



Intertextualidad científica en *Purgatorio* de Raúl Zurita

Alejandro Tarrab

alejandro.tarrab@mac.com

Resumen: La poesía de Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) se ha caracterizado, desde su primera publicación en 1974 -el poema “Áreas verdes” en la revista *Manuscritos*-, por su vinculación con otras disciplinas;

en concreto con la lógica, las matemáticas y la psiquiatría. El propio Zurita ha señalado en diversas ocasiones el origen científico de su escritura: una genealogía matemática derivada de su formación como ingeniero civil. Su primer libro *Purgatorio* (1979) incorpora, entre otros, teoremas, series lógicas alteradas, fórmulas matemáticas combinadas con imágenes poéticas, electroencefalogramas, un reporte psiquiátrico. El objetivo de este ensayo es desentrañar estos recursos y mostrar la ya de por sí evidente unión entre ciencia y arte.

Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950). Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *La Vida Nueva* (1994) - en donde se reúnen los poemarios *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987) y *Cantos de los ríos que se aman* (1993)-, *Poemas militantes* (2000), *INRI* (2004), *Los países muertos* (2006). En 1988 recibió el premio Pablo Neruda, en 2002 el Premio Nacional de Literatura de su país y, recientemente, en 2006, el Premio José Lezama Lima. **Palabras clave:** Raúl Zurita, *Purgatorio*, intertextualidad, arte-ciencia, geometría no-euclidiana, multilinealidad, teorema, álgebra.

A Raúl Zurita, Rodolfo
Mata y Eugenio Tisselli por
el apoyo definitivo.

I

En 1562, después de diversos aplazamientos, se ratificó en el Concilio de Trento la existencia del Purgatorio. Este hecho que resuena significativo -ya que lo *revalidado* subraya, en este caso, lo puesto en duda, lo ilegítimo- es sólo una consecuencia de un amplio proceso que venía gestándose desde los inicios de la era de Cristo: Clemente de Alejandría y Origen, dos de los más altos exponentes del cristianismo en Grecia, reconcieron en el siglo III un fuego purificador capaz de redimir los pecados; una especie de infierno temporal en el que el expiado podía ganarse el acceso al Cielo. Pasarían dos siglos para que la referencia a ese *fuego inteligente*, mezcla entre las tradiciones paganas-helénicas y exégesis diversas de la Biblia, adquiriera un nombre: el *purgatorius temporarius* pronunciado por San Agustín [1]. Para la fecha de la ratificación del Purgatorio en Trento, Dante ya había escrito *La Divina Comedia* (principios del siglo XIV) propiciando un vasto imaginario no sólo para las artes, sino para la cultura en general.

Inscrita dentro de este imaginario se encuentra la obra de Raúl Zurita, poeta chileno que concibió un proyecto poético paralelo a *La Comedia*. Sus textos *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982) y *La Vida Nueva* (1994) [2] dialogan no sólo con la trilogía de Dante (“El Infierno”, “El Purgatorio” y “El Paraíso”) sino con otras obras del poeta florentino, por ejemplo la homónima *Vita Nuova*. La publicación de *Purgatorio*, el primer libro de Zurita, representó por varias razones un hito para las letras a nivel mundial: en lo literario estableció un *continuum* entre la poesía latinoamericana de posvanguardia -en Chile, Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Enrique Lihn y, posteriormente, Juan Luis Martínez- y las nuevas generaciones de escritores; encarnó diversas nociones vanguardistas y posvanguardistas (los discursos de modernidad y modernidad desde la periferia, avance científico,

interdisciplinaria, identidad latinoamericana, sentido nacionalista, entre otros) y las llevó a otro extremo; en lo político y social rompió con el “oscurantismo editorial que mantuvo la dictadura [de Augusto Pinochet] durante su primer periodo” [3], denunció y satirizó el papel de figuras institucionales, a saber el Estado, la Iglesia y la psiquiatría. Este ensayo pretende analizar los trazos científicos (procedentes, en particular, de la lógica, las matemáticas y la medicina) en esta obra: *¿qué aspectos de la ciencia tienen lugar en Purgatorio de Raúl Zurita?, ¿de qué manera se manifiestan (disponen, alteran, ironizan) y dialogan?*

II

La portada de la primera edición de *Purgatorio* comienza a delinear una respuesta. Es la imagen de una herida: Zurita, en oposición a los crímenes infringidos por la dictadura, se quemó el rostro con un hierro incandescente. Para el poeta chileno este acto significó, después de aquel golpe tremendo, poner “la otra mejilla” a la usanza cristiana [4]. Y, al mismo tiempo, fue una forma de grabarse el propio país en el cuerpo. La cicatriz, en contraste con sus facciones, fue el vehemente desierto de Atacama contra las cordilleras y las llanuras: la geografía chilena tatuada en el semblante. Desde este punto, Zurita enuncia: *hay heridas abiertas; heridas profundas que no responden a los tratamientos, a la progresión clínica*. Hablar desde el Purgatorio implica hablar desde un estado intermedio (entre la muerte y el juicio último, por ejemplo), hablar para el futuro, para un después-de-mí; pero también, enunciar desde un estado de dolor y purificación. Una herida de estas dimensiones proyecta el comienzo del libro.

