

# **Magnitudes corporales del paisaje: atlas de memoria y emoción en «¿Pasaré entonces?» de Raúl Zurita**

Víctor Bermúdez

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

[victor.bermudez@romanistik.uni-kiel.de](mailto:victor.bermudez@romanistik.uni-kiel.de)

Citation recommandée : Bermúdez, Víctor “Magnitudes corporales del paisaje: atlas de memoria y emoción en ‘¿Pasaré entonces?’ de Raúl Zurita”. *Les Ateliers du SAL* 13 (2018) : 139-155.

**Résumé :**

Cette étude aborde le l'œuvre de Raúl Zurita dans le but d'examiner le corps et le paysage. L'analyse utilise des instruments sémiotiques, phénoménologiques et cognitifs, et propose une interprétation basée sur la valeur mnémonique et émotionnelle du discours poétique, soulignant l'importance des expressions somatiques et de l'interaction du paysage en tant que propagateurs de la conscience du sujet.

**Mots-clés :** mémoire, émotions, géopoétique, poésie chilienne, poétique cognitive

**Resumen:**

Este estudio aborda la obra de Raúl Zurita con el propósito de examinar el cuerpo y el paisaje. El análisis emplea instrumentos semióticos, fenomenológicos y cognitivos, y propone una interpretación basada en el valor mnemónico y emocional del discurso poético subrayando la importancia de las expresiones somáticas y la interacción paisajística como propiciadoras de la conciencia del sujeto.

**Palabras clave:** memoria, emociones, geopoética, poesía chilena, poética cognitiva

**Abstract:**

This study approaches Raúl Zurita's work with the aim of examining the body and the landscape. The analysis uses semiotic, phenomenological and cognitive tools. It proposes an interpretation based on the mnemonic and emotional value of the poetic discourse, emphasizing the relevance of somatic expressions and the interaction of landscape as mediators of the subject's consciousness.

**Keywords:** Memory, emotions, geopoetics, Chilean poetry, cognitive poetics

## Introducción

Abordar la obra de Raúl Zurita conlleva hacer frente a la representación de un cuerpo que interviene en la configuración del paisaje y modela la conciencia del sujeto enunciador. De ello es ejemplo la serie de poemas "¿Pasaré entonces?" incluida en la segunda parte de la obra *Zurita* (2010), titulada "II. Tu rota tarde", que se estudiará aquí a partir de instrumentos teóricos de la fenomenología, la semiótica y la poética cognitiva. Se posibilitará así un estudio del significado a partir del cuerpo-enunciador y se facilitará una comprensión de los procesos perceptivos y emocionales en la formación de la memoria. Desde estos marcos disciplinares se indagarán las mediaciones somáticas del espacio a partir del lenguaje poético. En este contexto, la hipótesis poetológica consiste en considerar que, en la poesía de Raúl Zurita, el paisaje se modela como consecuencia de una reiteración de conceptos y perceptos dispuestos en una estructura espacial dinámica. En dicha disposición espacial, la cohesión formal se alcanza por vía de anáforas y catáforas con las que el poema conforma una estabilidad a través de reiteraciones insistentes en diversos puntos del mismo texto que producen variaciones de sentido. Como se pondrá en evidencia a lo largo de este estudio, el paisaje surge en la progresión de estas variaciones, emocionalmente semantizadas, en las que el movimiento tiene un papel central como propiciador de la abstracción conceptual y perceptual que en el poema sucede. De tal modo, proponer un "atlas del recuerdo" en la obra de Zurita implica incursionar en dos cuestiones inexorablemente vinculadas: la estructura del paisaje y la conformación del recuerdo en la escritura. Para ello, el análisis literario se servirá de categorías propias de la semiótica y atenderá detenidamente las expresiones somáticas del texto; se mostrará ahí que la dimensión afectiva del discurso constituye un signo distintivo de la representación de la geografía zuritiana y su proceso de abstracción de la realidad tanto como de la relación intersubjetiva entre sujeto y mundo. El estudio del lenguaje poético sostendrá que la percepción del espacio se codifica emocionalmente y que esta propicia la posible formación de la memoria episódica señalando simultáneamente su repercusión en la memoria semántica.

## II. Literatura y barbarie

La obra de Raúl Zurita ha sido estudiada como expresión de represión política o ideológica que dinamiza la conciencia colectiva, por lo que resulta interesante leerla como un espacio poemático en el que convergen violencia y saneamiento<sup>1</sup>. Una parte no

<sup>1</sup>Destacan diversos estudios sobre *Canto a su amor desaparecido* (2015 [1985]) como los de Garrido Alarcón o Barros Cruz, en los que se pone de relieve la función de duelo colectivo que hace del discurso literario un material proclive

menor de su obra literaria incorpora la violencia al lenguaje en términos temáticos –presos políticos, torturados, reprimidos, la desolación, el sufrimiento, etc. – y formales –léxico, verbos, aliteraciones, metáforas y yuxtaposiciones que construyen una expresión vehemente– evidenciando una actitud de ferocidad sustentada en una voluntad de transgresión estética. De ello se deriva una concepción de la literatura como espacio de denuncia y de conciliación social. La obra es una estructura expresiva que permite proyectar nociones de justicia y concebir modelos de sociedad. En ese proceso de representación axiológica, la literatura describe la barbarie y hace frente a las experiencias traumáticas de un individuo o de una comunidad, convirtiendo la crueldad en objeto de trabajo artístico a través de un lenguaje que propicia el duelo y la reconciliación. Ello implica, no obstante, una actitud visceral hacia la escritura, pues como afirma el propio Zurita "La poesía es cruel porque no tiene ninguna otra posibilidad que ser extraordinaria" (Zaidenweg, 2014).

