

# DEL LLANERO SOLITARIO AL CORRECTOR DE LA VIDA. TEXTOS PROGRAMÁTICOS DE BOLAÑO Y ZURITA<sup>1</sup>

FROM THE LONE RANGER TO THE REVIEWER OF LIFE.  
PROGRAMMATIC TEXTS FROM BOLAÑO AND ZURITA

**MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Vicuña Mackenna #4860  
Santiago  
Chile  
msepulvu@uc.cl

## RESUMEN

La literatura chilena, desde la segunda mitad del siglo XX hasta las primeras décadas del siglo XXI, ha producido un corpus importante de textos programáticos (manifiestos, proclamas y artes poéticas). Entre ellos destacan “Déjenlo todo, nuevamente” de Roberto Bolaño y “¿Qué es el paraíso?” de Raúl Zurita. Su lectura

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe dentro del proyecto Fondecyt 11601921, “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores. Artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”.

conjunta, observando cómo se concibe el oficio de poeta, entrega respectivamente las figuras del llanero solitario y del corrector de la vida. La metáfora del llanero solitario define al poeta por su nomadismo de fronteras y su desplazamiento por espacios marginales donde la vida está en juego. La representación del corrector de la vida posiciona al poeta como un alterador de la versión histórica cuya nueva edición logra derrotar la violencia.

*Palabras claves:* Zurita, Bolaño, textos programáticos, poesía chilena, manifestos.

### ABSTRACT

From the second half of the 20th century to the first decades of the 21st century, Chilean literature has produced an important array of manifestoes, proclamations and poetic creations. Among them Roberto Bolaño's "Déjenlo todo nuevamente" and Raúl Zurita's "¿Qué es el paraíso?" stand out. This reading, focused on how the craftsmanship of the poet is conceptualized, presents two main figures: the lone ranger and the reviewer of life, respectively. The metaphor of the lone ranger defines the poet through his nomadism, both of borders and of his inhabiting marginal spaces, where life is at stake. The representation of the poet as a reviewer of life positions him as an agitator of the historical version whose new edition manages to defeat violence.

*Keywords:* Chilean Poetry, Roberto Bolaño, Raúl Zurita, Programmatic Texts, Manifestoes.

---

Recibido: 15/05/2017

Aceptado: 12/10/2017

Cada momento cultural impulsa varias concepciones de artista que entran en pugna y que hacen de la letra un campo de batalla. Los poetas se involucran en esta lucha, defendiendo diversas comprensiones acerca de su función. "Déjenlo todo, nuevamente" de Roberto Bolaño y "¿Qué es el paraíso?" de Raúl Zurita,

participan de la disputa sobre qué es ser poeta. Estas publicaciones pueden considerarse textos programáticos en virtud de su deseo de hacer pública una posición en el campo cultural, señalando un derrotero para el arte y buscando, con ello, persuadir a la audiencia sobre un nuevo ejercicio estético (Jarillo 147).

El enunciador de los textos de Bolaño y Zurita, en tanto pertenecen al género programático –manifiesto<sup>2</sup>, proclamas, panfletos y artes poéticas<sup>3</sup>–, tiene la intención de “exhortar al destinatario para modificar su juicio, obtener su adhesión a lo expuesto, más aún conseguir su coparticipación en la transformación” (Gómez 37). Dado este carácter persuasivo, el texto programático literario juega entre la prescripción, el deber ser atribuido al signo literario y la seducción o apelación a la emoción del lector. Para exhortar, el enunciador del texto programático puede usar diversas estrategias, la más característica es la argumentación, donde entrega razones para la nueva concepción del valor literario.

Parte de las estrategias de persuasión del texto programático consiste en crear una figura para representar el oficio de poeta. En otras palabras, el emisor crea un significante trópico para nombrar lo que considera es un escritor. Para el teórico Michel Foucault, el autor es una figura creada dentro del propio texto que justifica y sostiene el acto de escritura. Estas figuras tropológicas justifican quien puede escribir y sostener el discurso.

