabra “huecas”, y sus derivados, que se repiten a lo largo de todo el texto implican el vacío, pues se considera hueco aquello que por dentro está vacío; la segunda implicancia que surge de esto es que nuevamente nos encontramos frente a enunciados poéticos distribuidos según un teorema, mutando

así el verso en proposición, la cual debiendo enunciarse según una lógica aristotélica, no lo hace.

El enunciado sin numerar del texto TODAS LAS MONTAÑAS resulta muy semejante al texto LA GRUTA DE LOURDES de *Purgatorio*, pues indica la esquizofrenia del hablante.

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 (p. 69)

Se observa que primero hay un sujeto que designa al hablante mediante la enumeración de una serie de nombres, cuyas características son de distinta índole; así por ejemplo, Santa Juana de los Andes, que corresponde a una mezcla entre el nombre laico y el religioso de la santa chilena Sor Teresa de los Andes, personaje extratextual, histórico, que se mezcla, a su vez con otros nombres que, en realidad, podrían pertenecer a cualquier persona, ficticia o no. Este enunciado podría parecer un texto literario tradicional, si no fuese porque está acompañado de textos literarios (poéticos) numerados, que le otorgan una configuración gráfica propia de los planteamientos lógicos desarrollados en los teoremas.

III. Desplegándose igual que cortinas en el horizonte
albas crecidas hasta copar estos aires

IV. entonces en este país de nevados por un
instante se volvieron a ver todas las cordilleras
tendidas en el horizonte transparentes traspasadas
de luz detrás de sus cumbres levantando las huecas
montañas del cielo (p. 69)

El *epílogo* de esta sección, *MARCHA DE LAS CORDILLERAS*, corresponde a un texto literario tradicional:

Entonces yo solamente escondí la
cara me cubrí entero: nieve fui (p. 76)

Como observamos, el texto está construido mediante dos versos, con sus respectivos signos de puntuación, rasgo que no aparece en el resto de la sección, con excepción de los textos pertenecientes a *ALLÁ LEJOS*.

PASTORAL

Esta sección está compuesta por algunos textos que se estructuran según la tradición, es decir cuyas marcas formales y enunciado corresponden a lo que se llama texto canónico, distribuidos según la grafía tradicional de los versos, por lo tanto identificables como poemas para cualquier lector, es el caso del primer texto de la sección, titulado precisamente *Pastoral*

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y sólo los malos
parecieran estar en todas partes

¡ah si tan sólo tú me tendieras los brazos
las rocas se derretirían al verte! (p. 81)

También pertenecen a la categoría señalada anteriormente, los textos que corresponden a *PASTORAL DE CHILE I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII* más el *EPÍLOGO*.

De la primera parte de PASTORAL DE CHILE, que corresponde a los textos I al VI, podemos señalar que se observa en ellos el orden de lo que es seguro, la propia experiencia y los sueños, pero vistos desde la objetividad que da el estar situado desde otro estado temporal, el pasado (*Los pastos crecían cuando te encontré acurrucada*) o el futuro (*El desierto de Atacama florecerá de alegría*).

La segunda parte que corresponde a los textos restantes (VII al XII) se distingue de la primera en que sus proposiciones ya no enuncian la fatalidad, sino todo lo contrario.

Los textos restantes continúan con el tipo de distribución gráfica que se repite en la gran mayoría de los textos, es decir enunciados que corresponden a lo que se ha denominado como verso, por ejemplo el caso de LOS PASTOS QUEMADOS el primer enunciado numerado es una alegoría al Calvario:

I. Lloren los pastos de este valle de Cristo

II. Lloren la locura del quemarse de estos pastos (p. 82)

Tenemos entonces tres ideas enunciadas, la primera es que los pastos están ubicados en un valle y que este valle le pertenece a Cristo, y la segunda es que estos pastos se están quemando y que ese hecho es una locura, por último el hablante se dirige a un ustedes “lloren”, excluyéndose de la acción. Luego en el texto sin numerar donde el hablante señala:

Para que todos los pastos se nublen hasta el cielo y el
cielo se haga allí una locura dejada sobre el valle: la
pasión dolorosa de estos campos (p. 82)