La obra zuritiana es objeto de estudio sobre la memoria. Parte del interés en el estudio mnemónico de esta literatura reside en la singular confluencia del relato de la memoria colectiva e individual<sup>2</sup>, categorías filosóficas y sociológicas. De ellas se deriva la distinción teórico-literaria (Henriques Britto, 2000) de los términos "memoria lírica" –cuya ejemplificación prototípica se halla en la *Odisea*, y que resulta característica en obras literarias como las de Virginia Woolf o Marcel Proust– y "memoria épica" –relato con carácter axiológico de una comunidad, cuyo ejemplo máxime proviene de la *Ilíada*–. Esta nomenclatura se complejiza con el estudio psicológico y neurobiológico de las denominadas "memoria declarativa" –subdividida a su vez en episódica y semántica– y "memoria no declarativa" –vinculada con los hábitos y habilidades, y que participa del aprendizaje asociativo–. Así, cabría señalar que un estudio profundo de la obra de Zurita en parámetros mnemónicos proporcionaría una comprensión de la representación literaria de los procesos históricos de Chile y del ciudadano Zurita

---

para el procesamiento de nociones socialmente construidas como la de injusticia, así como para la reivindicación de las libertades y derechos humanos. La obra se concibe como un espacio de memoria colectiva que toma la forma de una necrópolis para los desaparecidos y como un canto a la solidaridad y a la esperanza de una comunidad que comparte un pasado traumático pero superable.

<sup>2</sup> Esto es de especial interés *El día más blanco* (2015 [1999]) donde el relato autobiográfico se ficcionaliza haciendo coincidir acontecimientos de la historia chilena con los de Zurita ciudadano y personaje literario, como ha sido oportunamente observado por Fischer (2005). Con todo, la obra destaca además por su contenido perceptivo y emocional que la convierte en un material susceptible de ser estudiado también desde el punto de vista de la formación de la memoria en perspectiva cognitiva.

simultáneamente, a la vez que una evidencia del funcionamiento de la memoria como proceso de la cognición humana.

Por ello, no es posible obviar la investigación que desde las ciencias cognitivas se realiza sobre la memoria, basada en la actividad sináptica que implica el acto de recodar; se estudia así los cambios a nivel molecular en el cerebro subyacentes a la formación de los recuerdos. Las hipótesis que las ciencias cognitivas proponen tienen relevancia en las humanidades en la medida en la que proporcionan un tipo de evidencia distinta a la brinda el lenguaje literario. De este modo, en su obra *In Search of Memory* (2007) el neurocientífico Eric Kandel entiende la memoria como la facultad para adquirir y almacenar información sumamente diversa, desde las nimiedades de la vida cotidiana hasta las complejas abstracciones de la geografía y del álgebra. Para Kandel se trata de uno de los aspectos más importantes del comportamiento humano porque permite resolver problemas cotidianos evocando simultáneamente varios hechos a la vez; pero es también un instrumento de anticipación y predicción de escenarios potenciales, es decir, de cálculo de la contingencia. En un sentido amplio, sostiene Kandel, la memoria otorga continuidad a la vida brindando una imagen coherente del pasado que pone en perspectiva unitaria la experiencia actual. La memoria proporciona cohesión a la experiencia del mundo en el marco de un relato vital, esto es, desde la singularidad de la conciencia del "yo", pues considera Kandel que sin la fuerza de cohesión de la memoria la experiencia se fragmentaría en tantos episodios como instantes contiene una vida. La memoria es esa facultad que hace posible viajar en el tiempo de una vida y generar un relato unitario que permite narrar una mirada subjetiva de lo real en perspectiva diacrónica.

Esta cuestión es de interés filosófico y teórico-literario ya que la neurobiología investiga el proceso de abstracción, de almacenamiento y recuperación del conocimiento a partir de la percepción, así como la naturaleza dinámica de los significados. Como señala Suzanne Nalbantian "emotional memory crosses the border between implicit and explicitly memory processing. It is mediated by different areas of the brain, involves different brain states and complex interaction between emotion and cognition" (*The Memory Process*, 15). De tal modo, es posible abordar la memoria a partir de la abstracción verbal del espacio; memoria, cuerpo y geografía convergen así en la instancia enunciativa, permitiendo analizar la construcción de lo real desde paradigmas filosóficos, neurocientíficos y literarios. Sin embargo, el poema zuritiano no sólo construye un discurso de reconciliación de una sociedad, sino que crea lenguajes para el perdón y la memoria en los que confluyen la naturaleza, la sacralidad, la desolación, lo onírico, la dulzura y la ira. En ella el paisaje se presenta como una estructura energética que en ocasiones perturba y en otras refugia al sujeto. De la

triangulación *sujeto, lenguaje y mundo* proviene la intensidad lírica zuritiana, pues el vértigo de su prosodia se explica por la confluencia de contenido perceptivo y emocional que conforma la conciencia del sujeto.