<sup>2</sup> El estudio de los textos programáticos, especialmente los manifiestos, en la crítica chilena ha tenido un desarrollo importante referido a los textos de la primera vanguardia. Destacan los trabajos, bajo el formato libro, de Bernardo Subercaseux, Nelson Osorio, Patricio Lizama con María Inés Zaldívar, José Promis y Dieter Oelker junto a Luis Muñoz. Sin embargo, los manifiestos, proclamas y artes poéticas producidos desde los años setenta han recibido escasa atención.

<sup>3</sup> En el ámbito de los artículos que incluyen los textos programáticos publicados desde 1950 se destaca “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)” de Óscar Galindo. El crítico concluye que “El país sigue siendo imaginado en términos de la misma dicotomía que atraviesa la constitución de la literatura chilena: universalismo versus localismo, lo que le otorga, al fin y al cabo, una fuerte homogeneidad al sistema literario. Esta problemática se proyecta hacia la literatura de los 70 y se vuelve disruptiva hacia fines de los 70” (Galindo 102). Sobre ese período de fines de los setenta, mencionados por Galindo, no hay artículos críticos que aborden el corpus de textos programáticos en comparación y en su conjunto.

Bolaño va a crear la figura de autor del llanero solitario, mientras Zurita la del corrector de la vida. Cada uno de ellos busca, con estas figuras, persuadir respecto de cuál es la forma cómo se debe escribir cuando las dictaduras y el horror se han apoderado de Latinoamérica.

## I. DEL POETA LLANERO SOLITARIO

Roberto Bolaño publica su manifiesto “Déjenlo todo, nuevamente” en el primer número de la revista *Correspondencia Infra* de 1977, impresa en México. El año en que está fechado el manifiesto es 1976. En este texto, el autor nacido chileno crea la figura del poeta como un llanero solitario. Al autorrepresentarse como llanero solitario, Bolaño apela al personaje del cómic norteamericano, situándose así como un enunciador que posee una cultura pop, mundial, inscrita en la generación que leyó los mismos productos masivos que circulaban en los setenta<sup>4</sup>. La historia del Llanero es indicativa de lo que, para Bolaño, es el fundamento de la escritura de su tiempo. El Llanero es solitario o ha quedado solitario porque en una emboscada mataron a su padre y a su hermano. Él logró escapar herido. En esa fuga encuentra al indígena Toro, quien huía del genocidio contra su tribu. Ambos sobrevivientes de matanzas se unen en una lucha por la justicia.

El Llanero y el poeta, vistos desde Bolaño, comparten el motor inicial para su acción, este es el asesinato de los más cercanos. Desde su punto de vista, el escritor de versos debe disparar certeramente y usar las palabras como arma, del mismo modo que el Llanero dispara balas de plata y el francotirador sabe dar en el blanco: “Nuestros parientes más cercanos: los francotiradores, los llaneros

---

<sup>4</sup> La importancia de *El Llanero solitario* era tanta en el Chile de los años setenta, que Ariel Dorfman en la revista cultural *La Quinta Rueda* 1, octubre 1972, le hace una entrevista imaginaria titulada “El Llanero sin antifaz”, donde critica que tenga por segundón a un indígena que considere que el orden es la ley de los pequeños propietarios y que entregue los delincuentes a la policía.

solitarios que asolan los cafés de chinos de Latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad” (Bolaño 144). Bolaño dice “nuestros parientes”, creando así la enunciación desde un plural, a pesar de que el manifiesto lo firma solo él. Desde el subtítulo del texto, “Primer manifiesto infrarrealista”<sup>5</sup>, está elaborando una comunidad de escritores, a la cual atribuye conductas y deseos sobre el arte.

El nosotros elaborado por Bolaño, en este manifiesto, comparte el amor por la aventura, al modo del Llanero solitario, que anda enmascarado resolviendo situaciones de abuso en tierras fronterizas. Con el mismo impulso aventurero, el poeta latinoamericano debe entrar en los espacios marginales del continente y del mundo, para descubrir allí a los héroes: “un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes” (Bolaño 145).

