

II Sección: literatura, teatro y educación

Procesos de actualización de *Canto a su amor desaparecido* (1986)¹ de Raúl Zurita

Jorge Lagos Caamaño
Universidad de Tarapacá, Chile
jlagos@uta.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9925-8102>

Daniel Rojas Pachas
Universidad de Guanajuato, México
df.rojaspachas@ugto.mx

<https://orcid.org/0000-0002-3819-2357>

Recibido: 17 de marzo de 2021

Aceptado: 28 de mayo de 2021

Resumen: El presente trabajo da cuenta de los procesos de actualización semiótica en la lectura de *Canto a su amor desaparecido*. El trayecto de lectura propuesto considera las declaraciones de Raúl Zurita acerca de su experiencia vital durante el gobierno de Augusto Pinochet y la construcción de su figura de autor, en relación con las estrategias intermediales de su poesía, los intertextos que pone en funcionamiento y las estructuras de mundo que tensiona con el fin de edificar una representación poética de la violencia vivida en Chile y Latinoamérica producto de las dictaduras recientes.

Palabras clave: Poesía latinoamericana; poesía chilena; dictadura; actualización semiótica; Lector modelo.

Actualization Processes of Raúl Zurita's *Canto a su amor desaparecido* (1986)

Abstract: The present article gives account of the semiotic actualization processes in the reading of *Canto a su amor desaparecido*. The proposed reading path considers the statements of Raúl Zurita about his life experience during the government of Augusto Pinochet and the construction of his figure of author, in relation to the intermediary strategies of his poetry, the intertexts that he puts into operation and the world structures that stresses in order to build a poetic representation of the violence experienced in Chile and Latin America as a result of recent dictatorships.

Keywords: Latin American poetry; Chilean poetry; dictatorship; semiotic actualization; Model reader.



Introducción

Raúl Zurita construye una obra poética intermedial que abarca la poesía visual, braille, perpopoesía, acciones de arte, música, videoclip, arquitectura e intervención de espacios. La poesía del chileno tiene intertextos con obras fundacionales como *La Divina Comedia* y la *Biblia*; asimismo, genera una voz relacionada con la autofiguración de su rol como artista, con el fin de crear un alter ego poético que se nutre de la propia experiencia y el dolor de un sujeto sometido al decurso histórico, en su caso, la violencia dictatorial que azotó a Chile a partir del año 1973. Al respecto, Fernando Burgos en su texto "Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético" señala:

Su poesía nos enfrenta al uso y funcionamiento de un discurso poético complejo en el que participan las estructuras de textualidades literarias clásicas, las convergencias provenientes de textos que construyen un sistema universal y colectivo de referencias, y las marcas de la Historia relativas a la productividad del desarrollo individual en el marco de determinados modelos sociales. En el primer caso, ejemplificaría la utilización intertextual de la obra de Dante, especialmente en lo que concierne a la estructuración de una visión de mundo. El segundo correspondería a la Biblia a través de las contextualizaciones contemporáneas que Zurita plasma sobre su visión social como signo de amor, sufrimiento y redención. El tercer aspecto apuntaría tanto a su captación artística sobre el abuso del poder político en general como a la experiencia social y personal de Zurita durante los años de la dictadura en Chile. (Burgos, 1992, p. 283)

El presente artículo da cuenta de los procesos de actualización semiótica en la lectura de *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita, por eso en primera instancia resulta esencial delimitar el contexto de producción de esta obra. *Canto a su amor desaparecido* marca la voz poética del autor y sus trabajos artísticos posteriores. Mariana Di Cío (2018) en "Zurita: el poema como memorial del dolor" da cuenta de la presencia de este texto como un mantra que atraviesa toda su producción, el cual, a su vez, se instala como una lectura crítica de la historia política reciente de Chile.



La inscripción de algunos versos de *Canto a su amor desaparecido* (1985) en el frontis del Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político que se encuentra en el Cementerio Central, en Santiago («Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas al mar y a las montañas»), pero también las distintas lecturas, performances, intervenciones públicas e instalaciones artísticas con las que el propio Zurita va redoblando su obra incitan a una última reflexión sobre el valor memorial de la escritura en esta obra tan compleja y embozada. (Di Cío, 2018, p. 72)

Canto a su amor desaparecido (1985) se publica en Editorial Universitaria cinco años antes del regreso de Chile a la democracia, de manera que su contexto de producción todavía se encuentra marcado por la presencia del gobierno militar, la censura y los violentos mecanismos de represión que afectaron a creadores que escribieron dentro del llamado insilio² y apagón cultural.