Ello invita a analizar las cualidades afectivas y motoras del lenguaje poético desde una perspectiva fenomenológica, pues desde esta se sostiene que "what is kinetic is affective, or potentially affective; by the same qualitative measure, what is affective is kinetic, or potentially kinetic" ("Emotion and Movement", Sheets-Johnstone, 259). La fenomenología de Maxine Sheets-Johnstone se inspira en la idea de Roger Sperry de que "the brain is an organ of and for movement" (Sheets-Johnstone, 260) cuya función central es el desplazamiento del cuerpo. Pero la relevancia de la motricidad no consiste únicamente en el movimiento muscular que permite la supervivencia del individuo, sino que este resulta central en el proceso de aprendizaje, abstracción y memorización del mundo, así como para situarse en él. Pero no a todo movimiento del lenguaje poético subyace un comportamiento; el acto del poema no es literalmente el del cuerpo, sino el de la simulación mental que ahí se produce de la moción propia y del entorno del yo lírico, todo aquello con lo que este interactúa y de lo cual se diferencia.

A la relación entre memoria, conciencia y emoción han incurrido también las ciencias cognitivas. El neurobiólogo Antonio Damasio ha propuesto la distinción entre "emociones primarias" –aquellas más instintivas e identificables en todos los humanos– y "emociones secundarias" –aquellas cuya manifestación se halla cultural y socialmente condicionada– (Looking for Spinoza, 45). A partir de esta taxonomía podría proponerse una clasificación del universo afectivo de "¿Pasaré entonces?", en emociones primarias –miedo, ira, desesperación– como proyecciones de un yo autobiográfico; y, por otro lado, el nivel de las emociones secundarias, la nostalgia, la desolación o la violencia del período de la dictadura chilena en torno a las cuales existe un consenso colectivo. Cabe entonces discernir si el poema invoca emociones socialmente construidas o mediadas por la conciencia del "yo", proponiéndose así un paralelismo teórico-literario a las nociones de memoria lírica y memoria épica anteriormente glosadas.

### **III. *Dies irae* en "¿Pasaré entonces?"**

Once poemas componen la serie "¿Pasaré entonces?" cuya estructura muestra dos poemas extensos al inicio y al final de la misma, divididos por ocho textos breves. Se observa una intensidad de la expresión somática en el primer y último textos, mientras que la secuencia de poemas intermedios enfatiza la representación del paisaje. Este análisis atenderá la totalidad de los textos y

propondrá una interpretación fundamentada en la evidencia semiótica y fenomenológica de su nivel afectivo.

Diversos elementos sensoriales, emocionales y mnemónicos constituyen los componentes distintivos de la praxis enunciativa de la serie. De este modo, cabe leer "¿Pasaré entonces?" como un texto "con-movido", en el cual la emoción del yo lírico aparece unida al movimiento de la palabra, representada por la moción y del cuerpo y del paisaje. Por ello resultan pertinentes algunos parámetros semióticos y fenomenológicos que hacen visibles los aspectos del lenguaje que son objeto de este estudio. Y es que según su estatuto semiótico las emociones son manifestaciones somáticas de la pasión, como sostienen Greimas y Fontanille. Por su parte, Raúl Dorra y Verónica Estay Stange, señalan que:

[...] le mouvement (la *motion*) qui emporte la passion vers l'extérieur, en imprégnant de son "arôme" le corps qui la contient et le monde dans lequel elle se verse. Ce versement de l'intérieur dans l'extérieur, à travers la frontière sensible du corps, implique donc un déséquilibre dans les relations de cause et effet établies entre le sujet et le monde au moyen de la perception — ainsi, par exemple, un bruit ou une image quelconque déclenche [...] une suite interminable de souvenirs, en éveillant des résonances inattendues jusque dans les recoins les plus intimes de la mémoire (« Les motions de l'âme », 113-114).

"¿Pasaré entonces?" revela numerosos rasgos perceptivos y emocionales que requieren atenta revisión desde el punto de vista de sus valores líricos. Véase el primer poema de la serie:

Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos, / habitadas a seguir siempre las tuyas, sienten / en la oscuridad que descendemos. Han cortado / todos los puentes y las cordilleras se hunden, / el Pacífico se hunde, y sus restos caen ante / nosotros como caen los restos de nuestro / corazón. Frente a la muerte alguien nos ha / hablado de la resurrección. ¿Significa eso / que tus ojos vaciados verán? ¿Que mis yemas / continuarán palpando las tuyas? Mis dedos / tocan en la oscuridad tus dedos y descienden / como ahora han descendido las cumbres, el / mar, como desciende nuestro amor muerto, / nuestras miradas muertas, como estas palabras / muertas. Como un campo de margaritas que / se doblan te palpo, te toco, y mis manos / buscan en la oscuridad la piel de nieve con / que quizás reviviremos. Pero no, descendidas, / de las cumbres de los Andes sólo quedan las / huellas de estas palabras, de estas páginas / muertas, de un campo largo y muerto de flores / donde las cordilleras como mortajas blancas, / con nosotros debajo y aún abrazados, se hunden (Zurita, 297).

