



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile
Chile

Galindo V., Oscar

Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual: Lihn, Zurita

Estudios Filológicos, núm. 38, 2003, pp. 19-29

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413832002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH





Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

-  [Como citar este artículo](#)
-  [Agregar a favoritos](#)
-  [Enviar a e-mail](#)
-  [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.38 Valdivia 2003

Estudios Filológicos, N° 38, 2003, pp. 19-29

Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita ^{*}

Testimonial register and transcription in present day Chilean poetry.
Lihn, Zurita

Oscar Galindo V.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt 1010747 "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". Investigador principal: Iván Carrasco, Coinvestigadores: Miguel Alvarado, Oscar Galindo. Una versión inicial fue leída en el XII Congreso Internacional de Estudios Literarios, SOCHEL-Universidad del Bío-Bío. Mis agradecimientos a Claudia Rodríguez M., por sus aportes a la descripción del concepto de "transcripción testimonial", y Ana Traverso M. a la noción de "mutación disciplinaria" que utilizo en estas páginas.

El artículo analiza, en el contexto de los procesos de mutación disciplinaria que caracterizan la poesía chilena e hispanoamericana actual, la incorporación del procedimiento de registro y transcripción testimonial como estrategia de producción poética en la escritura de Enrique Lihn y Raúl Zurita.

as poetic production in the work of Enrique Lihn and Raúl Zurita.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía hispanoamericana contemporánea ha incorporado una serie de procedimientos de producción textual provenientes de otras disciplinas del saber, en especial desde las llamadas ciencias sociales. Es evidente, sin embargo, que el movimiento se realiza en una doble dirección y que los métodos de registro etnográfico han aumentado vertiginosamente sus posibilidades nutriéndose de la literatura, el video, la fotografía. Lo anterior ha provocado un complejo proceso de mutaciones disciplinarias que ha afectado los límites de la literatura como formación discursiva.

Denominamos como mutación disciplinaria en literatura al proceso de transposición de procedimientos y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas del saber a la construcción de textos literarios. Lo anterior provoca un tipo de textualidad caracterizado por la indefinición epistemológica y por el hibridismo genérico, en la medida en que la mediación entre una y otra formación discursiva no está asegurada por las reglas propias del campo cultural y discursivo al que pertenece el nuevo producto, afectando los procesos de producción y recepción. La dimensión interdisciplinaria de este tipo de producto textual afecta el canon literario en beneficio de la inestabilidad y la mudabilidad, pues el receptor no puede establecer claramente los requisitos para la decodificación¹. Si bien tradicionalmente la literatura ha incorporado supuestos provenientes de otros campos del saber (historiografía para la novela histórica; sicología para la novela psicológica; método experimental para la novela naturalista, etc.), su incorporación ha resultado de un proceso complejo de mediación disciplinaria, que permite asegurar la integridad de la literatura como formación discursiva.

Estos procesos han afectado seriamente la construcción de la figura autorial tanto en los discursos antropológicos como literarios, así como los mecanismos de validación de los criterios de verdad en juego. Nos detendremos ahora en los procesos de *registro y transcripción testimonial*, que articulan la sorprendente y, a veces, desconcertante polifonía testimonial de diversos textos poéticos chilenos actuales.

[John Beverley \(1992:12\)](#) señala que "El deseo y la posibilidad de producir testimonios y la creciente popularidad del género indican que en el mundo de hoy hay experiencias vitales que no pueden ser representadas adecuadamente en las formas tradicionales de la literatura burguesa, que en cierto sentido serían traicionadas por éstas". [Martín Lienhard](#) describe ya en textos coloniales *la cita y el testimonio del testimonio*, donde el discurso indígena se transcribía muchas veces años después de haber sido pronunciado. En el contexto de ciertos juicios e "informaciones" legales se encuentran textos donde "Un testigo -no indígena- cita fragmentos del discurso indígena para apoyar la argumentación de quien o quienes lo convocaron" ([1992: XVII](#)).