Este poemario zuritano se configura como un topoi o lo que Gregory Ulmer (1989) denomina una memoria artificial. Esto permite pensar el poema como una puesta en escena que da pie a la reconstrucción y adquisición inventiva del conocimiento, en este caso ligado al testimonio en torno a la desaparición de personas en el marco de una dictadura y quiebre de los derechos constitucionales de los ciudadanos.

Para Ulmer (1989) la memoria es el espacio al que accedemos con la lectura, mientras que la escritura es el mecanismo que nos permite crear y recrear la memoria. A través de la noción de memoria artificial, el crítico norteamericano postula una recuperación inventiva de la información. En su teoría, lo que importa son las conexiones que se llevan a cabo, por eso la importancia de la conducción como forma de razonamiento y el collage y el montaje como herramientas técnicas y creativas.



La memoria muta al renombrar y recordar, lo cual supone reconsiderar toda concepción que entienda la memoria como ordenación y estructura escéptica, en la cual se ubican lugares (textos e imágenes) para el recuerdo. Estamos ante un proceso que se define no solo como un modelo teórico, sino como un actuar y modo de hacer en el mundo y que: “se basa en el reconocimiento de que el conocimiento en y de las humanidades es, precisamente, un conocimiento del encuadre, de los medios y la puesta en escena entendidos no como una representación de otra cosa, sino como un modo de acción en el mundo cultural” (Ulmer, 1985. p.183). Ulmer postula en torno a la poscrítica:

Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje), y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura (Ulmer, 2008, p.130).

Al revisar la obra de Zurita a la luz de estos postulados, que nos hablan de memoria y arte en calidad de puesta en escena y acción, podemos entender cómo en su poesía se conjugan los elementos intertextuales, su conocimiento teórico y sobre todo su experiencia en un país que sufrió una de las más cruentas dictaduras contemporáneas de nuestro continente. Tal como señala Edmundo Garrido Alarcón (2009), la obra edifica un corpus "apelando directamente a una problemática dolorosa pero central en la lucha por los derechos humanos, tanto en Chile como en otras dictaduras latinoamericanas: los Detenidos Desaparecidos." (Garrido, 2009, p. 167).



La obra de Zurita expone una herida y un quiebre, en este caso es colectivo y afecta el imaginario de los países que el autor denomina muertos o nicherios en la última parte del libro. La representación del dolor que el poeta edifica va más allá de las formas privadas e individuales de tortura. De modo consciente, Zurita expone procesos sistemáticos de abuso que afectan históricamente al continente y a todos los grupos y países considerados factorías y despojos por el llamado primer mundo.

La autofiguración y la representación del dolor en la obra de Raúl Zurita, se hace presente, en una declaración que el poeta hizo en una entrevista del año 1987.

El esfuerzo (de escribir poesía) no es tanto para estructurar el libro, la obra, sino para darle una estructura a la vida. Cada uno tiene la oportunidad de construir con su vida su propia Pietá, su propia escultura (...) La vida de uno y la de todos es el único producto de arte que merece la pena ser socializado. Para mí, todas las grandes transformaciones sociales han sido transformaciones en la creatividad. La Historia es la Historia del arte (Gandolfo, 1987, p. 3)

Esta identificación arte-vida forma parte de los mecanismos que Zurita autofigura y promueve a lo largo de su trayectoria. El autor edifica su función de autor dentro de la tradición poética en nuestra lengua.

Figura de sí que es perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo cultural en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de la escritura. Borges es un espléndido ejemplo de este proceso, que puede denominarse, como algunos críticos lo han hecho, una autofiguración (Premat. 2009, pp. 26-7).

De esta manera, desde *Purgatorio*, su primer volumen poético, el autor construye una voz que trasciende lo biográfico y utiliza su propia experiencia; sin embargo, despersonaliza esas marcas individuales con el fin de hacerlas universales y así inscribirlas dentro de la historia del arte y la poesía.



En la primeras páginas de *Purgatorio* se expone el rostro lacerado del autor, producto de una quemadura autoinflingida a mediados del 75. El autor quema su rostro, y en conversaciones con Andrés Piña revela una serie de procesos de tortura, autoflagelo y crisis familiares que lo aquejan durante la década del 70, previo a la publicación del libro "Cuando me subieron al barco, me volvieron a preguntar por la carpeta, pero ahí el interrogador llamó a otro fulano para que investigara mis papeles. Este tipo los miró y dijo <ah, sí, son poemas estas huevadas>, y me tiró la carpeta al mar. Ahí yo sentí que el mundo se me quebraba de verdad" (Piña, 1990. p.34).

En la contratapa de este primer libro el lector encuentra el siguiente enunciado: "Y ahora, Zurita, que rapado y quemado te hace el arte". Este paratexto da cuenta de un dispositivo, que forma parte de sus estrategias textuales y repertorio como autor. El cual utilizará también en *Canto a su amor desaparecido*, al ser interrogado por los deudos de los afectados por la persecución.