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

mis	amigos	creen	que
estoy	muy		mala
porque quemé mi mejilla			

Hay aquí una implicación discursiva que se origina en lo político y en lo psiquiátrico y repercute en lo social: “creen que estoy muy mala”, porque hice *algo* que se sale de la “conducta esperada”, de lo normativo. En la estrofa se leen varios actores: en la capa más profunda está el Estado que, en este caso, dicta, impone y propicia la acción descrita en el poema; en un estrato contiguo, la institución psiquiátrica que, entre otros, marca los límites de conducta y acuña binomios del tipo *cordura-demencia, salud-enfermedad*; en un nivel más evidente dentro del texto están los sujetos (mis amigos) que, hasta donde se alcanza a ver -porque no es su voz la que resuena en el poema- juzgan la acción (creen); por último, dando dirección y filtro a las demás voces, se encuentra el habla polifónica [5] del poeta (o del lector, si se prefiere), la cual reúne las implicaciones aquí descritas.

Llama la atención la feminización de esta voz (“estoy muy mala”), difícilmente desligada de travestismo y transexualidad. La enunciación de este cambio genérico en cualquier texto del XIX o principios del XX no habría tenido las mismas implicaciones que tiene aquí: el siglo XX, casi en su totalidad, fue el espacio de discusión en torno a la llamada disforia de género, su posible diagnóstico, la experimentación con diversos tratamientos y el inicio de las cirugías de reasignación sexual (que para la década del setenta estaban ya difundidas en América Latina). Quizá parezca excesiva la relevancia otorgada aquí a este hecho, pero, aunque Zurita no haya pretendido una imagen emparentada con el transgénero, estos versos (junto

con otros como: “Todo maquillado contra los vidrios/ me llamé esta iluminada dime que no” o “Ven, somos las antiguas novias me dicen”) están ligados a una trama conceptual que incluye la resignificación de una condición de identidad.

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

0. [Anteparaíso]: “mis amigos creen que estoy muy mala”, “Devoción”

1. En el medio del camino

2. Desiertos

3. El desierto de Atacama

4. Arcosanto

5. Áreas verdes

6. Mi amor de Dios

7. La vida nueva

III

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

Raúl Zurita concibe este espacio de expiación con base en la geometría no-euclidiana; esto es, aquella que va más allá de los postulados propuestos por Euclides (geometrías plana y tridimensional) en *Los elementos* (Alejandría, alrededor de 300 a.C.). A partir de cinco axiomas y la formulación derivada de teoremas, esta obra da pie al desarrollo de la geometría clásica, concebida como “la única posible” (Kant) hasta hace casi dos siglos. De los cinco axiomas establecidos en *Los elementos* fue precisamente el quinto el menos evidente, incluso para Euclides. Desde este resquicio

emerge un nuevo capítulo para la geometría; desde la anulación de este quinto postulado (“dada una recta y un punto fuera de ella, hay una *única* recta paralela a ésta que cruza este punto”) se sugiere una visión más amplia en los planos del tiempo y del espacio. Los hipercubos o *tesseract*, proyectados en la cuarta dimensión, son un modelo de este tipo de geometría *n* dimensional [7]. Seguramente por su formación como ingeniero civil, Zurita exploró esta variable desde los primeros borradores de *Purgatorio*, a través de lo que llamó “poemas dimensionales y adimensionales”:

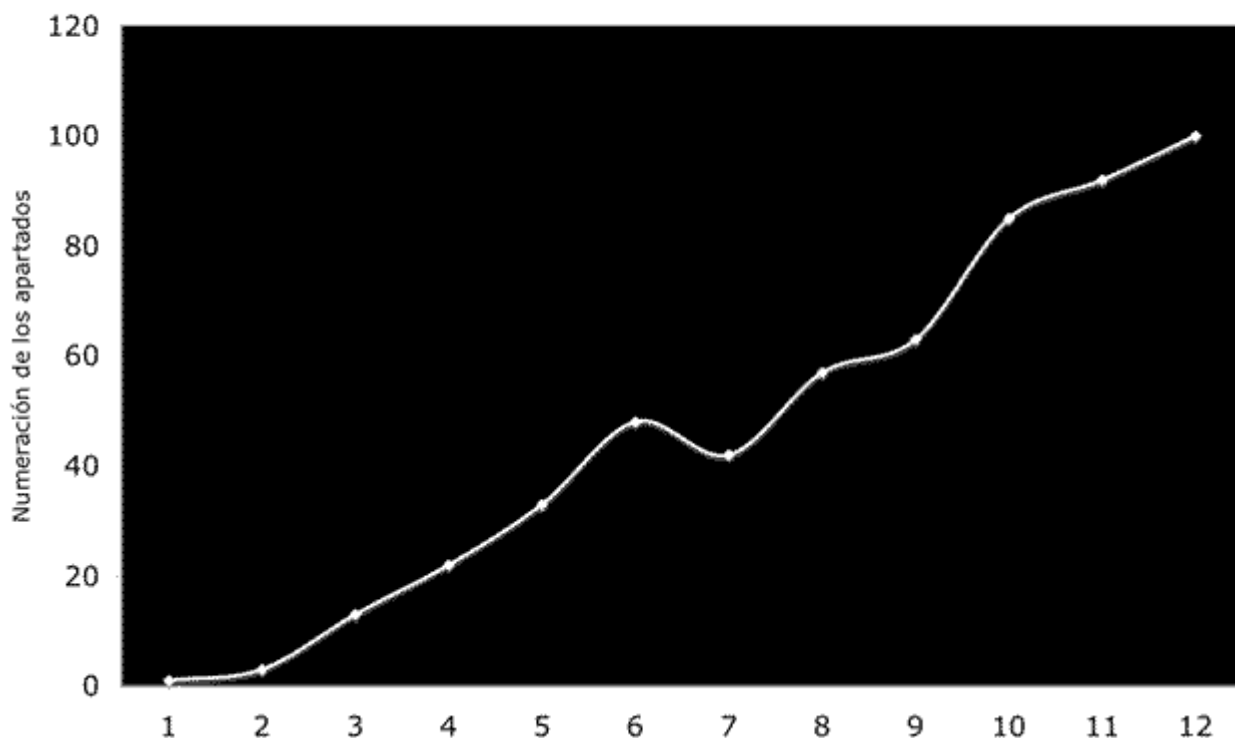
Pensaba lo siguiente: todo lo que uno escribe, incluso la fantasía, está concebida en un mundo euclidiano, con dimensiones muy concretas y muy fijas. Incluso el realismo mágico, la fantasía, lo mágico que en ese momento estaba haciendo furor en la literatura hispanoamericana, era posible porque teníamos sistemas de coordenadas espaciales muy concretas donde era posible que lo mágico sucediera. Sin embargo, a mí me interesaba en ese momento una poesía que yo había intuido en algunas cosas de Mallarmé, en concreto, en el *Igitur*, en el cual hay una descripción de un tipo que acaba de matarse en el instante de la medianoche y justo en el momento en que acaba de matarse emprende la vuelta al momento de su muerte, por lo que todo está sucediendo en un instante único. Entonces Mallarmé describe el escenario, pero resulta que si alguien quisiera físicamente construir el escenario, eso sería imposible. Es imposible, porque simple y llanamente el sistema de coordenadas espaciales en el que nos movemos imposibilita que eso se construya; es decir, es un poco como los grabados de Escher, como esos dibujos cuya construcción física es imposible. Tú los puedes representar en el mejor de los casos a través de un dibujo, pero construirlos espacialmente no se puede. Entonces me interesó mucho un tipo de espacio que ya no estaba incluido en eso que llamaba tres dimensiones. [8]

Recientemente la geometría no-euclidiana ha derivado en lo que se conoce como *multilinealidad*, en referencia a las posibilidades de lectura y referencialidad de un *hipertexto*. Gérard Genette en *Palimpsests* [9] define la hipertextualidad como la relación que une un texto *B* (hipertexto) con uno *A* (hipotexto), siempre y cuando esta relación no implique comentario. Un ejemplo socorrido es el *Ulysses* de James Joyce visto como hipertexto del hipotexto *La Odisea*; lo mismo sucede con *Omeros* de Derek Walcott. Si consideramos que todo texto es una transformación, imitación o derivación de otros textos (en el sentido amplio del término), podríamos afirmar que todo texto es un hipertexto. Genette aclara en este punto que esta relación, efectivamente hipertextual, se da en grados distintos para cada caso. Es aquí donde podemos diferenciar entre un *texto simple* [10] y un *hipertexto* o hablar de mayor o menor grado de hipertextualidad. Al trasladar esto al lenguaje informático, en particular a las bases de datos, nos encontramos con textos *multilineales*, hipervinculados, intercambiables y que, a semejanza de las partículas subatómicas estudiadas por la mecánica cuántica, pueden estar en varios puntos a la vez [11]. En este sentido, *Purgatorio* es un claro hipertexto de la *Divina Comedia*; pero más allá de ese rasgo evidente, esta obra establece ligaduras, abre espacios que tocan una gran cantidad de referentes impredecibles. Como podrá verse, al hablar de *Purgatorio* hablamos de una obra en constante mutación.

El poema “Domingo en la mañana”, incluido en la primera sección del libro, muestra 12 apartados, como las 12 horas del día. Cada uno está numerado y conforma una secuencia aparente: I, III, XIII, XXII, XXXIII, XXXXVIII, XLII, LVII, LXIII, LXXXV, XCII, C. El primer impulso ante estos “saltos numéricos” es buscar la lógica de la progresión: *¿cómo se estructura la secuencia?* Hecho vital, si pudiera resolverse. Con todo, el rasgo ascendente o descendente (según el orden en que se lean) de la numeración en el poema puede dar la sensación de un trayecto hacia la cima o hacia el abismo. Un pasaje similar al de Dante en la montaña de las siete cornisas. Si graficáramos estos números, tal como aparecen en el libro, tendríamos una pendiente irregular como la descrita en el fragmento XXXXVIII: “Sobre los

riscos de la ladera: el sol/ entonces abajo en el valle/ la tierra cubierta de flores/
Zurita enamorado amigo/ recoge el sol de la fotosíntesis”.