El nuevo lirismo propuesto por Bolaño radica en poetizar el riesgo, la inestabilidad y el peligro en que se coloca el sujeto que transita por espacios fronterizos y marginales. El Llanero y el poeta comparten el amor por la aventura en los caminos. Pero se diferencian en que el poeta no tiene una mina de plata. Los poetas frecuentan los cafés pobres de la ciudad. La falta de dinero junto a su riqueza simbólica, ambas condiciones unidas, los hacen peligrosos, por ello están amenazados de ser despedazados y abandonados en la carnicería de un supermercado. La idea del cuerpo amenazado, origen del Llanero, vuelve una y otra vez en el manifiesto. Es esa amenaza la que autoriza a escribir para Bolaño.

---

<sup>5</sup> Para conocer *in extenso* el movimiento infrarrealista recomiendo el texto de Patricia Espinosa y el de Ainhoa Vázquez. Espinosa nos indica que el movimiento infrarrealista surgió a fines de 1975 y comienzos 1976, en México D. F., y estaba conformado principalmente por un grupo de estudiantes de la UNAM que venían del fracasado taller de poesía promovido por la difusión cultural de la universidad, todo lo cual, plantea, va a ser ficcionalizado en *Los detectives salvajes*. Vázquez nos muestra el tránsito del infrarrealismo al realvisceralismo y las explicaciones al respecto en la novela ya citada.

La palabra “destazados”, cortados en piezas, tiene un referente político en el manifiesto, a saber las dictaduras militares que hicieron desaparecer a la juventud de los sesenta. Bolaño dice:

Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS<sup>6</sup>.

Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta

Las matanzas, los nuevos campos de concentración

Los Blancos ríos subterráneos, los vientos violetas (146)

El poeta está viviendo un momento donde “los cementerios-que-se-expanden” (Bolaño 146). Y esto no puede quedar fuera de la escritura. Puesto que, dice el autor, “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (151), es necesario que el aullido forme parte del texto poético. “Si quieren participar griten también” (147). De hecho, este mismo manifiesto está escrito mediante párrafos breves compuestos de oraciones cortas, al modo de un grito. El manifiesto está “destazado”, cortado en piezas, como la generación a la que pertenece Bolaño.

El Llanero es un jinete enmascarado, oculta su rostro al poder como si fuese un guerrillero en el oeste de los Estados Unidos. Bolaño liga estas dos figuras al poeta. Para el escritor chileno, el poeta se asemeja al guerrillero, en tanto ambos se oponen al poder, denuncian las injusticias, participan en las barricadas y cambian de domicilio permanentemente para no ser descubiertos: “El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua” (Bolaño 150). El verdadero poeta cambia siempre de domicilio, provocando así la condición de extrañeza en él. El poeta es tan raro en el lugar como un ovni. El verdadero poeta es alguien enmascarado, no identificable, migrante y

---

<sup>6</sup> Las mayúsculas pertenecen al texto original. Todas las mayúsculas de los textos artísticos citados en este artículo corresponden a los originales.

nómade; y es esa condición la que le permite escribir sobre diversos lugares donde el poder oprime. El poeta se resiste al poder y pone en riesgo la propia vida. El verdadero poeta es un héroe que se sobrepone al miedo.

El manifiesto infrarrealista persuade a los poetas de llevar una vida de subversivos y escribir sobre sus experiencias. Cuando Bolaño dice “Nuestra ética es la revolución, nuestra estética la vida: una sola – cosa” (146), está invitando a hacer de la vida un objeto estético y a la vez a autobiografiarse en los textos. El manifiesto insta a Rimbaud a volver a casa, para que así pueda describir el infierno actual. El poeta ya no puede ser el cisne blanco que canta hasta morir, sino el guerrillero que canta el dolor visible en las calles de las ciudades latinoamericanas, donde a los “peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen” (148). En ese momento, Bolaño persuade a los poetas, que ellos deben dirigirse a “las barricadas” (146) para realizar “la mejor pintura de América Latina, [el] juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos” (148). La función del poeta es representar las experiencias ciudadinas del riesgo, las que están fuera de lo aprobado por la hegemonía. Las que incluso estando en un centro son indicadoras del descentro. Como un lugar de veraneo contado por el guardia del camping.