Al interior del largo poema, el hablante se diluye en una multiplicidad de voces, las cuales también sufren vejaciones y traumas físicos que exponen su piel ulcerada en contraste con el tejido social en ruinas. La mente del sujeto es intervenida por la vigilancia dictatorial. Un elemento central del poemario, es la manera en que autor a través de este libro profundiza en las consecuencias que trajo la dictadura y cómo prefigura el duelo en calidad de acto de amor. *Canto a su amor desaparecido*, es un libro que confronta la trágica e irreparable pérdida de miembros que sufre la humanidad.



Modelo teórico para la actualización de textos

Umberto Eco desarrolla de manera más acabada su propuesta teórica en *Lector in fabula* (Eco, 1987) respecto del lector modelo; establece allí unos niveles de cooperación textual por los cuales el lector empírico pudiera o no pasar en su proceso de lectura, lo cual depende de su acervo cultural, o como mejor lo diría Eco, de su *enciclopedia*.

Eco establece en su esquema metatextual una serie de casilleros mediante los cuales el lector tiene la posibilidad de recorrer en el proceso de actualización de un texto, conforme a sus necesidades y expectativas. Lo cierto es que, mirado el fenómeno desde la empiria, el lector, cuando se propone la actualización de un texto, cualquiera sea la hipercodificación del escrito, su primera inquietud es saber qué dice el texto, cuál es su contenido y de qué se trata lo expresado. En este afán, el lector empírico confronta -conciente o no del proceso- su “estructura de mundo” con la “estructura de mundo” del texto.

Esta es la experiencia más estandarizada (cf. Lagos y Rojas Pachas, 2012 y Lagos, Soza, Zepeda y Rojas Pachas, 2014), y desde allí, entonces, el lector puede reconocer sus eventuales deficiencias en la “manifestación lineal del texto” respecto de los “códigos y subcódigos” y “circunstancias de enunciación”.

Ahora bien, en la confrontación de la “estructura de mundo” como lector respecto de la “estructura de mundo del texto”, el encuentro es con una arquitectura ideológica, actancial, narrativa y discursiva del texto, lo cual permite en muchos casos -por parte del lector empírico- previsiones y paseos inferenciales y extensiones parentetizadas desde el mundo representado en el lenguaje con diversos códigos textuales. (Eco 1987 y Lagos 2003)



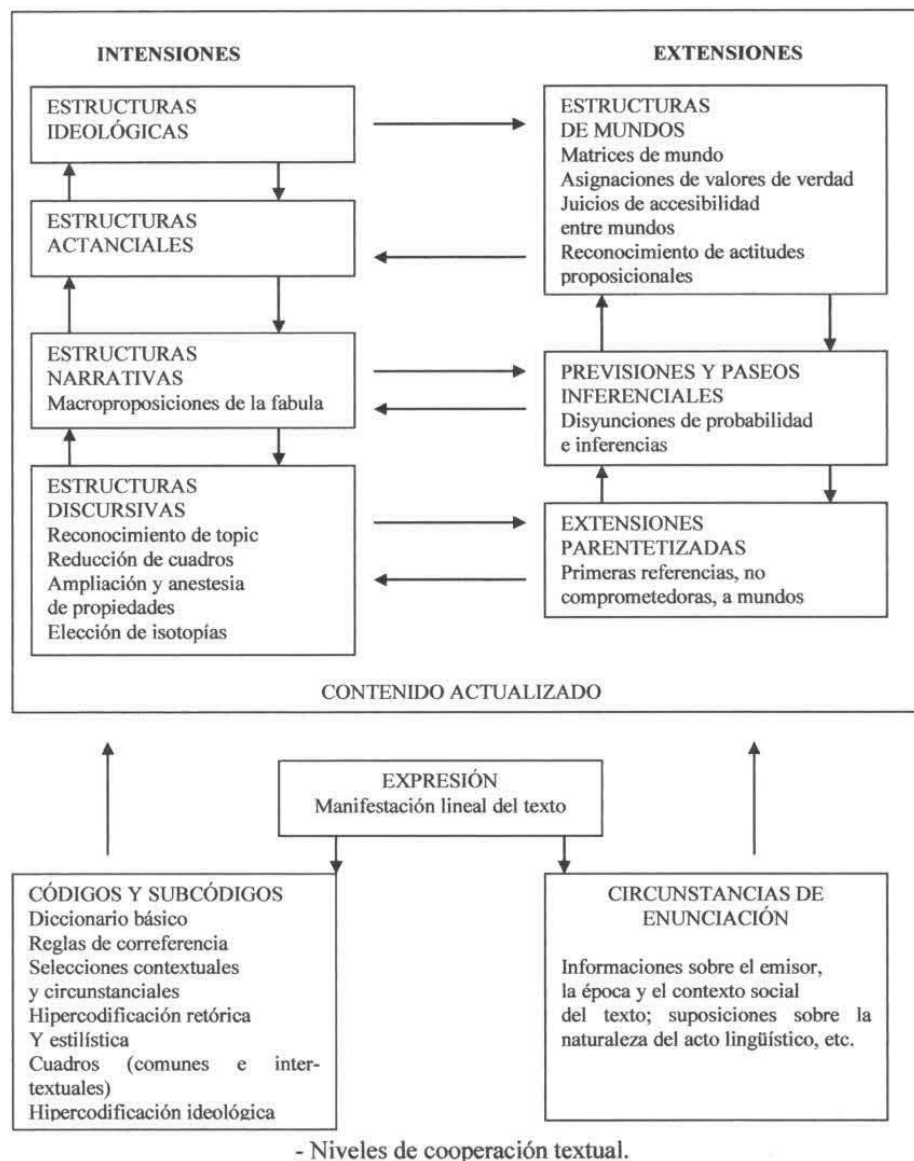
Los casilleros del esquema metatextual de Eco (ver Fig. 1) señalan trayectorias flexibles en los procesos de actualización de un texto y dependientes de las estrategias organizacionales generativas de la obra; es decir, de su lector modelo. En otras palabras, el lector empírico interesado intenta (re)construir un trayecto ideal de lectura en su proceso de actualización o cooperación textual.