Comienza a deconstruirse lo que en los textos numerados I y II estaba claro, pues aquí, primero se hace una alegoría; al señalarse *los pastos se nublen*

hasta el cielo, lo cual alude a la expresión “hacerse humo”. Luego al cielo (espacio físico) adquiere una identidad que ni siquiera es tal, sino que corresponde a un estado de la mente humana: *el cielo se haga allí una locura* y, finalmente, toda la expresión anterior se vuelve *la pasión dolorosa de estos campos*, alegorizando a Cristo de manera tal que los campos toman la identidad de Cristo y la hacen propia.

Los textos numerados III y IV presentan imágenes poéticas, en que el estado de “locura” se define como dolor:

- I. La locura será así un dolor crepitando frente a Chile
- II. La locura será la dolorosa Pasión de estos paisajes (p. 82)

Entendiendo los paisajes como alegoría de *Cristo*, hecho que se confirma en el segundo texto sin numerar que presenta igual tipo de ambigüedad identitaria, y se agregan otros elementos a la identidad de quienes participan del paisaje. De esta forma se construye un texto enunciado según lógica no aristotélica y figuras retóricas pero en un orden gráfico que coincide con los teoremas formulados según lógica aristotélica, así el texto enunciado según lo que se considera como poético es modificado y, como resultado de ello los códigos de lectura se vuelven dudosos. Así los restantes textos presentan la misma problemática para el lector.

Los enunciados III y IV, están seguidos de un enunciado sin numerar:

Desde donde Cristo se esparza crepitando sobre Chile y Chile se haga allí el “Padre Padre / por qué me has abandonado” como una locura desgarrándose sobre estos valles: la sentida Pasión que les ardía (p. 82)

En ellos, la identidad de Cristo (locura, campos) se hace análoga con la de los pastos y Chile, que modifica también su identidad, formando parte de este escenario, al ser “exclamación”, “grito” (*Padre Padre...*), las contradicciones de este texto las encontramos sobre todo en el hecho de utilizar una misma palabra (locura) como personificación (*La locura será así un dolor crepitando frente a Chile*) y también bajo la connotación común que ésta tiene (*como una locura desgarrándose sobre estos valles*), es decir se confunde al lector al utilizar la misma palabra en el sistema secundario tanto como en el primario (*Porque allí verán la locura de Cristo ardiendo sobre Chile*). En LOS PASTOS QUEMADOS, los enunciados se definen como poéticos por el uso de la retórica, sobre todo en la construcción de alegorías y en el texto VII, por el uso de la comparación.

Con el texto EL GRITO DE MARÍA sucede algo equivalente a lo que se produce en el texto anteriormente analizado. La locura es sustituida, en este texto, por el grito, Cristo por María y lo que se mantiene es el paisaje:

Quemados los praderíos crepitaron ardientes hasta volarse
en el grito de María sobre el valle llorándose el luto
como manchones de tizne que el mismo cielo ensombrecieron (p. 87)

La primera proposición numerada establece la situación de los valles:

I. Ensombrecidos un grito escucharon los valles
que se quemaban (p. 87)

Luego este grito se vuelve impreciso, su identidad se vuelve ambigua al enunciar el hablante, las siguientes proposiciones:

- II. Sólo un grito fue el crepitar de aquellos pastos (p. 87)
- III. Nada más que María fue el grito que Chile escuchó desfloriéndose sobre el campo (p. 87)

En este caso, se observa claramente la modificación de los enunciados poéticos, pues al igual que en los casos señalados anteriormente su distribución gráfica no corresponde a la de los versos, sino a la de los teoremas construidos con lógica aristotélica aún cuando los enunciados sí son considerados poéticos.

En el segundo texto sin numerar:

Porque todo Chile crepitó estremeciéndose para ya no ser más que los pastos del grito de María arrasados bajo el cielo desflorados como tiña que hasta el aire evitara (p. 87)

Chile es equivalente a los pastos del grito (Chile crepitó), y he aquí que nos encontramos frente a la misma contradicción que señalábamos en el texto LOS PASTOS QUEMADOS. El grito, utilizado en el sistema secundario, adquiere la identidad de los pastos y luego, en la misma proposición, se emplea según el sistema primario (*los pastos del grito de María*), por lo cual se produce la duda en el lector sobre cómo leer cada caso.