En la unidad de vida y obra, Bolaño cita su cercanía con el movimiento peruano Hora Zero de inicios de los setenta, al que refiere cuando dice “Nos antecede Hora Zero” (146). El manifiesto de Hora Zero “Poesía integral” tiene al menos tres ideas centrales que va a recoger Bolaño. La primera: “Vida y obra. Todas las actividades de un poeta en su relación con los seres humanos debe ser la prolongación del acto creador, porque es necesario hacer de la vida una obra de arte y de la obra de arte un ente vivo generador de alegrías y fuerza constructiva” (Ramírez 113).

Hora Zero y Bolaño hacen suya la frase “Arte es vida y vida es arte” (1961) del artista alemán Wolf Vostell<sup>7</sup>, quien reflexiona sobre cómo el

<sup>7</sup> Para más información sobre Vostell, recomiendo consultar el libro *Wolf Vostell (1932-1998)* de M. del Mar Lozano, Madrid, Editorial Nerea, 2000.

sujeto postrauma del holocausto resimboliza las sirenas de bombardeo, las piezas oscuras y todas las imágenes ideológicas de la televisión y de los medios masivos, convirtiéndose en un artista. Crea nuevos significados y eso le permite sobrevivir. Para Hora Zero y para Bolaño, la vida de un poeta requiere ese desafío, y para ello es necesario que el poeta recolecte, deambule, vaya hacia fuera, salga de las zonas de confort y se abisme en otros contactos humanos.

El segundo aspecto de coincidencia de Bolaño con el grupo neovanguardista peruano es intentar representar la ciudad desde sus alaridos. Hora Zero dice:

Y cuidado con el subjetivismo, la complacencia, el ayayerismo, la panfletería. Porque siendo la experiencia de clase la que aportará el material y el campo de acción para el trabajo de un poeta, es necesario evitar la poesía de habitación, la que exprese problemáticas referidas a individualidades, a círculos amicales y familiares. Y caminar, caminar por las calles, las calles tienen un alarido permanente, es necesario escucharlo. (Ramírez 114)

El crítico peruano Luis Chueca, explica que esta ciudad está mirada generalmente desde un afuerino: “en la propuesta horazeriana de captar la vida de las calles [se] presentan, sobre todo, personajes jóvenes migrantes provincianos” (35). Estos migrantes ven la ciudad desde sus márgenes, donde la frustración y el horror, es la experiencia principal. La indignación frente a esta ciudad violenta es lo que desea Bolaño se represente, pues para él es una experiencia generacional común: “¿Quién ha atravesado la ciudad y por única música solo ha tenido silbidos de sus semejantes, sus propias palabras de asombro y rabia?” (143). Describir los aullidos que se escuchan en esa ciudad amarga es parte de lo que consideran la renovación de la poesía latinoamericana.

El tercer aspecto compartido con Hora Zero es la asociación entre poeta y revolucionario. Subversión entendida como liberación de trabas sociales y también como crítica absoluta al presente. Para el grupo peruano, “El primer desafío de esta circunstancia histórica es concretizar la idea de la REVOLUCIÓN” (Ramírez 116). A su vez, Bolaño dice “Nuestra



ética es la Revolución” (146). La condición revolucionaria<sup>8</sup> del poeta es su conciencia histórica unida a la indignación y a la audacia. La molestia del Llanero frente a la injusticia y la audacia para defender a las víctimas son deseables, en la propuesta de Bolaño, para el poeta.

El Llanero recorre la zona fronteriza entre Estados Unidos y México, mostrando los extraños personajes que allí viven amenazados por blancos bandidos y asesinos que ponen en crisis la habitabilidad del territorio. El afán del Llanero de dar cuenta de la frontera es similar al deseo de Bolaño de que el poeta represente los personajes no iluminados. El escritor propone un poeta que hará justicia a los infrasoles (143), metáfora para llamar a los “alegres muchachos proletarios” (143). Para Bolaño, los proletarios, desde su calidad de infrasoles, de “cuerpos no luminosos, u oscuros” (143), dan la posibilidad al poeta de representar otros escenarios y otros amores, como aquel club nocturno donde:

–Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado *Los Laberintos*.