En este sentido, el presente trabajo da cuenta de dichos procesos de actualización en la lectura de *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita. La actualización realizada en esta investigación, inicia con la confrontación de las estructuras de mundo lector-texto.

Hipotéticamente, los intentos de confrontación de mundos remiten constantemente a códigos y subcódigos en sus modalidades de diccionario básico, reglas de correferencia e hipercodificación retórica y estilística, además de las circunstancias de enunciación y a previsiones y paseos inferenciales. (Ver fig. 1).



Fig. 1



Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen, 1987.

Actualización de *Canto a su amor desaparecido*.

En el título del poema, la palabra *Canto* nos remite a una hipercodificación muy precisa que tiene uno de sus principales antecedentes en los cantares de gesta medievales (*Cantar de Mio Cid* o *Chanson de Roland*, entre otros) hechos para ser cantados, escritos algunos en verso y otros en prosa o en ambos, simultáneamente. El título de la obra de Zurita, nos remite también a aquel *Canto General* de Neruda, que es de género épico y corresponde a la tradición literaria de las literaturas románticas.³

Al tener como punto de referencia al *Canto General*, se puede prever que *Canto a su amor desaparecido* tendrá, fundamentalmente, dos canales de lectura aludidos: a) un canto (lirismo) a su amada y a América, y, b) un canto ideológico que abarcará más allá de América: a otros lugares de otros continentes; es decir, un “poema épico” con dos vertientes significativas.

Después del título del libro de Zurita se lee: “Ahora Zurita -me largó- ya que de puro verso / y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras/ pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (Zurita, 2015, p. 259)

La dificultad que presentan estos versos (versículos o prosa lírica) para adentrarse en el mundo que quiere representar se centra básicamente en la ausencia de linealidad discursiva habitual, en la alteración sintáctica y semántica, el juego temporal y pronominal. Es importante señalar, que las estrategias textuales del autor chileno fusionan registros discursivos de múltiples disciplinas como el videoclip, el sistema braille, las acciones de arte y la intervención de espacios públicos con poemas visuales, entre muchas otras experiencias creativas.

Esta hibridez e intermedialidad genera cruces inesperados y trayectos de interpretación que exceden los límites del poemario, la edición en papel y lo



expresado de modo literal en verso. Hay que destacar la alteración de reglas de correferencia y la mención de “Zurita” como parte del mundo edificado poéticamente, coincidente con el sujeto empírico del mundo extratextual creador del texto o bien, al progenitor del creador del texto en cuestión.

El sujeto de la enunciación, desconocido, se dirige a Zurita para expresarle que pudo entrar en las pesadillas. Y le pregunta si puede decirle dónde está su hijo. La expresión entre guiones “-me largó-”, es decir, él, así, en tercera persona, es inmediatamente transformado en un tú: “...pudiste entrar aquí...”. De tal manera que esta codificación altera el diccionario básico y la hipercodificación estilística, lo cual obstaculiza, en cierta medida la posibilidad de adentrarse linealmente o con continuidad al mundo poético. Se puede suponer que en el verso le habla a su propio padre – que en el extratexto el poeta perdió cuando solo tenía dos años- interrogando a su progenitor ausente sobre su destino o en una especie de desdoblamiento, se habla a sí mismo en tercera persona.