Además de ser Chile equivalente a los pastos (Porque Chile crepitó estremeciéndose), estos últimos son análogos a los cielos (Desde donde los mismos cielos crepitaron) y a su vez Chile también es María (Todo Chile gritó entonces), por lo cual María es también Los pastos, de esta forma el principio de identidad se anula para estos elementos (sujetos, estados, acciones, paisaje) que conforman el texto.

Esta característica totalizadora del enunciado se manifiesta expresamente en el primer texto sin numerar de TODO HA SIDO CONSUMADO, donde el hablante señala:

Porque quemados todos fueron el último grito que esos
valles repitieron ardidos de muerte por los aires
llorándose hechos cenizas que se volaban (p. 88)

En general, los textos de Pastoral son también una alegoría a la Pasión, muerte y resurrección de Cristo, de los cuales los titulados AUNQUE NOS SEA MÁS QUE UNA QUIMERA, SI RELUMBRANTES SE ASOMASEN, LES CLAMARÍAN LOS VALLES, AÚN ABANDONADOS FLORECERÍAN, EL VERDOR DE LA MADRUGADAY BIENAVENTURADOS SERÍAN LOS VALLES, enuncian la posibilidad de resurrección, lo que el hablante plantea es la posibilidad de la regeneración del orden y en un orden, los pastos, el valle, el milenio, el universo (p. 105), o como sucede en LES CLAMARÍAN LOS VALLES:

III. Entonces emocionado Chile entero se alzaría
por los pastos que viven inmensos llorando
sobre el primer verdor de la llanura. (p. 101)

En el mismo poema, en el tercer texto sin numerar donde se señala:

Para que empecinado este vocear comience a levantarse
desde los campos hasta que todo lo que vive sea el
retumbe de un Dios mío clamándose en esas llanuras
límpido resonante en el viento coreando como una
sola voz la enverdecida (p. 101)

Los textos correspondientes a los poemas PARA SIEMPRE FLORECIDOS hasta IDILIO GENERAL(pp. 114-122), presentan una estructura similar a la de

los textos literarios que han mutado, es decir están compuestos por proposiciones numeradas y sin numerar, que corresponden a la estructura gráfica de los teoremas, pero que en vez de estar enunciados según una lógica aristotélica presentan figuras e imágenes literarias que los inscriben en dicha disciplina, además de la omisión de signos de puntuación, además se conserva la idea planteada en los textos anteriores de la resurrección como un hecho ya consumado:

IV. Porque estos valles fueron la resurrección de los muertos (p. 117)

Finalmente en los textos correspondientes a la sección ESPLENDOR EN EL VIENTO, se encuentra una serie de textos que corresponden a lo que conocemos como texto poético tradicional, es decir donde no existen elementos que pongan en duda la literariedad de dichos textos.

5. Conclusiones

Durante el siglo XX los múltiples cambios y transformaciones de los discursos y las áreas del conocimiento han tenido como consecuencia, la ambigüedad de los límites de las distintas disciplinas.

Resulta evidente que la literatura como disciplina no ha estado ajena a estos cambios, pues la modificación de sus cánones y en consecuencia, su modo de interpretar lo que se considera literario, también se ha modificado.

Actualmente, la modificación de los parámetros de lectura y la inclusión de ciertos textos en el canon de la literatura chilena e hispanoamericana está siendo modificada por distintos fenómenos propios de estos tiempos, entre los que destacan principalmente dos: la interculturalidad y la interdisciplinariedad, incluyéndose en este último, como fenómeno principal, la mutación disciplinaria.

La obra de Raúl Zurita, específicamente *Purgatorio* y *Anteparaíso*, se desarrolla según las características de lo que conocemos como mutación disciplinaria, la que se ha definido como la modificación de los elementos que conforman los textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas, produciendo la alteración de su objeto de estudio y los modos de concebirlo, experimentarlo y representarlo, por lo tanto, su teoría y su metodología se modifican.