La complejidad discursiva de estos textos nace de su configuración enunciativa y, por ende, discursiva, pues un autor (textual) hace hablar a otro, bajo la modalidad de la *transcripción testimonial*: "Lo distintivo de esta variante testimonial es que en ella los sujetos de la escritura no cuentan su historia (no se trata de textos autobiográficos), ni inventan ficciones, sino que transcriben el lenguaje y el relato de otros" ([Vera León 1992:182](#)). Para [Margaret Randall \(1992: 22-23\)](#) los elementos que definen el testimonio como género son: a) el uso de fuentes directas; b) la entrega de una historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho; c) la inmediatez; d) el uso de material secundario (introducción, entrevistas, documentos, etc.); y e) una alta calidad estética. El ejemplo paradigmático de esta modalidad textual es *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia*, de Elizabeth Burgos.

Estudiaremos en este ensayo las estrategias testimoniales en *Estación de los desamparados*,

ciertamente a un conjunto más amplio de autores y textos².

2. UN ANTECEDENTE. *ESTACIÓN DE LOS DESAMPARADOS* DE ENRIQUE LIHN

La poesía de Enrique Lihn (1929-1988) se construye desde la conciencia del simulacro que caracteriza los procesos semióticos y culturales de la contemporaneidad. La desconfianza en la palabra, perspectiva desde la que tantas veces se ha leído su poesía, es parte de un proceso más amplio de desconfianza en todo modelo comunicativo.

Estación de los desamparados (1982) es uno de los poemarios menos estudiados de Enrique Lihn. Su escasa circulación ha contribuido a este desconocimiento. Sin embargo, se trata de un texto fundamental en la *poética situada*³ lihneana, sobre todo porque incorpora un procedimiento discursivo ausente en su escritura anterior: *el testimonio del testimonio*, es decir, la transcripción de relatos de otros o más bien el recuerdo de dichos relatos. Fue publicado diez años después de escrito (1972), durante un viaje del autor a Perú, y él mismo lo define como una "crónica o entrevista privada a la ciudad de Lima", construida a partir de los fragmentos de "supuestas" conversaciones presentadas como reales, que el autor sostuvo con amigos peruanos sobre problemas de política contingente:

En los poemas comparto el pronombre -suerte de contrapunto- con amigos y conocidos limeños cuyos nombres eludí, en general, por razones obvias.

Este libro, pues, que abunda en un corazón partido, es al mismo tiempo una crónica del Perú: repetición, más o menos literal, de textos orales hartos inocentes por lo demás, como se verá; obra de montaje con materiales del natural ([Lihn 1982: 9](#)).

Se trataría, en su primera parte, de una "intromisión valorativa, gratuita y poco diplomática en los problemas de un país hermano" ([Lihn 1997: 379-380](#)), y un "cancionero amoroso" en la segunda. El título, como el mismo Lihn explicita en la breve "presentación" del texto, alude a la Estación Desamparados de ferrocarriles. De esta manera ingresamos al territorio discursivo del registro testimonial, aun cuando los recursos por medio de los cuales se acredita el "criterio de verdad" resultan rudimentarios para los actuales procedimientos del trabajo de campo, pero que nos sitúan ante materiales tomados del natural y un *collage* de voces sinceras:

Yo viendo las cosas en criollo
voy a decir que la ultradivisión de la izquierda
es sólo una pelea entre perros y gatos
por cosas nimias y cuestiones personales.
No falta nunca un tipo
que convierta su envidia en acción política.
Eso se debe a nuestro bajísimo estándar económico.
Apenas alguien agarra una troncha
los otros pitean como si les estuvieran quitando la comida.
Estos caballeros pecan de lo mismo que los señores generales.
Plantean las cosas en un lenguaje deslumbrante
pero a la hora de los loros lo que cuenta es la champa.

Así pues la calidad humana deja mucho que desear
y la lucha armada y la lucha ideológica
deben incluir un gran programa contra el dinero ([1982: 19](#)).

La complejidad aumenta en la medida en que la serie de textos que se inscriben en esta variante no ofrecen indicadores discursivos que permitan descubrir al supuesto responsable de estos juicios, lo que dificulta aún más las tradicionales distinciones entre autor y hablante.