–Dancing-Club de la miseria.

–Pepito Tequila sollozando su amor por Lisa Underground.

–Chúpaselo, chúpate, chupémoselo.

–Y el Horror. (Bolaño 144)

Por un lado, este laberinto cita, como polémica oculta, *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. Este trozo se burla de la alabanza cínica que algunos escritores le dan al ensayista mexicano. Bolaño se atreve a nombrar esa falsa admiración por el significante del habla cotidiana: “chúpaselo”. Por otro lado, junto con la polémica, el texto valora también a los “infrasoles” que trabajan en el club nocturno llamado Los Laberintos.

<sup>8</sup> El deseo de revolución de Bolaño podría leerse en consonancia con el disco *Revolution* (1968) de Los Beatles y con la oración “We are the Revolution” que el artista alemán Joseph Beuys escribió en un póster que expuso en 1971 en Nápoles, para entender las diferentes maneras de darle significados a este significante en los setenta. Ese análisis excede este artículo y por esto pido disculpas por solo mencionarlo.

Los infrasoles, motivo de la poesía deseada, deben aparecer no solo en la barricada, sino también descritos en su intimidad. En sus palabras: “la barricada y el lecho” (149). Estos son los espacios donde el poeta debe ponerse en riesgo, dejarlo todo, para poder escribirlo. En relación con la intimidad, Bolaño reivindica la fiesta para los excluidos: “Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. [del Llanero ...] El proletariado no tiene fiesta. Solo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla ciertas noches, inventarle aristas y rincones húmedos” (Bolaño 147). La fiesta de los marginados es una manera de cambiar el mundo para Bolaño. Entonces la propuesta de este autor es “inventarle aristas y rincones húmedos” a los que viven en el horror, representar su fiesta y su sexualidad, se trata de transformar el tono, sacarlos del funeral y mostrar sus espacios de diversión, allí donde el desplazado viaja, bebe y goza su sexualidad.

El Llanero ejerce la justicia en compañía de su amigo, el indígena Toro. De manera análoga, los poetas infrarrealistas deben ver, experimentar y estar con el indígena actual que habita con y en ellos: “Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido” (Bolaño 145). El manifiesto de Bolaño propone escribir sobre la condición indígena de cada latinoamericano, pero no como vuelta al origen, sino desde la contemporaneidad, donde el poeta se observa en su condición de meteco. El meteco no es un turista de hoteles de cinco estrellas, sino un trabajador en el dancing club de las estrellas de la noche. La filósofa Cecilia Sánchez sitúa la condición de poeta meteco desde Rubén Darío: “la palabra meteco alude a cambio o traslado de domicilio. [El] meteco se infiltra en una sociedad en la que no participa del todo, [en] el caso de Darío, dicha posición se define por innumerables cambios de país” (Sánchez 197). Entonces el indigenismo propuesto por Bolaño es la autorrepresentación del poeta como un trabajador extranjero y pobre en las grandes ciudades. Un loco y tímido aventurero.

## 2. DEL POETA CORRECTOR DE LA VIDA

El texto “¿Qué es el paraíso?” de Raúl Zurita, poeta de la misma promoción que Bolaño, fue publicado por primera vez en la revista *CAL*, que circuló solo durante el año 1979. La revista era el órgano de difusión y apoyo de la Coordinación Artística Latinoamericana (CAL) y estaba asociada a la galería de arte del mismo nombre. La editora era Nelly Richard, el asesor artístico Carlos Leppe y entre los colaboradores estaban Carlos Altamirano, Diamela Eltit, Cristián Huneeus, Ronald Kay, Enrique Lihn y Raúl Zurita. Entonces, “¿Qué es el paraíso?” se inscribe en el contexto de los artistas de oposición a la dictadura militar. La función que Zurita y Bolaño le atribuyen al poeta se expande más allá de la dictadura, a todo el horror producido entre humanos. Sin embargo, estos autores responden con diferentes idearios estéticos al desastre.