Luego, en forma de dedicatoria, se lee: “-A la Paisa/ -A las Madres de la Plaza de Mayo/-A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen/-A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos y asesinos:” (Zurita, 2015, p. 260), es decir, a las víctimas y victimarios.

En un intento de interpretación del contexto como inferencia basada en cuadros intertextuales de acuerdo a nuestra experiencia de lecturas previas y uso de la enciclopedia personal, es posible señalar, que la paisa puede interpretarse como forma apocopada de paisana, o sea, coterránea, o como denominación geo socioantropológica para dirigirse a los hermanos latinoamericanos; a las madres que lucharon por recuperar con vida los cuerpos de los detenidos y desaparecidos en Argentina bajo la dictadura de Jorge Rafael Videla y posteriormente buscar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad.



En la confrontación de las estructuras de mundos, esto es, estructuras discursivas frente a previsiones y paseos inferenciales y extensiones parentetizadas, hay curiosas extrapolaciones a campos de concentración nazis conocidas a partir de relatos de sobrevivientes del holocausto, también leídos en libros de historia y vistos en filmes, solo que el texto, amplía el imaginario de horror dictatorial y de subyugación, aludiendo a lo que denomina nicherios o campos de muerte en países negros, africanos, sudacas, “Todos yacen allí,” (Zurita, 2015, p. 261). El poeta edifica una realidad distópica cargada de escatología en la cual los espacios de reclusión, esclavitud y exterminio fusionan las factorías con los centros de reencauzamiento de conducta y tortura. El enunciante llegó allí,⁴ “... a los viejos galpones de concreto. De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos y olor a pichí, semen, sangre y moco hedían.” (Zurita, 2015, p. 261).

Es importante recordar que Raúl Zurita sufrió la persecución y tortura por parte de los agentes de la dictadura pinochetista. En entrevista con Sergio Marras declara:

Sigo caminando, sigo subiendo, mirando cómo iban colocando las tanquetas. Y de repente me dicen: “¡Alto!... Me tiré al suelo. Entonces ahí nos subieron... me pusieron en una fila donde había montones de tipos enfilados en una pared. Y ahí, bueno, ahí de frentón caí preso con muchos gallos y nos sacaron la correspondiente cresta y nos llevaron. Estuve cerca de veinticinco días en las bodegas del Maipo con miles de fulanos, en unas bodegas del barco donde había seiscientos tipos apelotonados. Allá, en la noche, se caía uno encima del otro (Marras, 1985, p.40).

Luego, en otro paseo inferencial, nos trae a la memoria el proceso de descubrimiento y conquista de América, cuando “Vi gente desgredada, hombres picoteados de viruela/.../. Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aimara el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó” (Zurita, 2015, p. 262). Después, todo se mezcla con religión y literatura: con la vista vendada, vio a Jesús, a la Virgen, a Satán y al señor K, en una alusión a Kafka y sus obras.



La obra fuerza al lector a encontrar cierta linealidad, identificar al hablante, precisar a los sujetos de la enunciación y la autoría de las distintas voces que se cruzan, a fin de comprender el texto poético; sin embargo, la poesía de Zurita pareciera esforzarse para que dicho lector re-viva lo vivenciado por él en los mismos términos:

Recorrí muchas partes.
Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.
Los muchachos aullaban. Vamos, hemos llegado donde nos decían- le grité a mi lindo chico.
Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
Pero a nadie encontré para decirle “buenos días”, sólo unos brujos con máuser ordenándome una bien sangrienta.
/.../ De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto.
Y luego con él golpearon a mis amigos.
Siguieron y siguieron, pero cuando les empezaron a dar a mis padres corrí al urinario a vomitar. (Zurita, 2015, p. 263).

El golpe de estado chileno provoca en el enunciante su amada desolación por la patria muerta; no hay ilusión; nada lo protege a pesar de las evocaciones a la divinidad, al ángel de la guarda, pues en el dolor no es fácil encontrar a Dios, sobre todo cuando este dolor es transversal y se siente en América y en el resto de los países llamados del tercer mundo, e incluso, en algunos desarrollados.