DOMINGO EN LA MAÑANA



Resalta, en todo caso, lo no expresado entre un número y otro; la posibilidad poética que se abre entre el uno y el tres o entre el 22 y el 33, por ejemplo. Hay *algo* que sin la debida atención “se pierde”; un hecho no enunciado. Un evento más allá de la página que descuella entre poema y poema, lejos del espacio físico del libro. Este hecho, no explícito en una “lectura tridimensional”, tampoco es evidente con la sola lectura numérica, no obstante, puede apreciarse con la toma de los versos:

XXII

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

Te amo a más que nada en el mundo

XXXIII

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño
cuando vi algo como un ángel
“Cómo estás, perro” le oí decirme
bueno —eso sería todo

eli

eli

y dolor

Pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan ni dormir por las noches

Estos poemas están dispuestos de manera contigua en la página. Podríamos decir que entre uno y otro hay 11 transiciones; 10 estadios no explícitos: del 22 al 33. *¿Qué es lo que ocurre en medio de estos apartados?* Entre el hecho devastador de mutilarse frente al espejo, con lo paradójico de decir a un tiempo “te amo” y esa visión delirante de un ángel, alegoría de un tormento infernal, hay espacios tácitos que ocupa el dolor. Aquellos sucesos que se encuentren entre estas dos imágenes (22 y 33) cubrirán los puestos vacantes del poema. Para poblar uno de estos sitios, podría pensarse en los fieles del Purgatorio de San Patricio en Irlanda, auténtico purgatorio en la Tierra [12]. Podría imaginarse a los 15,000 peregrinos que acuden cada año a este lugar para limpiar sus pecados y que, mediante concesión divina, regresan *marcados* a sus lugares: “[En San Patricio] aquellas almas que Dios permite regresar a sus cuerpos terrenos, después de haber sido castigados, exhiben marcas, similares a las cicatrices corporales, como recordatorio, prueba y advertencia” [13]. Sólo entonces, estos “saltos numéricos”, estos nichos, cobran fuerza y se abren como posibilidades de lectura.

Algo parecido sucede en “Las llanuras del dolor”, poema visual incluido en el penúltimo apartado: “Mi amor de Dios”. En la página se ven cinco planos cartesianos que representan las llanuras chilenas o, de manera general, las llanuras del mundo. Justo en el origen (0,0) de los dos planos cartesianos se lee la palabra “eli”, en arameo “mi dios”. Al final de la página, después de los tres planos vacíos, leemos la frase “y dolor”. Estos espacios yermos, además de abrir posibilidades de lectura, representan la ausencia de Dios o, si se prefiere, *la nostalgia del absoluto*, término descrito por George Steiner en un ensayo homónimo: “[...] la historia política y filosófica de Occidente durante los últimos 150 años puede ser entendida como una serie de intentos -más o menos conscientes, más o menos sistemáticos, más o menos violentos- de llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología”. [14] Estas búsquedas, tentativas para cubrir el vacío, son descritas por Steiner como mitologías en el sentido de cuadros completos del hombre en el mundo; aquí ubicamos tanto el psicoanálisis, la filosofía y las doctrinas políticas de los últimos tiempos, como el ocultismo, la magia y las diversas búsquedas en la religiosidad de Oriente. “Las llanuras del dolor” representa, así, la cicatriz de los hombres ante el abandono supremo; las huellas mnémicas que recuerdan un plano en otros tiempos ocupado: *Eli, Eli, lama sabachtani?*; Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?

En la misma sección, “Mi amor de Dios”, en los poemas “Pampas”, “Los campos del hambre” y “Los campos del desvarío” —que anteceden a “Las llanuras del dolor”—, Zurita recurre al lenguaje lógico-matemático para estructurar los textos. En “Pampas” se establecen tres espacios delimitados: “Áreas de Desvarío (I)/ Áreas de Pasión (II)/ Áreas de Muerte (III)”. Tres conjuntos que confluyen y que, quizá, en algún momento, terminarán siendo el mismo. En el primer espacio podría estar incluida la demente dictadura que, de manera caprichosa, violenta el estado de las cosas; un área o subconjunto que contendría la suma de los horrores cometidos, la brutalidad del genocidio. A su vez, como una fuerza opuesta, como un área más del mismo conjunto (I), podría tener cabida el delirio social en contrafuego, un dispositivo para combatir la crueldad. Hay que tener en cuenta que en la obra de Raúl

Zurita la locura es un mecanismo de enfrentamiento ante la adversidad, un factor de revitalización; ahí está el acto de quemarse la mejilla y, más adelante, el intento de cegarse con amoníaco, no como acciones de *performance* o *body art* como algunos críticos han señalado, sino como expresiones a raíz del sufrimiento: “Yo hice gestos desesperados en la época más difícil de mi vida y de Chile [...] Solamente después supe que con ellos había comenzado mi poesía”. [15]