La serie "¿Pasaré entonces?" evidencia una escritura enérgica y vertiginosa en la que la acción del espacio es expresión de la actividad de la conciencia del sujeto, "motivada" por estímulos sensoriales que condicionan al observador. La acción del poema se visualiza en las características de sus verbos, su disposición en la



sintaxis y la versificación que tiene lugar en el texto justificado, cuya prosodia se orienta mediante comas y puntos. Por otra parte, cuestión fundamental en la interpretación es la imagen central: el poema describe el gesto de una mano que busca hundirse en la profundidad de un paisaje (aún) indeterminado y tocar un cuerpo fallecido; así, los verbos principales derivan de dicha imagen: "seguir", "descendemos", "se hunden", etc. De ahí que la percepción predominante del poema sea háptica ("te palpo", "te toco", "yemas de mis dedos", "sienten", etc.) y, en menor grado, visual ("¿tus ojos vaciados verán?"). El cuerpo gesticula así un acercamiento a una entidad indeterminada, a la cual se asigna una identidad de "tú" lírico que pasará de ser singular a plural. Sin embargo, el gesto de acercamiento que se sugiere queda incompleto ("Pero no [...] sólo quedan las / huellas de estas palabras"). En este poema, la búsqueda de tacto en la obscuridad conlleva la posibilidad del resurgimiento –como se indicará más adelante– poniendo en evidencia que el yo lírico comparte pasado con el sujeto fallecido. De ello deriva que el elemento mnemónico del poema sea a la vez emocional, pues remite a una enunciación nostálgica en la que se da una forma de traslado hacia un pasado añorado que está semantizado de frustración e imposibilidad: añoranza de un re-contacto. Así, es la tensión de la acción sugerida en el gesto incompleto lo que sostiene la tensión movilizadora del poema, su *in-tensión*. Véase el segundo poema de la serie:

2. La línea de la cordillera se desprende del cielo / y se hunde, se hunde lentamente, se separa / del cielo y se hunde. Es cosa común que las / cordilleras se hundan, es cosa común oír las / nieves descendiendo, oír las cumbres que se / desprenden para abajo. En una tierra enemiga / es cosa común oír montañas de cuerpos / hundirse boca abajo. Los Andes se hunden en / el mar de piedras. Bruno aguarda debajo de las / piedras. Susana también aguarda las montañas / y montañas de cuerpos debajo de las piedras (Zurita, 298).

Se inicia aquí una secuencia de descripciones paisajísticas que llegará hasta el noveno poema y se incorporan los personajes que serán el objeto de búsqueda angustiante del yo lírico. La caracterización emocional del yo en su relación con el paisaje y con los otros sujetos líricos puede indagarse reconociendo la orientación de los movimientos que se producen, en dos categorías: atracción y alejamiento. Los movimientos de atracción aluden a emociones de acercamiento y sujeción como el deseo, la ternura, la admiración o la empatía, mientras que los gestos de distanciamiento lo hacen a emociones de repulsión como el miedo, la ira o la vergüenza. La acción aquí evidencia patrones de verticalidad pues alude al desprendimiento, hundimiento y descenso, en una geografía que no añade más elementos del paisaje, sino que recombina y dinamiza los que presenta. Las interacciones de los



sistemas emocionales del discurso determinan en el poema la orientación de las acciones que de ellos derivan. Esta taxonomía entre emociones de acercamiento y de distanciamiento permite identificar la representación de la desesperación. "La línea de la cordillera *se desprende* del cielo y *se hunde*" brinda una orientación al sujeto en la geografía y, así, « l'horizon qui guide le poète, au lieu de s'approcher et de se confirmer, le plus souvent, recule et se déplace » (Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, 166). Ese movimiento descendiente coloca la desesperanza en el nivel inferior de la geografía, ya que dentro de la inercia del poema Susana y Bruno se desplazan también hacia el punto bajo de esa verticalidad, en cuya profundidad está Bruno, fallecido. Percepción y emoción convergen también en el tercer poema:

3. Las heladas montañas se derrumban sobre sí / mismas y caen.  
Tal vez el mar las acoja. Hay / tal vez un mar donde los cuerpos  
helados caen. / Quizás Zurita eso sea el mar. Un limbo donde / los  
cuerpos caen. Habrá también margaritas. / Margaritas en el fondo  
del mar de piedras. Tal / vez las margaritas amen a las heladas  
montañas. / Tal vez los encadenados cuerpos las escuchen / gemir.  
En una tierra enemiga es común que las / margaritas giman oyendo  
caer las cordilleras (Zurita, 299).

En cuanto a la percepción háptica, aparece la temperatura como valor que califica a la naturaleza ("heladas montañas") y a los sujetos ("cuerpos helados") sugiriendo que lo helado tiende hacia lo inmóvil. En el nivel sonoro destacan los verbos "escuchar" y "gemir" atribuidos a las margaritas; se observa un incremento de la flora y mayor complejidad geológica, así como una simbolización hostil del territorio ("una tierra enemiga") en el que se visualiza el descenso de los cuerpos, caídos desde el aire al agua, acaso arrojados desde el cielo, que a su vez también escuchan sufrir a las margaritas. Esta manifestación del paisaje reaccionando con expresiones de subjetivación gradualmente más intensas (gemidos) ante los cuerpos cayendo hace necesaria una lectura fenomenológica no sólo del cuerpo sino también del espacio que dé sentido a la interacción que se presenta en esa geografía.