En el caso de *Purgatorio*, primero encontramos textos literarios que mutan con la disciplina médica, específicamente la psiquiatría, fenómeno que se observa en las secciones *DOMINGO EN LA MAÑANA*, *ARCOSANTO*, *ÁREAS VERDES* y

los electroencefalogramas de la sección *MI AMOR DE DIOS*. Esta mutación se da a través de dos procedimientos:

- a) El primero se produce mediante enunciados que configuran un sujeto con características esquizofrénicas, alucinatorias que lo sitúan en una realidad confusa y convulsa, donde las apariencias, el ensueño y la evasión son la constante, configurándose un mundo visto desde la locura.
- b) Y el segundo, que complementa al primero, se establece mediante un informe psiquiátrico y una serie de tres encefalogramas alterados por textos literarios.

En resumen, en el caso de *Purgatorio*, la mutación se produce en una doble dirección, desde la medicina psiquiátrica a la literatura mediante la configuración de un sujeto esquizofrénico y desde la literatura a la medicina psiquiátrica por la alteración de los documentos médicos: un informe psiquiátrico y una serie de electroencefalogramas.

En segundo lugar, aparecen en *Purgatorio*, textos literarios que mutan mediante la incorporación de elementos de la lógica aristotélica, este fenómeno se produce mediante la alteración de lo que tradicionalmente se considera como verso, siendo remplazado éste por proposiciones distribuidas según la estructura de los teoremas, los cuales son textos de carácter lógico.

En *Anteparaíso* se observa este último fenómeno como procedimiento de escritura central, el que consiste en la transformación de los versos en proposiciones lógicas características de los teoremas, pero al igual que en

Purgatorio, se conservan los enunciados retóricos propios de la poesía. Esta mutación se utiliza en casi toda la sección de *LAS UTOPIÁS*, con excepción del texto *ZURITA* e *Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS*, los que se construyen mediante el verso canónico. La mutación se produce de igual forma en la sección *MARCHA DE LAS CORDILLERAS*, donde las excepciones son el tríptico *ALLÁ LEJOS* y el epílogo.

En el caso de *PASTORAL* encontramos un número casi semejante de textos que han mutado, en relación con otros que son considerados canónicos, aunque se observa un aumento en la cantidad de textos escritos según el verso tradicional, siguen siendo mayoría los enunciados poéticos que se construyen mediante la estructura de los teoremas.

Hacia el final de *Anteparaíso* se produce un progresivo retorno a las estructuras tradicionales, encontrando que en la sección *ESPLENDOR EN EL VIENTO*, no hay elementos que correspondan a mutación disciplinaria entre lógica y poesía.

Por lo anteriormente señalado, se establece que en *Purgatorio* y *Anteparaíso* de Raúl Zurita, existe de manera generalizada el fenómeno de mutación disciplinaria, que se da entre la medicina psiquiátrica, la lógica y la poesía, como procedimiento central de escritura. Como consecuencia de este fenómeno, el lector se ve obligado a utilizar otros códigos, además de los literarios, para interpretar los textos, ampliando de esta manera el concepto de poema y contribuyendo con ello a la modificación del canon de la poesía chilena

6. Bibliografía

Fuentes primarias:

- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____. 1997. *Anteparaíso*. Santiago: Editorial Universitaria.

Fuentes secundarias:

Fuentes sobre Raúl Zurita:

- Brito, Eugenia. 1994. “Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita”. *Campos Minados*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Cánovas, Rodrigo. 1986. “Zurita Chilensis: nuestro dolor, nuestra esperanza” en *Lihn, Zurita, Radrigan: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile: FIACSO.
- Carrasco, Iván. 1989. “El proyecto poético de Raúl Zurita”. *Estudios Filológicos* 24: 67-74.
- Colectivo de Acciones de Arte. 1982. *Ruptura*. Ediciones CADA.
- Decap, Carlos. 1980. “El Purgatorio de Raúl Zurita” en *Suplemento dominical del diario El Sur*. Concepción. 15 de junio.
- Epple, J. Armando. 1994. “Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)”. *Revista Iberoamericana*. julio-diciembre: 168-169.
- Foxley, Carmen. 1984. “La propuesta autorreflexiva de *Anteparaíso*”. *Revista Chilena de Literatura* 24: 85-101.