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

Les corresponderá entonces a los nuevos poetas levantar desde allí, desde esa locura de los hombres del poema homérico, los contornos de otra belleza. Si no es ya demasiado tarde serán ellos, los nuevos Homero de este tercer mundo, los nuevos Darío, los nuevos Rilke, quienes deberán enfrentar las tareas de un trabajo gigantesco y desmesurado: inscribir sobre el cielo, sobre la tierra, sobre los desiertos, una nueva y arrasadora compasión, una ternura incolmable por cada átomo, por cada mirada, por cada aliento de la vida, que nos lleve a contemplar de nuevo, como si nos levantáramos por primera vez, la reconquistada diafanidad del mundo. [16]

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

Las “Áreas de Muerte”, tercer verso articulado en el poema, incluyen los cuerpos arrojados por la dictadura a lo largo de la geografía chilena; los idiomas colapsados y su imposibilidad para nombrar la ferocidad de esos actos de imposición; pero también, incitado por ese estado intermedio de las almas en expiación, se suma aquí una perspectiva de regeneración a partir de lo que se apaga: “[...] todas las lenguas han nacido de una destrucción y de una muerte y de allí para adelante su misión era levantar una nueva tierra frente a lo destruido. Es en eso en lo que radica su sacralidad y su fracaso y es en eso donde radican también la sacralidad y la redención de la poesía” [16]. Es el ser (naturaleza, obra) experimentando una continua y dolorosa metamorfosis. Muerte y vida vinculadas al *sí* y al *no* de una pulsación en continuo desempeño. Vida y muerte enlazadas al *no* y al *sí* imperecederos, más allá de la violencia donde, al parecer, todo acaba.

¿En qué espacios se intersectan estas áreas, Desvarío(I), Pasión(II) y Muerte(III)?, ¿hasta que punto la Muerte, en tercer orden de una posible secuencia y como una suerte de agujero negro, consume todos los espacios delimitados antes y después de ella? Al final de estas “Pampas” podríamos esbozar una posibilidad entre las muchas, donde se lee: “TODA UNA PAMPA TU ALMA CHUPADA DIME QUE NO TUS/ ENROJECIDOS OJOS”. En la contingencia de una extinción total o no de los elementos-más-allá-de-mí, propiciados por la muerte, están contenidos el dolor y la emancipación; la dimensión de escrutinio de lo acaecido, pero también, un nuevo comienzo en donde quepa aún una perspectiva para los nombres y el deseo.

En “Los campos del hambre”, siguiente poema de la serie, se enuncian igualmente tres espacios: [18]

1. Áreas N= El Hambre de Mi Corazón
2. Áreas N= Campos N El Hambre de

$N = 1$
La locura de mi obra

$N =$
La locura de la locura de la locura de la

N

3. Áreas $N=$ y el Hambre Infinita de mi Corazón

En álgebra N representa los números naturales $\{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, \dots\}$; llevado a la teoría de conjuntos simboliza el número total de elementos agrupados. Así, en el primer verso *la totalidad de las áreas* (Áreas N) es equivalente al “hambre de mi corazón”; es decir, a la desolación de aquel que pronuncia; *mí*, pronombre en primera persona, es en este caso tanto la voz del poeta, como la del lector. En el segundo verso *la totalidad de las áreas* es igual a la *totalidad de los campos* designados como “El Hambre de”. La ruptura de la frase detona los significados. El lector puede completar con sus propios referentes el conjunto y , en esa medida, podrá interactuar con el espacio en blanco que precede al verso. No obstante, la interrupción de lo enunciado sugiere siempre algo incompleto, la fractura espiritual: la voz “mi corazón”, pronunciada en el verso anterior, se vive aquí como lo faltante. El último verso funciona también con esta quebradura: *la totalidad de los campos* es igual a la hendidura/ “y el Hambre infinita de mi corazón”. La sensación abismal predomina en esta serie. El lector es partícipe de estos espacios, de estas largas extensiones desoladas o habitadas por almas necesitadas y vacías.

“Los campos del desvarío”, último poema de esta serie, trabaja con la misma idea de locura que advertimos en “Pampas”: el desvarío visto como ofensiva contra el despotismo. El poema abre con la ecuación “ $N=1/$ La locura de mi obra”; más abajo se lee: “ $N=$ La locura de la locura de la locura de la// N ”. De acuerdo con el propio Zurita, en una carta dirigida a Scott Jackson [19], $N=1$ representa la primera persona, “Yo”, esto es, Zurita o específicamente “La locura de [su] obra”. Aunque el pronombre personal *mi* abre aquí la posibilidad para que el lector enuncie, el verso parece excluyente; si esto fuera así, “mi obra” se aplicaría sólo en el caso Zurita. La ecuación, de cualquier forma, se lee: *el total de elementos del conjunto o área* (N) equivale a *uno*; a un sujeto u objeto indivisible en sí mismo que es el poeta: la locura de su obra. En el siguiente enunciado *el total de elementos del conjunto* es igual a un espacio en blanco, a una hondura que, a su vez, es iteración: “La locura de la locura de la locura de la”. Zurita emplea la recursividad matemática y lógica para generar una sensación de espiral o *loop* que se abisma sobre sí misma. Al final de la caída está N , *el total de elementos* vacío; a fuerza de volcarse sobre sí, el enunciado se agota, llega a un fin.