La peculiar concepción de "poesía situada" en Lihn está en la base de esta indagación, pues le permite explorar en el terreno de los problemas de representación del lenguaje poético. Su

la crítica social y política y de los discursos del autoritarismo, siempre en el terreno de las relaciones entre texto y realidad. Lo que interesa destacar es que la poesía de Lihn, desde sus inicios, convierte en elemento central de sus preocupaciones el problema de la literatura como representación, y toda su obra se orienta en el esfuerzo por superar una poesía como desconfianza en el lenguaje. Al introducir la idea de una poesía situada, se pasa del debate metapoético al debate extratextual. Lihn no hace de su poesía un mero ejercicio metatextual del texto cerrado y vuelto sobre sí mismo, sino que al incorporar dimensiones referenciales, testimoniales, autobiográficas, filosóficas, posibilita que sus textos vuelvan sobre el sinsentido de una literatura puramente autorreferente. Son estas búsquedas las que llevan a explorar en otras posibilidades de representación provenientes de disciplinas y estrategias discursivas colaterales a la literatura, dando cuenta de las mutaciones que caracterizan buena parte de la poesía chilena e hispanoamericana actual.

3. RAÚL ZURITA. TRANSCRIPCIÓN TESTIMONIAL EN *LA VIDA NUEVA*

La poesía de Raúl Zurita (1951) constituye un esfuerzo extremo por resituar el curso de la literatura chilena en una relación fluida con la historia cívica del país. Destaquemos que el relato que articula su obra se desarrolla en tres momentos clave, en concordancia con cada uno de sus libros más importantes: *Purgatorio 1970-1977* (1979) es el relato de la crisis personal de un sujeto en los márgenes de la locura y la autodestrucción; *Anteparaíso* (1988) narra, como una alegoría política, el proceso de reencuentro de ese yo con el amor y la colectividad; *La vida Nueva* (1994), su obra más ambiciosa, pretende convertirse en un nuevo "canto general" a la naturaleza y la cultura chilena y sudamericana. Se trata de un volumen de más de 500 páginas, en el que ocupó alrededor de 12 años de trabajo, y por su misma envergadura ofrece un desarrollo menos unitario que el de sus dos libros anteriores. Una lectura cuidadosa muestra la articulación de dos discursos aparentemente contradictorios y cuya unidad no llega a resolverse en el desarrollo poético: buena parte de los textos están definidos por su condición de relatos de sueños o sucesos que definen la fundación del sur de Chile; mientras otros corresponden a un eterno fluir lírico, que va desde el nacimiento de los ríos, su internación en el mar hasta su ascenso a los cielos, articulando principalmente imágenes genesíacas.

El libro se encuentra dividido en dos secciones de muy desigual extensión; la primera, "La vida nueva", que incluye once textos; mientras la sección "Canto de los ríos que se aman" ocupa, dividida a su vez en una treintena de subsecciones, la parte central del libro en cuestión. Esta última sección pretende ser la escritura de los ríos de Chile, entendida como un canto amoroso, el canto de un soñado bien⁴. En este plano introduce no sólo un registro inusual, sino que también aporta al debate que la poesía hispanoamericana ha establecido en su transcurso, reinsertándose en la más plena tradición americanista de parte de la primera vanguardia. En el contexto de una amplia reflexión sobre la historia reciente de Chile, aporta a este debate por medio de una indagación en las historias olvidadas y marginales. El proceso constructivo se realiza en dos direcciones. Por una parte, nos encontramos con un discurso histórico, construido tanto a partir de las marcas propias de un discurso "de escucha", es decir, narraciones realizadas por descendientes de colonos al poeta, como por el testimonio personal de denuncia de la dictadura militar. Este flujo histórico se conecta con las demás secciones del volumen a través de un discurso mítico de connotaciones bíblicas que se articula en el "canto de los ríos".

Así, por ejemplo, la sección "Los ríos arrojados" es el génesis de los ríos, precipitándose desde los cielos a la tierra; mientras "Y fueron las aguas", que inicia el discurso histórico de los colonos, corresponde al éxodo de los pobladores y la llegada a la tierra prometida, provocado por los grandes incendios de los bosques del sur, resultado de la política de "limpieza" de la selva austral para lograr campos agrícolas y de pastoreo.

Se aspira de este modo a la representación de la verdad histórica como si se adecuara a las leyes de la realidad más que a las leyes del discurso al que pertenece. La naturaleza de los relatos es, sin embargo, distinta atendiendo a la materia narrada. Ya que, por una parte, nos enfrentamos a macrorrelatos fundacionales de naturaleza colectiva, narrados generalmente en primera persona por un único hablante como ocurre en la sección "Y fueron las aguas" o en

De los once textos de la sección "La vida nueva" diez corresponden a *transcripciones* de sueños⁵ narrados al poeta por pobladores del Campamento Raúl Silva Henríquez. En el dolor de estos sueños se advierte el deseo de la utopía, de un lugar distinto al de la circunstancia⁶. El recurso antropológico de la *transcripción y montaje testimonial* es trasladado a la construcción del poemario como una proyección de la escritura de los sueños, las quimeras, del sujeto en *Anteparaíso*, sólo que ahora se trata de un registro de lenguaje que pretende reproducir las peculiaridades de la sintaxis de los entrevistados. Resulta interesante advertir que el propio Zurita utiliza la noción de "transcripción" para referirse a su trabajo poético: "Estimo que los artistas somos realmente los intérpretes de los sueños y esperanzas de la comunidad. En algún momento pensé que la creación era una vocación de voluntad. Algo de eso hay sin duda pero en el fondo los creadores son realmente los pueblos, quienes eligen a los artistas como sus transcriptores" ([Rodríguez 1988: 74](#)).

La narración de los sueños es entonces la explicación que encuentra para su propia actividad creadora; de ahí que en su poesía se convierta en un elemento fundamental la articulación de un discurso no de lo onírico personal, sino de los sueños colectivos, entendiendo por tales aquellas energías que identifican a un pueblo, pues Zurita relaciona sueño y poesía desde la comprensión de la literatura como actividad solidaria en la que entran en relación el poeta y su colectividad. No se trata de la simple relación entre autor y lector, del intercambio comunicativo que siempre se ha supuesto entre estas instancias, sino que es necesario incorporar la noción del poeta como constructor de mitos que identifiquen a su comunidad, del escritor como "transcriptor de los grandes sueños y las grandes pesadillas de una comunidad, un pueblo, una nación", como ha señalado el mismo Zurita ([Foxley 1988:3](#)).

En la sección "La vida nueva" quienes hablan son los propios personajes, cuyos nombres suelen titular cada uno de los sueños, y se dirigen a una figura femenina, la "señorita", que supuestamente realiza las entrevistas. ¿Quiénes hablan? ¿De qué hablan? ¿Qué tienen en común estos sueños? Responder estas preguntas puede servir para comprender un modo de imaginación marcado por la marginalidad, el desarraigo, el miedo. No olvidemos que *Anteparaíso* se cerraba aludiendo a aquellos que provienen "de un barrio pobre de Santiago" y que se hacen pedazos "por apenas un minuto de felicidad". La grabación de estos sueños, realizada en agosto de 1983, se encuentra muy cercana al momento de la escritura de *Anteparaíso*. La utilización de un método ampliamente expandido en el campo de la antropología del testimonio sirve a Zurita como mecanismo de representación de un imaginario colectivo que subyace a la precariedad. En tanto procedimiento poético, contribuye, por una parte, a la finalidad de convertir a *La vida nueva* en una polifonía textual, que se expande a las demás secciones, construidas muchas veces como relatos de sueños o sucesos de otros sujetos a un poeta definido como recolector de voces; por otra, permite la constatación de que el lenguaje de la utopía es una constante cultural que subyace a las más variadas formas de vida. La precariedad, la pobreza, la marginación no anulan esta voluntad de soñar. Si el sueño es una "realización de deseos", según Freud, debemos suponer que detrás de estos relatos se encuentra precisamente una volición que les da sentido⁷. Los sueños, sin embargo, en su mayor parte, están marcados por las imágenes de la violencia, y sólo por momentos aparecen retazos de un discurso de consolación.

Una serie se caracteriza por la presencia de *imágenes de la precariedad y la violencia* ("La vida nueva", "Alamiro Núñez"), otra por *imágenes mortuorias* ("Jacinto Quezada", "La colombiana", "Julia Millacura", "Hermelindo Salvatierra"), y otra, finalmente, por *imágenes espaciales*: agua, tierra y aire ("Carlos Coñuepán", "Dionisia Bravo", "Ziley Mora", "Mar de Plata"), lo que no impide que muchas veces estos elementos se encuentren fusionados en el relato, siempre marcados por el anhelo del retorno a la tierra, al útero. Más allá de esta distinción temática, fuertemente arbitraria, en el ámbito simbólico predominan las imágenes acuáticas asociadas ya a las aguas mortuorias, ya a las aguas primaverales y vivificadoras, ya a las aguas uterinas. Esta triple dimensión cobra en el conjunto del libro un valor fundamental para su comprensión simbólica. El flujo de las aguas es el elemento estructurador del sistema simbólico elegido, en cuya base se encuentra el mito fundacional de la purificación del cuerpo por medio de las aguas sanatorias; por esta vía la poesía de Zurita ingresa a un terreno marcado por la alucinación, el flujo verbal irracional y la desobjetivación de la materia.

muy distinta. Mientras el primero narra un sueño de desnudez en el contexto de un parto, el segundo es un sueño de persecución. Elegimos el primero, titulado precisamente "La vida nueva", que fusiona dos elementos oníricos de gran relevancia: el sueño de la propia desnudez y el sueño del parto. El primer elemento se encuentra suficientemente descrito por el propio [Freud \(1988: 494\)](#) como uno de los sueños "típicos" que apuntan a la nostalgia de la infancia como paraíso y al deseo exhibicionista. El relato se define por una serie de unidades básicas: soñar que se está desnudo ante unos observadores que no reparan en este hecho, el deseo de huir y la ausencia de reproche de los observadores. El sueño narrado por [Zurita](#) comienza precisamente con esta imagen:

Como una vergüenza que yo tenía empecé a soñar,
mire sí, soñé que estaba acurrucada contra la
pared igual que una india chamana y que una
gran cantidad de gente me rodeaba mirándome y
yo toda sola, muerta de vergüenza, trataba de
cubrirme. Iba a parir, y mi terror era qué
hacer para cortar el cordón a la guagua cuando
ella saliera. Cada vez más encogida ya no sabía
dónde poner la vista, y lo único que quería era
hacerme más chica para desaparecer
de los ojos que me observaban. Parí. Entonces
le tomé el cordón con la boca y lo corté
mordiéndolo. Creí que todo había pasado, pero
detrás venía otra pujando. Cuando ya estaba
afuera también le corté el cordón con los dientes.
pero todavía venía una más y detrás de esa otra;
y luego otra y otra y otra más, que igual parí,
una por una, rebanándoles el colgajo a
mordiscos. Entonces me fui para adentro y me
vi entera las entrañas. Me veía como por una
ventana transparente, toda por dentro me miré
y allí estaba el cordón umbilical colgando,
igual que una tripa, cortado, goteando sangre ([1994:15](#)).

Esta imagen luego se fusiona con otra que profundiza aún más la idea de la desnudez de la hablante: el parto sin ayuda. La hablante se encuentra rodeada de gente, pero debe cortar con sus propios dientes el cordón umbilical de cada uno de los hijos que trae al mundo. De este modo, se impone la imagen de la precariedad, del abandono, hasta el punto en que la desnudez inicial se transforma en transparencia del propio cuerpo a través del cual se ve el cordón cortado goteando sangre. No quiero evitar mencionar la relación que Freud establece (citando a Keller) entre el sueño de la desnudez y el viaje (la extranjería): el que sueña con regresar lo hace desnudo y herido. En consecuencia, tras el sueño de la desnudez transcrito en este texto se encuentra el anhelo del regreso de la hablante a su espacio originario.

El conjunto de sueños mortuorios es el más amplio de la sección. Se trata de cinco sueños definidos, por los propios hablantes, como "malos sueños", sueños de mala muerte, en definitiva. Imágenes demoniacas como la del chivo con una cifrada carga sexual ("Jacinto Quezada"), la pérdida de los hijos ("La colombiana"), o el entierro vivo del padre ("Julia Millacura"), configuran un escenario terrorífico en el imaginario de individuos marcados por el miedo. Más evidente se vuelve esta dinámica en el sueño de "Hermelindo Salvatierra" que narra su propio deseo de muerte. El relato comienza con la imagen de la muerte tirando al hablante: "Estaba la mala, la rapada, la mala tirándome". Su escapatoria se produce por un camino cuya bifurcación anuncia la duda y el peligro: "me fui por un camino que se partía". El camino culmina en un lago ensangrentado, donde un perro le obliga a montarlo para vadearlo. Las connotaciones mortuorias del perro han sido puestas de manifiesto por [Gilbert Durand \(1982: 80 y 194-5\)](#), así como su papel de barquero funerario, que en este caso se encuentran claramente perfiladas. El acercamiento a una intensa luz consoladora culmina con la llegada a un portón de fierro que cierra este segmento del sueño, donde el hablante es rechazado por un "cristiano" que le dice: "No. ¿Quién te mandó a llamar a ti? Todavía no

voz en toda la sección, [Zurita](#) escribe:

EL BRILLO DE ESTRELLAS YA EXTINGUIDAS COMENZABA A CONSTELAR EL CIELO
HACIÉNDOME RECORDAR UNA LEYENDA AYMARA QUE DICE QUE SI UNA PERSONA
ESTÁ A PUNTO DE MORIR, HAY QUE AGARRARLA DE LOS PELOS DE LA CABEZA CON
TODA LA FUERZA PORQUE ENTONCES LA MUERTE NO PUEDE LLEVÁRSELA ([1994: 16](#)).

La muerte, sin embargo, tiene aquí una función consoladora, el sujeto quiere morir. El sueño se conecta con los sueños de precariedad y confirma la condición de desarraigo y marginalidad en la que se inscriben todos los personajes de estos textos.

Los sueños definidos por la presencia de imágenes espaciales tienen una finalidad claramente más consoladora: Carlos Coñuepán sueña con su tierra, con su cacique que le dice que abandone la capital y regrese; Dionisia Bravo, con aires puros, como si se hubiera "ido de esta mugre de ratoneras"; Ziley Mora, con países tendidos como una estampa en el cielo "y vea yo nunca, nunca he soñado más / feliz". El sueño que concentra estas imágenes es "Mar de Plata", definido por el hablante como "un sueño de amor" y corresponde a una imagen fundamental de la cosmogonía mapuche: el Huilcaleufu, las aguas del cielo, el río de las estrellas. Bachelard en *El agua y los sueños* (1978) asocia la imagen de la barca y, por ende, del agua, al recuerdo inconsciente de una felicidad sin límites y señala que las imágenes del vuelo aéreo son imágenes llenas de dulzura. En este relato el onirismo está marcado en un primer momento por esta imagen ancestral: "Miles de ríos iban subiendo sobre el / cielo y era tan bello, sí, tan increíble. La gente / veía sus propios rostros relampagueando en la / oscuridad e igual que el sonido del viento, aguas, / naves voladoras, de pronto era el rumor del río preguntando...". El río de los sueños transporta al hablante a sus tierras, al matrimonio con una muchacha y, sobre todo, a las imágenes de la infancia, al espacio de la consolación de los líquidos uterinos. Este sueño es fundamental para la comprensión de la segunda parte de *La vida nueva*, "Canto de los ríos que se aman". A diferencia de los sueños de *Anteparaiso* que constituyen construcciones mentales de "Zurita" y responden a visiones utópicas situadas en el futuro, los sueños de "La vida nueva" son experiencias reales de los personajes, cuya situación temporal se ubica generalmente en el pasado. Los sujetos que hablan son individuos provenientes de la cultura mapuche, desarraigados de su espacio originario y trasplantados al hacinamiento de la gran ciudad. Ante la precariedad de su presente oponen la ensoñación de la infancia: playas, praderas, bosques. La compensación de la alucinación sirve en estos casos para satisfacer una carencia.

Este punto de partida da lugar, en la sección "Canto de los ríos que se aman", a una celebración de la naturaleza, del paisaje, en la que se quieren ver las señales de un reencuentro y de una nueva época, aunque en diversas secciones se siguen manifestando los signos del dolor. El proyecto de Zurita resulta notable, no tanto por la factura de estos poemas, como por introducir un registro utópico en una época definida tópicamente como del fin de las utopías.

4. PARA CONCLUIR

La introducción de las variantes del discurso testimonial que hemos descrito a propósito de la poesía chilena contemporánea muestra no sólo la apertura del canon poético a una serie de estrategias provenientes de otras disciplinas y, en consecuencia, de otras formaciones discursivas, a las que podríamos agregar aun otras. Por ejemplo, la acreditación de verdad mediante registros fotográficos o documentales, como ocurre con los testimonios personales en *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *Cartas de Prisionero* (1984) de Floridor Pérez, o con propósitos de documentación histórica en *De la tierra sin fuegos* (1986) de Juan Pablo Riveros, o aun la inclusión de testimonios documentales como las cartas de mujeres prisioneras en *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer, o el registro documental en *El padre mío* de Diamela Eltit, texto este último que ofrece además la dificultad de su inscripción en el género novelesco. Las consecuencias enunciativas de la transcripción testimonial son, básicamente, la democratización de la voz autorial, la valoración de las voces de la tribu y la pérdida de la unidad del sujeto de la enunciación. En términos discursivos, implica la incorporación, con finalidades poéticas, de estrategias propias del registro etnográfico a la literatura, lo que constituye una estrategia de resistencia a la homogenización de la cultura.

lectura suponen la ampliación del horizonte de expectativas a otros registros y saberes.

NOTAS

¹ Si se me permite utilizar una metáfora proveniente de la crítica del arte, podemos hablar de "objetos de ansiedad" para referirnos a esta clase de productos textuales. Fue el crítico de arte Harold Rosenberg el primero en utilizar el concepto de "anxious object". El principio de operación del objeto de ansiedad es doble: por una parte nos inquieta por su propuesta temática, por otra, nos hace dudar si estamos frente a una obra de arte. El objeto de ansiedad por excelencia es la conocida "Fontain" de Marcel Duchamp, Nueva York, 1917. Este tipo de arte que no quiere ser arte se instala en el campo de la literatura por medio de mecanismos específicos. La crisis de ciertos sistemas de modelización artística es parte del proceso de cambio experimentado por los mismos a partir de principios de siglo, ofreciendo una imagen de inestabilidad o pluralidad inestable y asistémica, escasamente conocida en períodos anteriores ([Gablik 1987:35](#)).

² En el contexto de la poesía chilena actual, no es el caso de *Cartas de Prisionero* (1984) de Floridor Pérez o *Dawson* (1985) de Aristóteles España, los textos poéticos testimoniales más relevantes del período, donde es el propio autor el que ofrece el testimonio de sus peripecias.

³ La noción de "poesía situada" ha sido desarrollada por el propio Lihn para describir las estrategias discursivas de una serie de textos que van desde *Poesía de Paso* hasta *A partir de Manhattan*, al menos. Para el propio autor se trata de "textos inmediatos, respuestas inmediatas, escritos *in situ*, por ejemplo a esa muralla, a algo que tiene que ver con esa muralla. Y de ese montón de notas que, como te digo, son *textos instantáneos* y tomados del natural, yo entonces selecciono las ideas y los sentimientos que creo van a entrar en el poema" ([Diez 1981:121](#)).

⁴ Sobre la escritura de esta sección Zurita ha señalado: "Es un proyecto que comencé en 1986. Inicialmente iba a ser un poema de amor. Pero fue creciendo... La idea es la siguiente: son todos estos ríos, que van desde el Itata hasta el Baker, cientos de ríos que vienen bajando de la cordillera y de pronto inician una especie de vuelta, cambian su curso y comienzan a marchar para arriba. Suben hacia el cielo y allá dibujan todas las escenas que se produjeron en la tierra. Es un libro de unas doscientas páginas donde están narrados todos los hechos que han sucedido en esta zona. Estos ríos aparecen como el trasfondo y los testigos de esta historia. Después, hablando con mi amigo Leonel Lienlaf, me contó algo que curiosamente yo presentía: me di cuenta que esta visión de los ríos del cielo es algo que participa de la cosmovisión mapuche. El me habló del huilcaleufu, 'el mar de arriba', 'las aguas de arriba'. El huilcaleufu es el río de las pintas blancas, la vía láctea. Esto me impresionó mucho, porque fue como constatar que cuando uno bucea en sí mismo, sin haberse documentado necesariamente, encuentra esas grandes imágenes que estaban sepultadas pero que nos han acompañado siempre" ([Epple 1994: 882](#)).

⁵ Un elemento de gran potencia poética en la escritura de Zurita es el valor otorgado a la palabra "sueño", la que se convierte en el principal mecanismo de percepción y representación de la realidad. El tratamiento de lo onírico tiene una dimensión ambivalente porque aparece ya como pesadilla, ya como anhelo y ensoñación y, por tanto, como utopía. En *Purgatorio* (1979) el sueño está semantizado en su dimensión pesadillesca. Es a partir de la sección "Desiertos", del mismo libro, donde introduce la noción de patria, que este elemento adquiere cifradas connotaciones políticas, característico de la dimensión político-alegórica de *Anteparaíso* (1988).

⁶ Sobre los sueños narrados en "La vida nueva", Zurita ha señalado: "Sí, ese trabajo está hecho, y de allí salieron diez sueños que constituyen el comienzo de un libro que no he publicado, y que se titula *La vida nueva*. Son diez sueños de pobladores del campamento Silva Henríquez. Ese trabajo me costó mucho. Grabé cerca de veinte, y finalmente transcribí diez. Me costó mucho contactarme con ellos, y usar la grabadora, porque tenía la sensación de estar irrumpiendo, como forastero, en una realidad que para ellos es toda su vida" ([Epple 1994: 879](#)).

aceptando esto como un chiste. Y me di cuenta que los sueños que más recordaban incluían imágenes de grandes pastizales y pájaros, que contrastaban radicalmente con el ambiente de hacinamiento en que vivían. Detrás de esto estaba el fenómeno de la emigración del campo a la ciudad. Porque aunque sean de la segunda o tercera generación de inmigrantes persisten en ellos imágenes de la experiencia de sus padres o abuelos. De hecho, había dos o tres sueños, que tengo transcritos, con imágenes de bosques y tierras absolutamente nítidos y de gran concreción. Allí me di cuenta que esos sueños, y esto fue para mí una gran revelación, eran muy distintos a los que uno usualmente suele escuchar. Y eran distintos porque también los sueños tienen un carácter de clase. A mí me resultaron sorprendentes tanto por su belleza como porque no tenían nada que ver con las posibilidades de mi imaginación" ([Epple 1994: 879](#)).

Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Lingüística y Literatura
Casilla 567, Valdivia, Chile
E-mail: ogalindo@uach.cl

OBRAS CITADAS

Ana María Foxley. 1988. "Raúl Zurita: la poesía contiene los sueños más bellos y más buenos que un pueblo puede tener". *Literatura y Libros* 18, año 1. *La Epoca*, 14 de agosto. 3.

Bachelard, Gastón. 1978. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beverley, John. 1992. "Introducción". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achugar. Lima, Pittsburgh: Latinoamericana. 7-18.

Diez, Luis A. 1981. "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación (Tercera Parte)". *Hispanic Journal*. Vol. II. N 2: 105-115.

Durand, Gilbert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueotipología general*. Madrid: Taurus.

Epple, Juan Armando. 1994. "Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)". *Revista Iberoamericana* 168-169: 873-883.

Freud, Sigmund. 1988. *La interpretación de los sueños. Obras Completas*, Vol. III. Barcelona: Orbis.

Gablik, Suzi. 1987. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume.

Lienhard, Martín. 1992. "Prólogo". *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*. Caracas: Ayacucho.

Lihn, Enrique. 1982. *Estación de los desamparados*. México: Premiá.

_____. 1997. "Comentario a *Estación de los desamparados*". *El circo en llamas*. Ed. Germán Marín. Santiago: LOM. 379-381.

Randall, Margaret. 1992. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?". *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Eds. John Beverley y Hugo Achugar. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana. 21-45.

Rodríguez O., Mario. 1988. "Raúl Zurita, poeta: Quisiera lanzar un grito de humanidad que vaya más allá de lo estrictamente político". *Casas* 211: 74.

testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Eds. John Beverley y Hugo Achugar Lima-Pittsburgh: Latinoamericana. 181-199.

Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria.

_____ 1988. *Anteparaíso*. Santiago: Universitaria.

_____ 1994. *La vida nueva*. Santiago: Universitaria.