Fue el poeta chileno Rafael Rubio el primero en darse cuenta de que el texto era un manifiesto. En la presentación que realizó de la antología que hizo de la obra de Raúl Zurita, que lleva por título justamente *Qué es el paraíso* (2013), destacó que el manifiesto plantea que el arte “ya no consistiría en la proyección de una ficción construida desde la vida, sino una vida generada por una ficción” (Rubio). Quisiera agregar a la lectura de Rubio que esa vida, más que generada por la ficción, es modificada por la ficción y de ahí lo central de la figura del artista como corrector.

En “¿Qué es el paraíso?”, Zurita reflexiona sobre su concepción del arte y marca una distancia con la acción de quemarse la cara en 1975. Precisa que se quemó porque todavía no sabía cómo corregir las experiencias del dolor, pero que ya ha encontrado un camino para paliar el sufrimiento. A partir de este manifiesto, su solidaridad con las víctimas del horror ya no será poner un fierro caliente sobre su mejilla, sino que desarrollará otra salida.

“¿Qué es el paraíso?” está enunciado desde un yo que se presenta mediante la idea de estar repetido, es decir, crea un yo que condensa la experiencia de muchos. Leamos este yo social: “Yo soy un hambriento, esto es, uno repetido en el hambre. Yo sufro, esto es, uno repetido en

el sufrimiento. Yo tal vez esté condenado, esto es, uno repetido en la condena” (*Zurita*<sup>9</sup> 14). Lo reiterado es la condición humana como carente. Particularmente, los latinoamericanos, en quienes centra su comunidad, “nosotros, estas cabezas negras, afirmamos nuestro derecho a un trabajo en la belleza” (*Zurita* 16). Quien habla reconoce las desgracias de su momento latinoamericano y, a partir de esto, empatiza con todos los sufrientes, asumiendo que él puede estar tan condenado como lo están tantos cabezas negras, pero que el arte puede proporcionar a todos una forma nueva de responder ante el dolor.

Bajo la idea de que el artista es un corrector de los borradores de la vida, se encuentra el concepto de que la función del arte es participar de un proceso de reparación de las carencias y de los horrores sufridos. El artista sería un transformador, una suerte de editor que puede agregar acciones y sentimientos a los hechos dolorosos para revertirlos: “como un obrero de la experiencia; como un obrero que penosamente trata de ir corrigiendo los borradores de su camino en la experiencia” (*Zurita* 14).

Zurita crea esta figura del poeta “obrero de la experiencia” con el propósito de que su material de trabajo sea la vida, pero no para reflejarla en el arte, sino para modificarla en él. Por ejemplo, dos detenidos desaparecidos pueden hablar y amarse más allá de la muerte. Transformación que sustituye la primacía de la cal que le están vaciando a uno de ellos por las palabras de amor que se dirigen entre sí. Asunto que va a plasmar en su libro *Canto a su amor desaparecido* (1987), de donde obtengo el ejemplo. Efectivamente allí prima el amor por sobre el crimen que hace desaparecer a dos enamorados. El artista tiene entonces el poder de transfigurar el desastre.

La visión del arte como un trabajo por el cambio hacia lo más benéfico, mediante la palabra, tiene continuidad en *La vida nueva* (1994), donde propone la idea de la poesía como un canto, en el sentido de una sinfonía donde todo se une. Destaca dentro del libro el texto metapoético titulado

---

<sup>9</sup> Las citas de “¿Qué es el paraíso” corresponden a la reproducción, idéntica a la original, que se incluyó en el libro *Zurita* (2011).

“Sinfonía final”, donde la voz poética especifica que los destinatarios del canto son los asesinados por la dictadura militar y todo humano sometido a martirio:

yo les canto en ti a los mártires y a los iluminados, a todas nuestras muertes  
y derrotas,  
a la última plegaria antes del martirio [yo] santifico en los lagers y en los  
campos de exterminio  
la sobrevivencia de nuestro amor (Zurita *La vida nueva* 515)

Zurita hace sobrevivir el amor, otorgándole a las víctimas una reparación. Corrige así la ausencia de reparación simbólica que ha caracterizado a parte de la sociedad chilena. El poeta invita a situar el amor por sobre la violencia de los campos de concentración. Tal como en los cantos, hay un efecto estético que embellece la realidad poetizada. Esta operación de dotar de belleza los hechos sufridos por comunidades enteras explica en parte la emoción que los recitales de Zurita causan en el auditorio.