IV

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

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

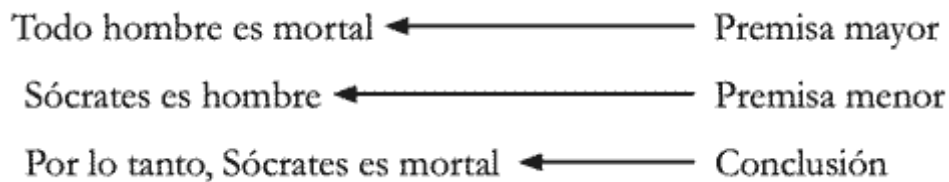
iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido

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

Este poema, incluido en el tercer apartado, sugiere el desarrollo demostrativo de un teorema. El primer enunciado funciona, en la lógica particular del texto, como un axioma (A). La aseveración es tan contundente que el lector la asume como intachable. En contraste, el segundo enunciado es la negación tajante de lo que se acaba de afirmar ($\sim A$ o no-A). Zurita juega aquí con el principio de no contradicción fundado desde la lógica aristotélica que establece, entre otros, que una proposición no puede ser verdadera y falsa a la vez. Los dos enunciados (i y ii) se rigen por lo paradójico y tocan de algún modo el adínaton o *impossibilia* al referir un hecho “inadmisible”; sin embargo, un evento contradictorio puede en ocasiones consolidarse lejos de lo irracional, de ahí el concepto *dialetheism*. La tercera proposición dicta una razón para demostrar la segunda: “Los desiertos de atacama no son azules porque por/ allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido” ($\sim A$ porque B). Al considerar estas tres proposiciones da la impresión que en i y ii se establece una disyuntiva, casi un *¿son o no son azules?*; una segunda voz -la que elige, el autor o el lector- opta por la segunda y establece la razón de su elección: *no son azules porque...* La última proposición (iv) rompe con esta elección e incorpora una nueva posibilidad: si A entonces C (A \supset C); “Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía/ podrían ser el Oasis chileno para que desde todos/ los rincones de Chile contentos viesan flamear por/ el aire las azules pampas del Desierto de Atacama”. La estructura, al carecer de comprobación y resultado, dificulta la consolidación del símil poema-teorema; queda, de cualquier modo, la secuela de esta disposición lógica inmersa de lleno en lo imposible: el desierto de Atacama ondeando por los aires como una llana extensión azul. El esquema se leería como sigue:

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

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



Cada enunciado contiene dos de los tres términos existentes. En la conclusión, por ejemplo, se conjugan los términos mayor -mortal- y menor -Sócrates-. El término restante, que en la premisa mayor funciona como sujeto y en la menor como

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

Aunque la reminiscencia silogística está presente en el cuerpo de *Purgatorio*, la figura a la que responden con mayor puntualidad estos poemas (las secciones “El desierto de Atacama” y “Áreas verdes”, sobre todo) es al teorema. Incluso resulta forzado tratar de establecer paralelos con construcciones derivadas de la lógica inductiva, en la que las premisas sólo ofrecen un apoyo relativo a la conclusión y no existe un término medio (o sustancial), como en el caso de los silogismos categóricos. Propositiones del tipo:

Todos los perros son mamíferos y tienen cerebro.
Todas las ballenas son mamíferos y tienen cerebro.
Todas las vacas son mamíferos y tienen cerebro.
Todos los humanos son mamíferos y tienen cerebro.
Por tanto, *probablemente*, todos los mamíferos tienen cerebro.

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

V

Como un paréntesis en mitad del libro se erige “Arcosanto”. Aquí, Zurita incorpora un diagnóstico psiquiátrico o, específicamente, una carta entre colegas, en donde una psicóloga, Ana María Alessandra, remite “el caso Raúl Zurita” a un psiquiatra -se entiende-, para corroborar su dictamen: “elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico”. La carta está alterada por el propio Zurita: la titula “LA GRUTA DE LOURDES”, tacha su nombre y en lugar de éste escribe “Violeta”, “Dulce Beatriz”, “Rosamunda” y “Manuela”; al pie, una nota reitera “TE AMO TE AMO INFINITAMENTE”. Se adivina también, dentro de esa lista, un nombre tachado que la encabeza: “Bernardita”; Bernardita Soubirous, la niña a la que en 1858, en Lourdes Francia, se le apareció la Virgen 18 veces [20]. Esta carta-diagnóstico, así enmendada, dialoga necesariamente con diversas secciones del libro: la imagen de la portada, el primer poema —“mis amigos creen que estoy muy mala”—, los electroencefalogramas que conforman la parte final... Con “LA GRUTA DE LOURDES” Zurita confronta varios planos con sus actores respectivos. Por una parte, la ciencia y la Iglesia, dos instituciones en gran medida legitimadoras e impositivas, se ven confrontadas en un documento con un doble nivel de ironía: pareciera que el cristianismo, con la Virgen y la niña visionaria de por medio, fuera el redentor de este atropello científico. Pero al mismo tiempo, los dos protagonistas del texto (Bernardita y Raúl Zurita) quedan fuera, tachados como locos, relegados a un segundo plano. Un palimpsesto en donde triunfan otros nombres: Violeta, dulce Beatriz (la Divina Comedia), Rosamunda (*Cantos* de Ezra Pound) y Manuela. Al final, como se ve, el autor se inclina por la literatura, por una serie de personajes en los que se travestiza y, al mismo tiempo, que ocupan su lugar en la psicosis diagnosticada.