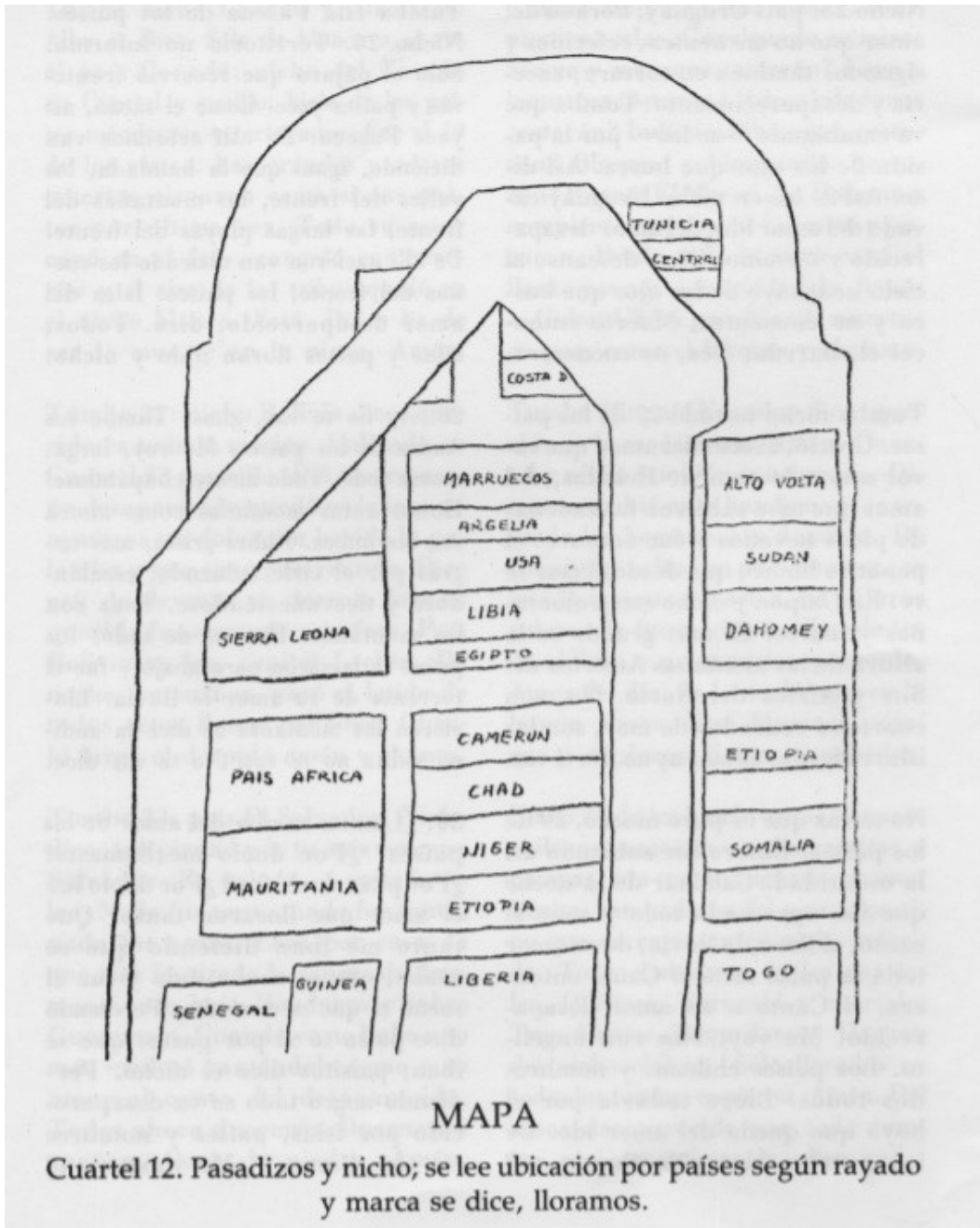
Una actualización que busque vínculos lineales, encontrará un mundo que se quiere representar fragmentario. El texto poético invade la percepción de la pobreza, de dictaduras latinoamericanas y del dolor que vivió Chile; la pérdida de la democracia, expuesta a través de una construcción errática, con multiplicidad de voces afectadas por la tortura y ruinosa, como una mente que ha encarado y sido víctima de la degradación y la violencia.

El intento de linealidad de la actualización inicial (lectura primera) del texto, puede hacer pensar a los potenciales lectores que *Canto a su amor desaparecido* se



enfoca en una relación amorosa de pareja y su pérdida; sin embargo, el poema gira, hacia el amor desolado por la patria muerta, por Latinoamérica entera y por los países pobres del mundo, como lo demuestra el mapa del Galpón 13 incluido casi al final del texto (Zurita, 2015, p.269). Este poema visual demuestra el carácter heterogéneo del discurso poético zuritano: los límites geográficos constituyen verdaderos nichos de muerte, de llantos, de hambre, de guerras, de oscuridad, de asesinatos, etc.





Zurita, Raúl (2015). *Canto a su amor desaparecido Tu vida rompiéndose* (Antología Personal). Santiago de Chile: Lumen.