- Galindo, Oscar. 2002a. "Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas". *América Latina Hoy*. Ediciones de la Universidad de Salamanca: 97-118.
- _____ 2003. "Registro y transcripción testimonial en la poesía Chilena Actual. Lihn, Zurita". *Estudios Filológicos* 38: 19-30.
- Goic, Cedomil. 1988. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* v.3. Barcelona: Edit. Crítica.
- Illanes, Juan. 1986. "La propuesta poético testimonial de *Anteparaíso* de Raúl Zurita". *Extremos* 2: 9-16.
- Lagos C., Jorge. 1999. "Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979)". *Estudios Filológicos* 34: 15-25.
- Larrain, Consuelo. 1982. "El fenómeno Zurita". *Arte y Cultura* n° 66.
- Rodríguez F. Mario. 1985 "Raúl Zurita o la crucifixión del texto" en *Revista Chilena de Literatura* 25: 115-123.
- _____ 1989. "La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita" en *Logos* 1.
- Zurita, Raúl. 1983. "Literatura, lenguaje y sociedad" *Céneca*. Santiago de Chile.
- _____. 1979. "MEIN KAMPF" en *CAL* 3.

Fuentes generales:

- Apostel, L. et al 1982 "Interdisciplinarietà y ciencias humanas" coedición tecnos/UNESCO.

- Alonso, María Nieves et al, eds. 1989. *Las plumas del colibrí*. Santiago de Chile: INPRODE, CESOC.
- Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bobernrieth, Andrés. 1996. *Inconsistencias ¿ Por qué no? Un estudio Filosófico sobre la lógica paraconciente*. Colombia: Colcultura- Tercer mundo editores.
- Brioschi, Franco y Di Girolamo, Costanzo. 1988. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Cárcamo, Luis Ernesto. 1994 “Convergencias y divergencias en la poesía chilena de los 80. *Paginadura 2*: 31-45.
- Carrasco, Iván. 1979. “Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas”. *Estudios Filológicos* 14: 129-137.
- _____1999. “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*: 157-169.
- _____. 2002. "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios Filológicos* 37: 199-210.
- _____2003a. “Mutación disciplinaria y crítica” en *Orientaciones actuales de la crítica literaria y cultural*. Ediciones de la Facultad de Humanidades de Playa Ancha: 45-54.

- _____2003b “Contingencia, interculturalidad y género en la poesía chilena actual”. Ponencia 51º Congreso Internacional de Americanistas. 14-18 de Julio.
- Fatone, Vicente. 1969 *Lógica e introducción a la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz
- Ferreter, José. 1965. *Qué es la lógica*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Figueroa, Ana. 2002. “La escritura de la ciudad para el establecimiento de la nación, y la generación de mitos históricos en el *Movimiento Literario de 1842*: Bello, Lastarria, Sarmiento”. *Estudios Filológicos* 37: 211-224
- Foucault M. 1983. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores
- Galindo, Oscar. 1989. “Literatura y realidad: notas sobre la poesía chilena actual”. *Paginadura* 1.
- _____2002b. “Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn” *Estudios Filológicos* 37: 225-240.
- Harris, Wendell. 1988. “La canonicidad”. en *Teoría de los géneros literarios*. *Comp. Garrido, miguel*. Madrid: Arco/ Libros. 37-69.
- Marghescou, Mircea. 1979. *El concepto de Literariedad*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- Mignolo, Walter. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

- Navarro Tomás, Tomás. 1959. *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones, S. A.
- Pastor, Julio. 1952. *Diccionario Filosófico*. Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe.
- Van Dijk, Teun. 1987. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Sullà, Enric. 1988. “El debate sobre el canon literario”. en *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Garrido, Miguel. Madrid: Arco/ Libros: 11-34.