VI

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

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

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

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

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

Las intersecciones se potencian al final de la sección: las áreas verdes regidas por los vaqueros se empalman gradualmente con las áreas blancas no regidas que las vacas van dejando compactas tras su huida. “Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no/ regidas se siguen intersectando hasta acabarse las/ áreas blancas no regidas”. El resultado es una especie de metástasis en la que el lector se ve implicado como un espacio de muerte: “Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan/ a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud./ ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a/ merced del área más allá de Ud. verde regida por los/ mismos vaqueros locos”. Mediante construcciones paradójicas y la creación de espacios con una lógica propia, casi incontrolable, el lector accede a un mundo en apariencia imposible (adfnaton). En este punto, quizá quede un fallo, la sensación de no reconocimiento o no asimiento de las formas: “Cuando hablamos de la cuarta dimensión o de espacios n-dimensionales, nuestra tendencia natural es buscar su

correspondencia con la ‘realidad’, es decir, armonizar los sentidos, las facultades o condiciones de nuestra imaginación espacial, con el pensamiento abstracto puro”. [21]

Quién daría por esas auras manchadas?

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

I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso mugen y son simbólicas

II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores Agrupando símbolos

III. Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas

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

VII

Purgatorio cierra con el apartado “La vida nueva”. Una colección de electroencefalogramas que, en su momento, “arrojaron luz” sobre la salud-enfermedad del poeta. Irónicamente, en el momento del estudio, el registro de la actividad bioeléctrica del cerebro fue trazando las cordilleras, los cielos y los desiertos de un nuevo espacio. Verdaderas áreas incontenibles desbordaron los recintos de diagnóstico y excedieron la mirada clínica. En este sentido, al ver las inscripciones “Inferno”, “Purgatorio” y “Paradiso” superpuestas a las hojas de exploración, resulta difícil pensar en documentos alterados o modificados *a posteriori*; estos rótulos, seguidos por un verso y un nombre propio para cada sección (en Purgatorio: “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” y “Santa Juana”), nombran panoramas que ya eran evidentes desde el inicio. La proximidad hipertextual entre el texto *B* (electroencefalograma del libro) y el texto *A* (electroencefalograma original o hipotexto) se intensifica a un grado de cuasi concentración de los dos textos. Prevalece, sin duda, la intención irónica y crítica por parte del autor que impide una fusión absoluta. Con todo, uno no puede dejar de imaginarse a Raúl Zurita en el recinto aséptico del área de neurología de algún hospital arrojando “La vida nueva” por esos electrodos. Una visión, quizá, demasiado sugestiva.

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

1. no hay Purgatorio de Raúl Zurita sin el proceder instituido que provoca la sátira;

2. no hay Purgatorio sin los espacios expansivos que generan estas mismas instituciones...

Al final, si alguna demostración ofrecen estos versos es que uno no puede encerrar a un hombre digamos en el contenedor de un barco [22], mantenerlo ahí, lejos del contacto con los otros, y esperar que las cosas permanezcan intactas: comprimidas y ocultas. Necesariamente hay un disparo, una expansión de los terrenos en la mente de ese sujeto que quiere liberarse, trasquilar los pasajes de este mundo, matizar nuevos espacios intersectados o, simplemente, en el delirio, ofrecer la mejilla izquierda al clamor de un *fuego inteligente*.

Bibliografía

Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, Londres, 2000.

Bajtin, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Copi, Irving M. y Carl Cohen, *Introducción a la lógica*, Limusa, México, 2004.

Cussen, Antonio, “Retratos de vida y formación literaria, [conversación con Raúl Zurita y Diego Maquieira]”, Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile, 2 de junio de 1989.

Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997.

Jackson, Scott, “The Union of Mathematics and Poetry in the *Purgatorio* of Raúl Zurita” en *Purgatorio, 1970-1977*, Latin American Review Press, 1985.

Le Goff, Jacques, *The Birth of Purgatory*, The University of Chicago Press, 1984.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001 (consultado en <

Mata, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2003.

Nómez, Naín, citado por Javier García, “Hay que volver a ser extremos y dementes” en Proyecto Patrimonio (consultado el 19 de junio de 2007 en

Steiner, George, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2004 (Biblioteca de ensayo, serie menor, núm. 12).

Zurita, Raúl, *Mi mejilla es el cielo estrellado. Antología*, Aldus/ Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura, 2004.

——, *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979.

——, *Purgatorio*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2007.

——, *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000.