En *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Michel Collot propone la noción de "estructura de horizonte", fundamentada en la fenomenología de Husserl y de Merleau-Ponty. Collot alude a la relación entre la escritura poética y su objeto, a lo aparece en campo de visibilidad e invisibilidad ante el sujeto, y a la tensión que subyace entre lo real y lo imaginado. Estas categorías de subjetividad aparecen articuladas en una estructura abierta denominada horizonte, en la que el espacio poemático es convergencia de subjetividad perceptiva y objetividad material, pues nace del contacto entre el mundo y quien lo concibe « manifestant à la fois l'appartenance du sujet à la chair du monde et l'investissement du sensible par le sens, la structure d'horizon conteste le clivage

entre le corps et l'âme, et illustre 'le lien de la chair et de l'idée' » (213).

Así, el espesor semántico del lenguaje poético es una extensión de la densidad con la que el mundo se presenta ante sujeto como contingencia de aparición. « Si l'espace sensible signifie, c'est qu'il est toujours l'horizon d'un sujet, qui, surgissant au milieu des choses, leur donne sens [...] par la simple orientation de son corps [...] 'avoir sens est [...] être situé à une place déterminée sous l'horizon d'un possible' » (Collot, 212). Pero no sólo existe una actividad entre el sujeto que percibe y el paisaje, sino que también los elementos la naturaleza interactúan entre sí ("Tal vez las margaritas *amen* a las heladas montañas" o "es común que las margaritas *giman oyendo caer* las cordilleras"). De ahí que « cette donation de sens repose sur une mise en *rapport*, de l'objet avec le sujet, mais aussi des choses entre elles. La chose fait toujours-déjà signe, si l'on définit le signe, comme le propose Heidegger, par son *Hinweischarakter*, sa fonction de renvoi : 'le signe détourne de lui-même et renvoie à un autre objet' » (Heidegger, *Sein und Zeit*, en Collot, 212). Ese dinamismo entre lo material y lo mental, presente en la naturaleza, crecerá paulatinamente en la serie, como se observa en el poema cuatro:

4. El Pacífico se desprende de la línea de la costa y / cae. Fue primero la cordillera y ahora es el mar / que cae. Desde la costa hasta el horizonte cae. / En una tierra enemiga es cosa común que los / cuerpos caigan, que el mar se desprenda / de la costa y caiga como las margaritas que / gimen escuchando a las cordilleras hundirse / donde el amor, donde tal vez el amor Zurita / gime llorando porque en una tierra enemiga / es cosa común que el Pacífico se derrumbe / boca abajo como un torso roto sobre las piedras (Zurita, 300).

Cabe leer el movimiento de los elementos del paisaje (desprendimiento y caída) como actividad que proyecta la conciencia del sujeto lírico, pues la relación entre el espacio y la intersubjetividad subsume la tensión entre horizonte y alteridad, entre objeto y sujeto. La geografía del poema deviene un espacio de contingencia de surgimiento delimitado por el sujeto que lo percibe y concibe durante su proceso de conceptualización. Esa abstracción fenoménica que el poema hace de la naturaleza replica el quejido de la desolación en expresiones como "es cosa común que el Pacífico se derrumbe boca abajo como un torso roto sobre las piedras" y evidencia que:

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination (Collot, 7).

La realidad a la que remite este poema consiste en una única imagen: los cuerpos arrojados de los aviones al mar durante la dictadura militar chilena. Esta imagen atraviesa toda la serie en variaciones que focalizan el suceso desde la perspectiva del mar, de la cordillera o de las plantas en la montaña, insertando al poema en la estética de una épica de la desolación. Sin embargo, la imagen se halla sugerida como posibilidad no explícita sino enunciada mediante las reacciones que en el paisaje tiene ese acontecimiento, de manera que « le sens du sensible résulte donc de la constitution d'un ensemble, intégrant le sujet et des objets présents et absents, c'est-à-dire d'une structure d'horizon » (Collot, 212). Los poemas de la serie constituyen estructuras de horizonte en las que se articula un desasosiego que no se enuncia frontalmente sino residual y gradualmente a través de la aliteración de verbos de movimiento generando una temperatura emocional cuyas imágenes se enlazan *en* y *con* la geografía. El quinto poema de la serie nos devuelve a la función afectiva del discurso:

5. Los Andes son estrellas muertas en el fondo / del mar de piedras.  
El Pacífico también es una / estrella muerta en el fondo del mar de  
piedras. / Debajo de las piedras el sepulcro del mar y de / las cor-  
dilleras es como una noche cuajada de / margaritas y estrellas  
muertas. Las estrellas / muertas de los Andes y del Pacífico se cru-  
zan / en el fondo de las piedras. Las margaritas se / doblan ante la  
cruz y gimen. En una tierra / enemiga es cosa común que las estre-  
llas / formen una cruz sobre nuestras caras muertas (Zurita, 301).