Nicho país Arauco. Habido en
Cuartel 13. Fueron largos valles
negros como los desaparecidos otros.
Se anotó así: aviones del mar sureño
surcaron el cielo y al bombardear
sus propias ciudades brillaron
por un segundo y cayeron. Están
identificados en cuarteles ya dichos
con tumba escrita y advertencia.
En cal borrarón los últimos restos
Y sólo quedó la herida final. Amén.
Todos rompieron en lágrimas.
Amén. Fue dura la vista. Amén. (Zurita, 2015, p. 270).

Luego al mapa vacuo, Galpón 12, (Zurita, 2015, p. 275), dibujo similar al anterior, le sigue el “Canto de Amor de los Países”, donde el enunciante pregunta a un “tú” sobre cuatro temas. Primero sobre el primer abandono infantil; luego sobre un segundo abandono a los 20 y tantos años; en tercer lugar sobre la conciencia de estar muertos, tanto el enunciante como el “tú” interpelado. Finalmente, la pregunta recae sobre la escritura de un primer poema, apelando a una primera escritura de su interlocutor. Lo cual hace alusión a un primer contacto con el arte, la escritura y la representación de sus sentimientos.

A todo esto, se responde con un “sí” hasta que el “sí” se alarga y se descompone en fonografemas agregándole otras vocales, lo cual alude intertextualmente a *Altazor* de Vicente Huidobro en un intento de desintegrar la palabra para mostrar metafóricamente otra realidad o una realidad inefable.

El poema cierra con un llamado a levantarse, porque “La noche canta, canta, canta, canta /.../canta bajo la tierra”, clandestinamente (Zurita, 2015, p. 276), y llama de nuevo diciendo:



¡ Aparece entonces !
Levántate nueva de entre los paisitos muertos
chilenos, karatecas, somozas y traidores
levántate y lárgame de nuevo su vuelo y su canto...
(Zurita, 2015, p. 276)

Se hace un llamado al desaparecido del amor, es decir, al enunciante, por tanto, el Canto a su amor desaparecido es al amor desaparecido del enunciante, al amor desolado por la patria muerta, por Latinoamérica entera y por los países pobres del mundo. Finaliza el texto al expresar

Sí, dice (Zurita, 2015, p.276)
“Y así sonó entonces el canto
a su amor desaparecido”
(Zurita, 2015, p.278)

El poeta solo, desamparado, realiza el llamado a levantarse y a continuar adelante y, por otra parte, remite a un cuadro intertextual ercilliano: a *La Araucana*, por el sentido épico de un pueblo sometido por el poderío de un ente bélico armado cuyo sustento de prevalescencia es el vasallaje del desvalido y desarmado. (cf. Lagos, 1986).

Por último, y grosso modo, en *Canto a su amor desaparecido* subyace tanto en el proceso creativo como en esta actualización crítica una similar “metafísica de la presencia”. Privado el texto de la intención subjetiva (del sujeto de la escritura), los lectores ya no tienen el deber, o la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Entonces, es posible concluir que el lenguaje está atrapado en un juego de significantes múltiples. En este sentido, un texto no puede incorporar ningún significado unívoco y absoluto, no hay significado trascendental. El significado no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente. Sí, cada significante está en



correlación con otro significante, de tal manera que nada queda fuera de la cadena significante que procede ad infinitum. (Lagos, 2002).

Es decir, fenomenológicamente, tanto el texto poético en cuestión como el discurso que habla de él en este trabajo, son productos logocéntricos en la medida que comparten una metafísica de la presencia común: por la cercanía etaria, por la coterraneidad, por haber vivido el golpe de estado chileno con sus consecuencias y resabios hasta el día de hoy en este mundo global accidentado, contradictorio y tragicómico.

Conclusiones

1. La manifestación lineal del texto, propia del plano de la expresión se altera con el carácter aparentemente fragmentario, alteraciones sintácticas y semánticas en donde el lector mediante procesos de vinculación logra construir espacios de significación, propuestos ya en el lector modelo propio de las estrategias generativas del texto zuritano.
2. La inclusión de los mapas corrobora una vez más el carácter heterogéneo y heteróclito de la escritura poética de Raúl Zurita (Lagos, 1999) y también la universalidad del dolor y transgresión a los derechos fundamentales de la persona humana.
3. Las estructuras de mundo del texto son accesibles a las del lector empírico; sin embargo, dicha accesibilidad se ve frenada por el carácter no lineal de la manifestación de la expresión poética, pero dislocada en la inmersión lector-mundo de un contenido revivido.
4. Las estructuras de mundo del texto proponen, desde una matriz de mundo local, asignaciones de valores de verdad extensibles a otros lugares. Esto hace transversal el dolor, la pobreza, el llanto, la muerte, los desaparecidos,



la destrucción, el exterminio, los campos de concentración, la desesperanza y el amor desolado, pero también, el canto y la esperanza.