El dolor personal y social forma una comunidad y es deber del artista, de acuerdo con este manifiesto, construir “nuevos significados” para las experiencias traumáticas, es decir ayudar a construir el paraíso: “Entiendo entonces la obra del Paraíso como una práctica que, desde el dolor, es decir, desde el hambre, desde el terror, desde la soledad, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado” (Zurita 14-15). El manifiesto busca posicionar al poeta como el constructor del paraíso, en tanto su poder con los signos verbales le da el arte de re-significar.

El poeta sudamericano, imaginado por Zurita, está en condiciones de fabricar el paraíso cuando desde su experiencia empatiza con todos los sufrientes del planeta. De hecho, la función apelativa del texto se dirige a todos quienes han sido víctimas, incluyendo los avasallados chilenos:

Gentes de Hiroshima:	¿Qué es el Paraíso?
Trabajadores chilenos:	¿Qué es el Paraíso?
Naciones de la tierra:	¿Qué es el Paraíso? (Zurita 14)

El artista desea escuchar a los japoneses quemados e irradiados por la bomba atómica, a los trabajadores torturados por la dictadura y a todos quienes hayan sufrido el horror. Ellos pueden responder ¿qué es el paraíso? porque han puesto allí todas las carencias sufridas. En el paraíso serán colmados, la piel no estará irradiada, la hermana encontrará a su hermano y la tierra no tendrá fosas clandestinas.

El uso de la palabra “paraíso” no es menor, pues la “historia de las religiones insiste en el dulce entendimiento del hombre con su entorno; es más la genitrix es isomorfa del lugar santo” (Durand 234). Entonces la reparación propuesta por Zurita incorpora una relación acogedora entre los martirizados y el paisaje. Esta completud entre sufriente y paisaje logra un punto excelso en la intervención realizada por Zurita sobre los acantilados del desierto de Atacama, a 56 kilómetros de Antofagasta, en 1993. La acción de arte consistió en el trazado de la frase “Ni pena ni miedo”. La inscripción de carácter permanente<sup>10</sup> tiene una extensión total de 3 kilómetros. Cada letra mide 250 metros y el surco cavado posee 40 metros de ancho y una profundidad de 1,80 metros. Zurita cava en el desierto, otorgándole una sepultura simbólica a quienes murieron allí, así como les da una última frase para pronunciar a los lanzados al mar: “ni pena ni miedo”. La creación de Zurita dialoga con el lema de los familiares de detenidos desaparecidos, “Ni perdón ni olvido”, sumándole la continuidad de la vida, pues tanto los martirizados como sus familiares no están paralizados por la pena ni el miedo. Entonces, el arte logra su propósito de corregir la vida proporcionando una frase bella para el último momento e integrando al mártir al paisaje.

Sin embargo, todo el impulso positivo dado al arte se pone en cuestión por la información con que finaliza el manifiesto, a saber, “(Fragmento encontrado entre tus ruinas)” (15). Es decir, el desastre volvió a acontecer, aunque el arte trató de proporcionar otros relatos. La voz dice esto entre

---

<sup>10</sup> El proyecto fue dirigido por el ingeniero Carlos Hurtado, entonces ministro de Obras Públicas de Chile, bajo el gobierno de Patricio Aylwin, y el arquitecto Gonzalo Mardones. La obra fue financiada por la venta de once pinturas donadas por los artistas Samy Benmayor, Bororo y Gonzalo Cienfuegos, entre otros.

paréntesis, como algo que se dice al modo del aparte del teatro. Ahí entonces surge la polémica abierta y directa que el libro *Zurita* traza con la forma de representar el horror de Bolaño.