La afectividad comienza en el nivel lexical de la praxis enunciativa, en el que se evidencia una nomenclatura de estados emocionales. En este poema, las "estrellas muertas" hacen sinonimia con las "caras muertas", que se encuentran enterradas "en el fondo del mar de piedras", de modo que esas piedras transformarán las montañas en tumbas para los cuerpos, es decir, "en una tierra enemiga" de la vida. Es en esa geografía hostil donde las estrellas trazan un sepulcro sobre los rostros de los cadáveres, en el cual persiste el quejido de lo vital como exasperación previa al fallecimiento. Asimismo, el símil que convierte al mar y a las cordilleras en un sepulcro semejante a una noche cuyos elementos lumínicos ("margaritas" y "estrellas") quedan inmovilizados ("cuajada") expresa una desaceleración insólita hasta este punto de la serie. Dicha ralentización en la celeridad del texto viene justificada por la aparición inminente de la muerte, y su simbolización en este quinto poema tendrá una repercusión en la sucesiva secuencia de imágenes tanto como en las aliteraciones transversales del resto de la serie. Así, en el sexto poema se observa una escena de transición que conduce hacia un escenario de inmovilidad geográfica, corporal y afectiva:

6. El océano Pacífico se despegó del horizonte y / yace debajo de las piedras, la cordillera de los / Andes también yace. Las piedras cubren las / cumbres y el mar como un campo negro. Las / margaritas de los campos, de la tierra o el / agua negra se doblan sobre las desplomadas / montañas, sobre el mar desplomado. En una / tierra enemiga es común que el océano y las / montañas yazgan bajo las piedras, que el / amor yazga, que tu amor yazga Zurita y que / sean una tumba tus ojos ciegos abrazándolas (Zurita, 302).

Si bien el movimiento evidencia una ralentización, se translucen diversos esquemas aspectuales y rítmicos de los que deriva información sobre el desarrollo afectivo de la serie, esto es, sobre la aceleración y desaceleración de su ritmo. A este respecto, la semiótica de Fontanille sostiene que la lentitud puede constituir un rasgo aspectual del tedio mientras que la agitación puede serlo de la obsesión (*Sémiotique et littérature*, 68). En este poema, la repetición del verbo "yacer" proporciona cohesión semántica y fonética a la vez que reincide en la inmovilidad como proyección de la aflicción. De modo que se pueden observar elementos de actividad e inactividad que confieren connotaciones afectivas de la frustración, la cólera, la insatisfacción, el deseo, la nostalgia, el desaliento y el tormento. Eso se evidencia en diversas aliteraciones –esquema aspectual– a lo largo de la serie ("caer-caen-cae", "es cosa común que", "en una tierra enemiga", "el fondo del mar de piedras", "tal vez", etc.). El paisaje muestra esquemas aspectuales a partir del hundimiento que se presenta nutrido por campo semántico de emociones de transgresión, colapso y vitalidad en las que la moción se activa, en enunciaciones como 1) "La línea de la cordillera se desprende del cielo y se hunde", 2) "Las margaritas de los campos, de la tierra o el agua se doblan sobre las desplomadas montañas ", 3) "Las heladas montañas se derrumban sobre sí mismas y caen", 4) "que el mar se desprenda de la costa y caiga como las margaritas que gimen escuchando a las cordilleras hundirse", o 5) "donde el amor, donde tal vez el amor Zurita gime llorando". Así, la subjetivada activación de esa geografía concede al territorio un nivel subsimbólico no explícito justificado por la traumática experiencia de la dictadura chilena que es marco contextual de la literatura zuritiana.

Hacia el séptimo poema se observa una reactivación del movimiento:

7. Las montañas se abrazan en el fondo, el mar es / de piedras y se abraza. Quizás las montañas y / el mar duermen. En una tierra enemiga es / común que los cuerpos se abracen abajo como / si durmieran. Campos de margaritas bajan / hasta la playa donde antes estaba el Pacífico. / Otros campos lo hacen hasta donde antes / estaban las cordilleras. Las cordilleras y el / mar yacen abajo y se abrazan. En una tierra / enemiga es cosa común que las montañas y el / mar se abracen boca abajo como si durmieran (Zurita, 303).

El acercamiento se gestualiza mediante imágenes en las que los elementos del paisaje se abrazan mutuamente. Además, los componentes del espacio parecen desplazarse unos al lugar de los otros generando un vacío que ha de ser colmado por otro de los elementos de la misma geografía volviendo, hacia el final del texto, a un estado de reposo. El gesto del abrazo de la naturaleza amplifica la aflicción por la muerte que el paisaje "siente", en tanto proyección de un *logos* y de una *esthesis* del sujeto enunciador, que se intensifica al final de la serie, donde la sensorialidad hace del texto una estructura de resonancias, como se observa en el octavo poema:

8. Oímos caer el mar, las cumbres, las llanuras / y eran nuestros cuerpos ciegos los que se / derrumbaban amontonándose debajo de las / piedras. Las margaritas gimen y tal vez ellas / son los dedos que nos palpan tocando en / nosotros las vaciadas costas. Quizás esto es / común para las flores. En una tierra enemiga / es común que las margaritas se doblen / tocándonos en el mar desmoronado. En una / tierra enemiga es común que las margaritas / palpen subiéndolo en sus dedos las montañas (Zurita, 304).