5. El lector que está previsto por el texto zuritano en Canto a su amor desaparecido, es decir, su Lector Modelo, está hipercodificado ideológicamente, esto es, el texto prevé a un Lector Modelo ya dotado de determinada competencia ideológica, como lo plantea Eco; sin embargo, se trata de ver también cómo esta competencia ideológica toma parte de los procesos de actualización de niveles semánticos profundos y de los niveles actanciales y de estructuras ideológicas. De aquí la aproximación deconstructiva realizada por el lector empírico que evidencia la comprensión del texto, su similar sensibilidad vital, coetaneidad y coterraneidad con el poeta, es decir, con Raúl Zurita, su autor empírico.

Notas

1. Todas las citas del texto en cuestión corresponden a Raúl Zurita, 2015, pp. 259-278.
2. El crítico chileno Naín Nómez, uno de los principales comentaristas de la obra de Pablo de Rokha, tiene un completo texto sobre la producción poética en la dictadura y las representaciones políticas, a la luz tanto del exilio como el exilio interno o insilio. Confróntese "Exilio e insilio: Representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta" publicado el 2010 en Revista Chilena de Literatura Núm. 76.
3. Las quince secciones que componen *Canto General* de Neruda abarcan tópicos poéticos que van desde la visión de las culturas precolombinas, las ruinas incaicas, las guerras expansionistas del imperio español en América, los dictadores y lacayos de los mismos, la persecución del vate en la clandestinidad, vivencias del poeta en el norte de Chile, el vate fugitivo en el gobierno de González Videla; canto a las cosmogonías y al poeta Neruda mismo como símbolo de la resistencia popular en el continente. Dentro de



las distintas formas de sacralización y desacralización en la poética nerudiana, *Canto General* es la sacralización -discutible aún por los estudiosos de su poesía- de las reivindicaciones sociales, propuestas como único fundamento permanente, toda vez que la colectividad misma es atemporal.

4. En un acercamiento a las circunstancias de enunciación, no cabe duda de que Zurita, como muchos de sus coetáneos, vivió la experiencia de la dictadura militar en Chile. El mismo poeta relata su detención y encarcelamiento el día del golpe.

Bibliografía

Burgos, Fernando (1992). Raúl Zurita: hacia un nuevo logos poético. *Scriptura* (8-9), 283-290.

Carrasco, Iván (1989). El proyecto poético de Raúl Zurita. *Estudios Filológicos* (24), 67-74.

Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Di Ció, Mariana (2018). Zurita: el poema como memorial del dolor. *América* (52), 62-73.

Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Gandolfo, Elvio (1987). Raúl Zurita: El libro de poemas ha muerto. *Diario de poesía* (6), 3-5

Garrido, Edmundo (2009). Construir una ciudad para la memoria: Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita. *Revista De Filología Románica*, 161 - 171.

Lagos, Jorge (1986). Los shifters La Araucana. *Estudios Filológicos* (21), 45-57.

Lagos, Jorge (1999). Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita. *Estudios Filológicos* (34), 15-25.

Lagos, Jorge (2002). Lectura deconstructiva del Poema 6 de Pablo Neruda y de su crítica literaria. *Estudios Filológicos* (37), 251-259.



- Lagos, Jorge. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Valdivia: Estudios Filológicos.
- Lagos, Jorge y Rojas Pachas, Daniel (2012). Proceso de actualización de un ensayo de Roberto Bolaño. *Estudios Filológicos* (50), 39-56.
- Lagos, Jorge; Soza, Ana; Zepeda, Sebastián y Rojas Pachas, Daniel. (2014). Una aproximación semiótica empírica a la comprensión lectora. *Estudios Filológicos* (53), 71-83.
- Lagos, Jorge (2017). Descolonialidad en Purgatorio y Anteparaíso de Raúl Zurita. En Raúl Zurita. *Obra Poética (1979-1994)* (pp. 55-70). CRLA – Archivos.
- Marras, Sergio (1985). El paraíso en la tierra. *Apsi* (157), p. 40.
- Piña, Juan y Parra, Nicanor (1990). *Conversaciones con la poesía chilena: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raúl Zurita*. Santiago: Pehuén.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tarrab, Alejandro (2007). Intertextualidad científica en Purgatorio. *Espéculo* (37).
- Ulmer, Gregory (1985). *Applied Grammatology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Ulmer, Gregory (2008). El objeto de la poscrítica en La posmodernidad. Barcelona, Kairos, 125-164.
- Zurita, Raúl (2015). *Canto a su amor desaparecido Tu vida rompiéndose (Antología Personal)*. Santiago de Chile: Lumen.