El poema donde se establece la polémica se titula “Toma 2666”, aludiendo a la novela póstuma *2666* de Bolaño. La polémica está dirigida principalmente al capítulo “La parte de los crímenes”, donde Bolaño describe uno por uno los cuerpos asesinados de mujeres en Santa Teresa, un lugar de la frontera entre México y Estados Unidos. Zurita imita el estilo de la descripción de Bolaño:

En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto. En el informe del forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada sin especificarse si la causa de muerte fueron las cuchilladas o las quemaduras, y sin especificar tampoco si en el momento de las quemaduras Emilia Mena estaba ya muerta. En el basurero donde se encontraba se declaraban constantes incendios, la mayoría voluntarios, otros fortuitos, por lo que no se podía descartar que las calcinaciones de su cuerpo fueran debidas a un fuego de estas características y no a la voluntad del homicida. El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile.

Y al frente, las cataratas del Pacífico destellaban. (*Zurita* 395)

Desde la perspectiva de Zurita, la primera estrofa del poema, estaría dentro de una literatura que intenta “reflejar” la realidad y no corregirla, por ello discrepa de la función del arte de Bolaño. Desde mi punto de vista,

Bolaño logra hacer de cada crimen un caso singular, volviendo cada asesinada reconocible y diferenciable, oponiéndose al número de la estadística policial que generaliza y homogeniza. Pero Zurita, parece no ver piedad en el arte de Bolaño, por ello crea una segunda estrofa donde construye el paraíso.

Solo un verso compone la segunda estrofa, pero es un remate perfecto porque le da un telón de fondo al desamparo de la estrofa anterior. Por una parte, el poeta imagina que las asesinadas lograron ver el mar en un último momento y, por otra, ficcionaliza que el Pacífico termina acogiendo sus cuerpos. Entonces, el poema revierte la noción del arte como un documental, de ahí la idea de “toma” de cámara con que está titulado y se adhiere al título mayor que lo encabeza: “TU VIDA ROMPIÉNDOSE”. De manera que frente al proyecto de describir dónde están los héroes o infrasoles, Zurita busca corregir su experiencia dolorosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto. “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del Movimiento infrarrealista”. 1976. *Correspondencia Infra, revista mensual (sic) del movimiento infrarrealista* 1. México, 1977: 5. Reproducido en *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Comp. Montserrat Madariaga. Santiago: RIL, 2010.
- Chueca, Luis. “Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero”. *Intermezzo Tropical* 4 (2006): 29-45.
- Dorfman, Ariel. “El llanero sin antifaz”. *La Quinta Rueda* 1 (1972): 8.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Espinosa, Patricia. *Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad*. Santiago: Recortes Críticos, 2014.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Litoral* 25/26 (1998).
- Galindo, Óscar. “Metatextos e imaginarios identitarios en la literatura chilena (1950-1970)”. *Estudios Filológicos* 43 (2008): 101-114.
- Gómez, Carmen. “¿Qué es el género programático?”. *Revista de Filología Alemana* 16 (2008): 31-49.



- Jarillo, Cristina. *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010.
- Lizama, Patricio y María Inés Zaldívar, eds. *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Ramírez Ruiz, Juan. *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Ediciones del movimiento Hora Zero, 1971.
- Rubio, Rafael. "Presentación del libro *Qué es el paraíso. Antología de Raúl Zurita*. Selección y prólogo de Rafael Rubio. Santiago: Ediciones Tácitas, 2013. *Proyecto patrimonio. Escritores y poetas en español*. <<http://letras.mysite.com/rrub190513.html>>.
- Sánchez, Cecilia. *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/contralegalidades de la comunidad de la lengua en Hispano-América y América-Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Vásquez, Ainhoa. "Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal". *Alpha* 39 (2014): 57-68.
- Zurita, Raúl. *Raúl Zurita. Escritura material*. Santiago: Ograma-Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 2015.
- . "¿Qué es el paraíso?". *CAL* 3, 1979: 20. Reproducido en *Zurita*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- . "Toma 2666". *Zurita*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.
- . "Sinfonía final". *La vida nueva*. Santiago: Universitaria, 1994.