Lo sonoro y lo táctil comienzan a vincularse con la memoria. En el plano perceptual y mnemónico cabe atender a lo que el poema escucha ("oímos caer el mar", "las margaritas *gimen*"), a lo que siente hápticamente ("las margaritas [...] son los dedos que nos palpan tocando en nosotros las vaciadas costas", "es común que las margaritas palpen"), y a lo que el poema rememora ("y eran nuestros cuerpos") para indagar el pensamiento subyacente que imagina mediante los perceptos del poema-paisaje. De modo que el elemento mnemónico coincide con el perceptivo en el primer verbo ("oímos") que posibilita un relato en pretérito y sitúa al sujeto como un observador-narrador de la escena en la que se incorpora. El yo lírico deviene uno más de los cuerpos sepultados, esta vez no en el fondo del mar, sino en las montañas; el sujeto se visualiza a sí mismo en el descenso vertical y apilándose junto a los otros cuerpos de las víctimas. Finalmente, un conjunto de margaritas forma una capa que cubre los cadáveres como un manto blanco sobre el mar y las montañas. Un giro interesante ocurre en el noveno poema, donde se abre un intersticio a la contingencia del resurgimiento.

9. Están la cordillera de los Andes y el Pacífico / abrazados debajo de las piedras. Las / margaritas crecen en la primavera. Tal vez / la primavera crezca. Tal vez las montañas y / el océano abrazados se levanten desde debajo / de las piedras y sean las margaritas de la / nueva primavera. Bruno, Susana, tal vez sus / cuerpos se levanten desde debajo de las / piedras. En una tierra enemiga es cosa común / que las margaritas sostengan la nieve que / quedó de los caídos cuerpos en la primavera (Zurita, 305).

La cordillera y el océano abren paso a la primavera y con ella a la posibilidad de resucitar a la vida ("Tal vez las montañas y el océano abrazados se levanten desde debajo de las piedras y sean las margaritas de la nueva primavera"). Se diría entonces que el paisaje no solamente simula acciones del sujeto, sino que se presenta como espacio de revitalización en el que las margaritas ahora no sólo cubren sino que además sostienen, y donde el sujeto puede re-emerger. Esto añade un tono esperanzador en el seno de la atmósfera de desesperación, que proviene de la posibilidad de que las figuras líricas, Bruno y Susana, "se levanten desde debajo".

Cabe proponer la hipótesis poetológica de que la contingencia del resurgimiento en "¿Pasaré entonces?" provenga, como se ha puesto en evidencia, de la "actitud" dinámica que la naturaleza presenta como proyección de interacción y alteridad entre sujeto y mundo. Asimismo, el dinamismo con el que la naturaleza se manifiesta se acompasa con el del cuerpo en el primer y último poema de la serie. Es ese carácter dinámico, animado –móvil, vitalizado, poseedor de alma– con el que la naturaleza y el cuerpo se presentan en la serie lo que posibilita que la abstracción de lo mnemónico se dé por vía de los componentes emocionales del discurso. Frente a enunciaciones literarias que favorecen formal y temáticamente la pasividad o la serenidad, frente a la intensidad y el movimiento –como el haiku– la escritura zuritiana se inscribe en una épica afectiva que activa la memoria por vía del ímpetu y la celeridad del mundo natural. Sin embargo, se trata de un mundo geográficamente determinado, inscrito en una singularidad, que brinda un contexto espacial y temporal a la desolación y al resurgimiento. Es ese "anclaje hiperónimo" en la especificidad (el Pacífico, los Andes, Susana y Bruno, la autobiografía de Zurita) lo que dota al relato de un marco histórico y sociocultural en el que la verosimilitud con lo real intensifica su legitimidad como discurso emocional. Esta hipótesis se ejemplifica en el último poema de la serie, donde reaparece la intensidad somática del inicio:

Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos / buscan en la oscuridad  
las tuyas porque si yo / te amo y tú me amas tal vez no todo esté /  
perdido. Las montañas duermen abajo y / quizás las margaritas en-  
ciendan el campo de / flores blancas. Un campo donde los Andes y  
/ el Pacífico abrazados en el fondo de la tierra / muerta despierten  
y sean como un horizonte / de flores nuestros ojos ciegos eme-  
rgiendo en / la nueva primavera. ¿Será? ¿será así? Las / margaritas  
siguen doblándose sobre el mar / difunto, sobre las grandes cum-  
bres difuntas y / en la oscuridad, como dos envanecidas pieles / que  
se buscan, mis dedos palpan a tientas los / tuyos porque si yo te  
toco y tú me tocas tal / vez no todo esté perdido y, podamos adivinar  
/ algo del amor. De todos los amores muertos / que fuimos y de un  
campo de flores que / crecerá cuando nuestras mortajas blancas, /  
cuando nuestras mortajas de nieve de todas / las montañas hundidas



nos besen boca abajo y / nos vuelvan para arriba las erizadas pestañas (Zurita, 306).

Como se ha dicho, la dimensión afectiva del discurso se construye a partir del nivel léxico, sintáctico y fonético de la enunciación. Se alude así a perceptos –unidades de sentido mental de lo percibido– y a conceptos –abstracciones mentales de objetos o ideas– que se hallan vinculados a recuerdos y emociones. En este texto la remembranza emocional se produce somáticamente, esto es, desde las yemas de los dedos hasta la invocación de los nombres propios (hiperónimos) de Susana y Bruno –abstracciones– que parecen haber sido asesinados y sepultados en las montañas por las fuerzas represivas de la dictadura. En el mundo natural, la expresión de inmovilidad ("las montañas duermen") y la de movilidad ("las margaritas siguen doblándose") propicia una interacción recíproca en la geografía, mientras que, en el plano corporal, la invocación al contacto del yo con el tú lírico ("te palpo, te toco") connota efectos afectivos de la desolación, la esperanza, la frustración, la rabia, o la ira, a lo largo de toda la serie. Por ello, cabe sostener que es el movimiento somático –del sujeto tendiendo hacia el contacto de los cuerpos insertos en la naturaleza– lo que hace posible la abstracción conceptual-mnemónica –Susana y Bruno.

"¿Pasaré entonces?" presenta expresiones somáticas en enunciaciones como 1) "las yemas de mis dedos, habituadas a seguir siempre las tuyas, sienten en la oscuridad que descendemos", 2) "Mis dedos tocan en la oscuridad tus dedos y descienden" o 3) "mis manos buscan en la oscuridad la piel de nieve", etc. Con todo, la más interesante de las expresiones somáticas se da en una circularidad que se produce entre el primer y el último poema en torno la idea de resurrección. El último verso invoca el gesto del despertar: "Frente a la muerte alguien nos ha / hablado de la resurrección. ¿Significa eso que tus ojos vaciados verán? ¿Que mis yemas continuarán palpando las tuyas?" (297) y "cuando nuestras mortajas de nieve de todas las montañas hundidas nos besen boca abajo y nos vuelvan para arriba las erizadas pestañas" (306). De esa circularidad semiótica de las expresiones somáticas deriva un resurgimiento a la vida, pues los ojos de los sujetos líricos se reabren en el último verso, "resucitando" a partir del contacto corporal.

Más aún, cabe concluir que es la base emocional del discurso la que sostiene la posibilidad del resurgimiento pues es la invocación al amor lo que posibilita una salvación codificada en esa contingencia que se sugiere en el primer poema y se clarifica en el último. De ahí la importancia de pensar la dimensión emocional del significado como una construcción que comienza en lo sensorial y que transfiere valores de distintos sistemas emocionales



antagónicos, como la desolación y la esperanza. Así, la escritura zuritiana se ve caracterizada por una vitalidad arrolladora que resulta de una composición de emociones "adversarias". Por todo ello, esta obra constituye un material para investigar la relación entre la memoria y la percepción, tanto como entre las emociones y la memoria, no sólo gracias a su singular integración de la memoria lírica y épica sino también de emoción individual y colectiva. La escritura zuritiana se erige en el carácter de una voz épica y colérica que transgrede a partir de lo instintivo. Tal como afirma en entrevista el propio Zurita: "No hemos salido de la época homérica, todavía estamos en la época de la ira. Que la primera palabra de la *Ilíada* sea "cólera" lo dice todo. No dice "*belleza* canta", no dice "amor, canta". Dice "cólera canta", y la cólera es la *cólera*" (Zaidenweg, 2014).

## Bibliografía

- Barros Cruz, María Jose. "'Chile país torturado': la herida en *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita". *Revista de Humanidades*. 34 (2016). 197-223.
- Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF, 2005 [1989].
- Damasio, Antonio. *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. Harvest. 2003.
- Dorra, Raúl, Estay, Verónica y Stange Estay. "Les motions de l'âme". *Semiótica*. 163-1/4 (2007). 111-129.
- Fischer, María Luisa. "El día más blanco o el país de la memoria de Raúl Zurita". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*. 17 (2005). 55-63.
- \_\_\_\_\_. "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: INRI de Raúl Zurita". *Anales de Literatura chilena*. 163:178 (2011).
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique et littérature : essais de méthode*. Paris: PUF, 1999.
- Garrido Alarcón, Edmundo. "Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita". *Revista de Filología Románica*. 6 (2008). 161-171.
- Greimas, Algirdas Julien et Jacques Fontanille. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 1991.
- Kandel, Eric. *In Search of Memory*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- Nalbantian, Suzanne, Paul M. Matthews & James L. McClelland (Eds). *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*. MIT Press. 2011.
- Sheets-Johnstone, Maxine. "Emotion and Movement. A Beginning Empirical-Phenomenological Analysis of Their Relationship". *Journal of Consciousness Studies*. 6 (1999). 259-277.
- Zaidenweg, Ezequiel. "Entrevista con Raúl Zurita: No hay más trascendencia que la trascendencia de una lengua". Letras Libres. 11.07.2014. Web 10 mai 2018 <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-raul-zurita?page=full>>
- Zurita, Raúl. *Zurita*. Salamanca: Delirio, 2010.