Notas:

- [1] La palabra “Purgatorio” (*purgatorium*) en referencia a un lugar (esto es, utilizado como sustantivo), nace hasta mediados del siglo XII; el *purgatorius* de San Agustín es un (adjetivo) calificativo de ese fuego redentor. Para una relación exhaustiva de la gestación de este concepto véase Jacques Le Goff, *The Birth of Purgatory*, The University of Chicago Press, 1986.
- [2] El libro *La Vida Nueva* de Raúl Zurita está integrado por los poemarios *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987) y *Canto de los ríos que se aman* (1993). Como corolario de la trilogía *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La Vida Nueva* habría que considerar la publicación de *INRI* (Fondo de Cultura Económica, 2003/ Visor, 2004).
- [3] Naín Nómez, citado por Javier García, “Hay que volver a ser extremos y dementes” en *Proyecto Patrimonio*
- [4] “Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Más tarde me di cuenta de que así había comenzado mi Purgatorio” (“La herida de Dios. Conversaciones con Raúl Zurita” en *Mi mejilla es el cielo estrellado. Raúl Zurita. Antología*”, Aldus/Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura. Entrevista realizada por Alejandro Tarrab).
- [5] En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail M. Bajtin habla de la novela polifónica; aquella que combate el discurso instituido u oficial, el punto de vista único. La novela polifónica es dialógica en el sentido de conjunción de varias voces, varios estratos discursivos. En este mismo sentido, Roland Barthes (*Image, Music, Text*, Fontana, Londres, 1977) se refiere al “texto [en el sentido amplio del término, como] un tejido de citas provenientes de innumerables centros de la cultura”.
- [6] Estos modelos, nos dice Le Goff, fueron heredados en gran medida de Grecia y Roma y de los inicios del cristianismo. *Op. cit.*, p. 225.
- [7] El término cuarta dimensión (*cuarta dimensio*) fue acuñado por Henry More en 1670 y desarrollado en el siglo XIX por matemáticos como Gauss, Bolyai, Lobachevsky, Riemann y Beltrami. Para ahondar en el desarrollo de este término y su relación con la literatura (en particular con las vanguardias

históricas), véase Rodolfo Mata, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, (UNAM, México), 2003: “Un punto que se mueve una cierta distancia, en una dirección constante, traza una línea. Al desplazar esta línea en dirección perpendicular a ella misma, una distancia igual a su longitud, se produce un cuadrado. Si movemos este cuadrado, en dirección perpendicular al plano en que se encuentra, una distancia igual a la longitud de uno de sus lados, obtendremos un cubo. Si continuamos moviendo este cubo *en una dirección perpendicular a todas las otras dimensiones que posee*, necesitaríamos una nueva región en el espacio -la cuarta dimensión- en la que se formaría un hipercubo o *tesseract*. Si una línea está limitada por dos puntos, un cuadrado por cuatro líneas y un cubo por seis cuadrados; un hipercubo estará limitado por ocho cubos” (p. 186).

[8] Raúl Zurita, “Rastró de vida y formación literaria”, entrevista realizada por Antonio Cussen en el marco del coloquio del Centro de Estudios Públicos, 2 de junio de 1989.

[9] Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press.

[10] Genette no hace una diferenciación semejante: texto simple vs. hipertexto.

[11] Véase Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001.

[12] El Purgatorio de San Patricio está en Station Island, Lough Derg (Lago Rojo), en el condado Donegal, Irlanda. Según Jacques Le Goff (*op. cit.*) aparentemente las peregrinaciones empezaron a finales del siglo XII.

[13] *Ibid.*, p. 194.

[14] George Steiner, *Nostalgia del absoluto*, Siruela.

[15] “La herida de Dios. Conversaciones con Raúl Zurita”, *op. cit.*

[16] Raúl Zurita, “El fin de las lenguas” en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, 2000.

[17] *Idem.*

[18] Estos poemas no deberían leerse sin tomar en cuenta el espacio que ocupan en el universo de la página. Ahí donde hay un espacio en blanco, por ejemplo, no debemos ver un simple corte de línea sino una extensión abierta a las posibilidades del vacío, del abismo o de la expresión (en el original estos versos no están numerados).

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

[20] En Chile hay una réplica de esta Gruta.

[21] Rodolfo Mata, *op. cit.*, p. 186.

[22] “A las seis de la mañana del 11 [de septiembre de 1973] llegué a la Universidad a tomar desayuno y ver si podía dormir un poco. Allí me tomaron. Eran arrestos masivos de miles y miles de personas. El golpe en Santiago comenzó más tarde. Allí mismo comenzaron los culatazos. De allí nos llevaron a un estadio y de allí al barco Maipo, que era un carguero civil de la Compañía Sudamericana de Vapores. Efectivamente yo había logrado conservar una carpeta con poemas. Como había unos poemas visuales (que están en Purgatorio), los militares creían que eran mensajes en clave y comenzaba la golpiza, pero extrañamente al final me los devolvían. Al llegar al barco se repitió lo mismo. Como estaba amarrado sostenía la carpeta con los dientes. Un marino los vio: ah, dijo, son poemas estas huevadas, y tiró la carpeta al mar. Lo que pasó entonces es tan extraño, la carpeta me decía que había habido un antes, que ahora era algo que estaba sucediendo, pero que yo me llamaba Raúl Zurita y había tenido una vida antes. Después comenzó literalmente la pesadilla [...]” (“La herida de Dios. Conversaciones ...”, *op. cit.*).

© Alejandro Tarrab 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo