

## Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita

Arnaldo Donoso Aceituno  
Universidad de Concepción, Chile

Ricardo Espinaza Solar  
Universidad Arturo Prat, Chile

### Resumen



El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la *escritura material* del poeta Raúl Zurita Canessa.<sup>1</sup> Por *escritura material* entendemos la práctica experimental de inscribir significados fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos, en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura. A mediados de la década de 1970, Zurita imagina el cielo y el desierto como inmensas páginas. En 1982, junto al Colectivo de Acciones de Arte (CADA), el poeta consigue que cinco aviones tracen con humo blanco en el cielo de Nueva York los quince versos de su poema “La vida nueva”. Luego, en 1993, con la ayuda de maquinaria pesada, Zurita logró escribir en las arenas del Desierto de Atacama la frase “Ni pena ni miedo”, que por su extensión (3 km.) sólo puede ser leída desde el aire. Recientemente, el poeta ha presentado las primeras maquetas del proyecto *Escritura en los acantilados*. El entorno no es sólo el soporte de los poemas, también forma parte de la construcción de su sentido. “Mi intento”, señala Zurita (2013), “ha sido juntar la poesía y la naturaleza, porque finalmente son lo mismo. Siempre me han sobrecogido aquellas obras que se niegan a reconocer el límite de lo humano”. La *escritura material* emerge en un espacio entre los devenires generativos de la naturaleza y de la práctica artística para difuminar los límites entre lo humano y lo no-humano.

*Palabras clave:* Raúl Zurita, escritura material, poesía experimental, paisaje, agenciamiento.

### Abstract

The purpose of this work is to reflect upon Chilean poet Raul Zurita Canessa's *material writing*. By *material writing* we refer to the experimental practice of recording inscriptions on a surface other than paper, intervening collective bodies and spaces physically at an intersection between visual arts, landscape, and writing. In the mid 70's, Zurita imagined the sky and the desert as immense sheets. In 1982, Zurita, together with the Colectivo de Acciones de Arte (CADA), was able to get five aircraft to trace

<sup>1</sup> Raúl Zurita Canessa (Santiago de Chile, 1950). Poeta, artista visual y ensayista. Premio Nacional de Literatura en el 2000. Estudió ingeniería en estructuras metálicas en la Universidad Federico Santa María, en Valparaíso. En esa misma ciudad, a comienzos de la década de 1970, conoció al poeta Juan Luis Martínez, junto a quien desarrolló una intensa actividad creativa. Durante el régimen militar, Zurita fue detenido y relegado a un barco de la Compañía Sudamericana de Vapores. Fue activo integrante del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). La revista *Manuscritos*, dirigida por Cristián Huneeus y editada por Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, sirvió de soporte para una de sus primeras publicaciones: la serie *Áreas verdes* (1974), que luego incluiría en su primer libro *Purgatorio* (1979). A éste le siguen, entre otros, *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *INRI* (2003), *Los países muertos* (2006) y *Zurita* (2011). Ha efectuado diversas acciones de arte en Chile y en el extranjero.

the fifteen verses of his poem “La vida nueva” (“The new life”) with white smoke over the sky of New York. Later on, in 1993, with the help of heavy equipment, Zurita managed to write the phrase “Ni pena ni miedo” (“Neither sorrow nor fear”), which, due to its extension (3 km.), can only be read from the sky. Recently, the poet has presented his first mock-up of the project *Escritura en los acantilados* (Writing on the cliffs). The surroundings are not just the means for poems to happen, but they are also part of the construction of their sense. “My attempt”, said Zurita (2013), “has been to pull poetry and nature together, because in the end, they are the same. I have always been startled by work that refuses to acknowledge the limits of human capacity.” The material writing emerges in a space between nature’s generative development and artistic practice in order to blur the boundaries between what is human and non-human.

*Keywords:* Raúl Zurita, material writing, experimental poetry, landscape, assemblage.

La especificidad de la poesía de Raúl Zurita se manifiesta en su potencial de construir enclaves de expresión inéditos. En la obra de Zurita, el experimentalismo formal, el desborde de los soportes escriturales, la convivencia de la escritura con elementos de distinta índole, el uso de la visualidad, comprometen no sólo un cuestionamiento de los lindes disciplinares y genéricos, sino también nuevas formas de subjetivación devenidas de una elaboración estética de lo colectivo, lo político, la memoria, la ética y de la inextricable relación entre hombre y naturaleza.

Siguiendo las tesis de Félix Guattari sobre las condiciones actuales de la práctica creativa, proponemos situar la poesía de Zurita en el trance de lo que el pensador francés denomina “nuevo paradigma estético” o “paradigma estético procesual”, contexto en el que eclosionan nuevas prácticas sociales, políticas, artísticas y analíticas condicionadas por la estetización general de los universos de valor y la preeminencia de la noción de proceso. Se trata de prácticas en las que “la potencia estética de sentir”, la aptitud de la subjetividad creadora para autoafirmarse como foco existencial, la “contaminación directa” entre disciplinas, saberes y prácticas diversas, exigen la reevaluación constante del proceso de creación como una alternativa ética al agotamiento de la creatividad y al nihilismo. En la escritura de Raúl Zurita, tal proceso se manifiesta en un levantamiento de la “cortina de hierro ontológica” que separa lo humano y lo no humano (Guattari 130-133).

Uno de los procesos que mejor define este nuevo paradigma es la emergencia de “nuevas modalidades de subjetivación”, que actúan, metafóricamente, de modo plástico, o tal como este crea “formas sobre la base de una paleta” (Guattari 18). En ellas, concurren los elementos más heterogéneos, sean estos verbales, corporales, espaciales, artísticos, tecnocientíficos... Esta idea conecta el pensamiento de Guattari con la escritura teórica de Raúl Zurita, en específico con el ensayo titulado *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1983* (1983),<sup>2</sup> texto en el que Zurita caracteriza las mutaciones del

<sup>2</sup> El trabajo presenta las conclusiones de una investigación del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), grupo de artistas e investigadores que desde 1977 realizaron numerosos trabajos de análisis cultural en el campo de las agrupaciones artísticas populares, el teatro y de las comunicaciones sociales. Entre las publicaciones del CENECA hay trabajos de Carlos Cociña, Raúl Zurita, Rodrigo Cánovas, José Joaquín Brunner, Bernardo Subercaseux, Paulina Gutiérrez y otros (Richard).

lenguaje artístico durante un periodo de la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990), sobre todo en el territorio de las representaciones y categorizaciones que operan en el sujeto y la sociedad. A partir del análisis de un corpus de obras líricas escritas en el curso de diez años desde el golpe de Estado de 1973—que incluye dos libros de su autoría, *Purgatorio* (1972) y *Anteparaíso* (1982)—Zurita observa una vuelta al experimentalismo vanguardista, un movimiento de autoafirmación del sujeto como agente de la creación artística—pero, al mismo tiempo, una pretensión de colectividad originada en “la pérdida de las garantías del mundo 'natural'”—y una complejización de los códigos expresivos y un uso de elementos materiales y visuales, de soportes corporales y paisajísticos (Zurita, “Chile” 322-325).<sup>3</sup> A este último respecto, una de las conclusiones a las que llega Zurita es que el paisaje deja de ser visto “como una realidad externa”, a diferencia de las representaciones paisajísticas de la tradición (Mistral, Neruda o De Rokha), pasando a constituir “escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones” (329).<sup>4</sup>

Suscribir esta tesis pasando por alto la falta de una definición de paisaje y su confusión con el concepto de escenario representa un serio problema metodológico. A fin de complementar las ideas de Zurita, convengamos que el paisaje no es un mero lugar físico, sino una construcción cultural compleja, diferente a la noción de escenario. El paisaje es una producción particular de un observador, es un punto de vista más que una construcción estética. Los paisajes son medios de intercambios simbólicos y materiales presentes en todas las culturas. A través de ellos es posible formar, modelar y conservar identidades individuales y colectivas, así como reconocer al *otro* y la alteridad de la naturaleza. Un escenario, por contraparte, no comporta el valor de culto o aura de un paisaje; más exactamente, no comporta la interpretación, las ideas, las sensaciones y los sentimientos que se elaboran a partir de la observación de un lugar concreto (Maderuelo, *El paisaje* 119-121; Maderuelo, “Aquello” 23; Sarlo 19).

Actualmente, existe en las humanidades y las ciencias sociales un renovado interés por los estudios del paisaje. Conceptos diversos como performance, agencia, flujo, afecto, práctica, corporización, proceso, poder o memoria avanzan a igual paso que los de texto, representación, interpretación, punto de vista o construcción estética (Maderuelo, *El paisaje* 9-11; Wilye 60, Waterton 66; Sarlo 19). En este contexto, los estudios ecocríticos trabajan con un sentido pragmático y material asociado a la idea de paisaje, una comprensión transdisciplinar en que los paisajes y los cuerpos que los componen no sólo significan o simbolizan, sino que tienen el poder transformar nuestra realidad. Más que una fuente de experiencias estéticas ligadas a la contemplación, el paisaje es considerado por la ecocrítica como un delicado balance de cultura y

<sup>3</sup> Como se aprecia en la sección de referencias, las citas no provienen del texto original, sino de “Chile: Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)”, versión del estudio publicada en el volumen *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización* (1985), dirigido por el crítico Hernán Vidal.

<sup>4</sup> Es cuestionable esta noción cerrada de “paisaje” como “realidad externa” en la gran poesía chilena. En nuestro concepto, la infiltración de los cuerpos y materias no-humanas interactúan con los sujetos textuales de la escritura de Neruda, Mistral y de Rokha. Lo extrahumano es imprescindible para la construcción de subjetividades en ciertas zonas de sus obras, siendo siempre un producto, una composición colectiva, no sólo en el sentido social, sino también ecológico.

naturaleza, un intercambio de afectos y flujos, de memorias y narrativas humanas y no humanas (Iovino 31).

Al desplazar la reflexión ecocrítica al estudio de la imaginación paisajística en la poesía de Raúl Zurita no deja de reverberar en el horizonte teórico la categoría fenomenológica de *inmensidad íntima*, acuñada por Gastón Bachelard, y definida como una “intensidad de ser” que emerge ante la vastedad de un espacio o cuerpo que nos “encierra en una afectividad” que expande nuestro mundo íntimo, de tal modo que este y mundo exterior “se hacen consonantes” (177-178). “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje”, señala Alain Roger (23), y en la poesía de Zurita, el desierto de Atacama, la Cordillera de los Andes y de la Costa, la Patagonia y los ríos del sur de Chile representan materialidades y atmósferas que aproximan al sujeto poético a la visión de una *inmensidad* que deviene *íntima*. En este nivel, el sujeto “está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen” (Bachelard 16).

En el discurso teórico-crítico de Zurita, lo anterior se conecta con una presentación de 1978, en el Goethe Institut en Santiago de Chile, donde el poeta se preguntaba cuál debía ser el soporte de la práctica artística: “Todo aquello que me resta por vida, ese es el soporte [...] El soporte es nuestra propia vida objetivada... porque a través de ella se va novelando el paisaje” (Neustadt 29). Esta noción maquínica del proceso creativo es tanto más abstracta en su poesía. La serie de paisajes virtuales que forman parte de sus primeras publicaciones, las “áreas no regidas”, los “sub-espacios”, el “espacio vacío”, las “geometrías no euclidianas”, se definen más por sus relaciones especulativas, semióticas, sintácticas y lógicas al interior del poema que por su convivencia o interacción material (cf. Cánovas). Lo interesante para nosotros es que estos paisajes virtuales funcionan en dimensiones en que las leyes físicas se tensionan, aceleran, lentifican, revierten o suspenden: “Helo aquí / suspendido en el aire / el Desierto de Atacama” (*Purgatorio* 33); “Y entonces en este país de nevados por un instante / se volvieron a ver todas las cordilleras tendidas en el / horizonte transparentes traspasadas de luz” (*Anteparaíso* 79).

La génesis de este procedimiento se encuentra en el diálogo crítico del autor con sus contemporáneos. Como se sabe, Raúl Zurita integró el Colectivo de Acciones de Arte (CADA),<sup>5</sup> colectivo experimental de avanzada cuyo programa antidictatorial revitalizó la práctica creativa al hacer dialogar productivamente las reivindicaciones culturales, sociales y políticas (Richard 39). El CADA supo exteriorizar un espacio crítico y reflexivo hasta ese momento clausurado: el espacio compartido entre arte, utopía, justicia social y memoria colectiva. Las nociones de trabajo material y de memoria definían su quehacer.

<sup>5</sup> El CADA fue formado en 1979 por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita. El grupo es una de varias tentativas artísticas interdisciplinarias, experimentales y antidictatoriales que pueden agruparse bajo el rótulo de *escena de avanzada, nueva escena o neovanguardia*. La escena de avanzada planteó una revitalización crítico-creativa de los lenguajes, las técnicas, los géneros, y la difusión de las artes. Las acciones principales de arte del CADA “Para no morir de hambre en el arte” (1979), “Inversión de escena” (1979), “Ay Sudamérica” (1981), “Residuos americanos” (1983), “No +” (1983-1984) y “Viuda” (1985), fueron parte de un proyecto que pretendía desestabilizar y transformar las estructuras sociales en el contexto dictatorial (Neustadt 23-25, Richard 37-49). Estuvo vigente hasta 1985.

Sus acciones de arte integraban la poesía, la performance y las artes visuales en una práctica denominada *escultura social*; esto es, como explican sus integrantes en un ensayo sobre la acción “Para no morir de hambre en el arte”, publicado en 1979 en la revista (contra)cultural *La Bicicleta*, “una obra o acción de arte que intenta, mediante la intervención, organizar el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero, de hacerlo visible y luego, más vivible [...] es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva” (Neustadt 19, 39).

La estrategia de difusión del CADA fue la propia de cualquier vanguardia: la puesta en crisis de las condiciones y procedimientos del arte (Bürger 51-58). Nelly Richard señala que las obras “más audaces y desafiantes” del periodo dictatorial, como las del CADA, producían signos comunicables, pero difíciles de descifrar (17). Las obras de avanzada, puntualiza por su parte Adriana Valdés, “mantenían una tersura aparente, y tras esa superficie proliferaban los subentendidos, las complicidades las ambigüedades, el 'decir una cosa con otra', si es que a 'cosa' le podemos atribuir un sentido más bien lacaniano y muy amenazante: la de lo absolutamente reprimido, lo que no llega a articularse” (36).

Antes del CADA, a mediados de la década de 1970, Zurita había entablado relación con poetas y artistas visuales como Ronald Kay y Juan Luis Martínez. Por esos años, imagina el cielo y el desierto como inmensas páginas. Vestigios de esos proyectos se encuentran en una serie de poemas inéditos escritos entre 1974 y 1978 (Neustadt 27-28). Años después, en 1982, Zurita escribió en el cielo de Nueva York los quince versos de su poema “La vida nueva”. Luego, en 1993, consiguió escribir en el Desierto de Atacama el poema “Ni pena ni miedo”, frase que se extiende tres kilómetros sobre el desierto y sólo puede ser leída desde el aire. Recientemente, Zurita ha montado la muestra *Escritura Material*, una exposición de manuscritos, primeras ediciones, poemas escritos con tiza en pizarras, luego borrados por el aleteo de palomas, y registros gráficos de las intervenciones del poeta en el cielo de Nueva York y en el Desierto de Atacama. En la muestra también se presentó la maqueta del proyecto “Escritura en los acantilados”, una tercera intervención que pretende inscribir en los acantilados del norte de Chile veintidós versos que solo podrán ser leídos desde el mar.<sup>6</sup>

En adelante, nos interesa reflexionar sobre el desborde de los soportes escriturales en la práctica poética zuritiana, en especial sobre el uso del entorno. Para efectos de este trabajo, adoptamos el concepto de *escritura material* como categoría específica de estudio que refiere a una práctica poética experimental de inscribir signos lingüísticos fuera del soporte papel, interviniendo materialmente en cuerpos y espacios colectivos en un cruce entre arte visual, paisaje y escritura.

---

<sup>6</sup> Es interesante indicar que Zurita también pensó servirse de la experiencia en el uso artístico del láser del artista italiano Maurizio Mochetti para dibujar un rostro en la Antártica (Neustadt 89).

## Zurita, *land art* y arte ecológico

Si bien no es el objetivo de este trabajo reflexionar acerca de la adscripción de los proyectos de *escritura material* de Zurita al *land art* o al arte ecológico, digamos tangencialmente que su lenguaje poético/visual constituye una “salida-de-marco” (Richard 42), metáfora de la transgresión a los márgenes institucionales y disciplinares que puede caracterizar tanto al *land art* como al arte ecológico. En ocasiones, ambos conceptos, *land art* y arte ecológico, son confundidos o usados indistintamente cuando se quiere señalar obras gestadas en “espacios naturales”. Pero, *land art* y arte ecológico son dos conceptos que es necesario diferenciar.<sup>7</sup>

De acuerdo a John K. Grande, el *land art* fue una reacción al arte de las galerías que se propuso transformar espacios naturales realizando movimientos de tierra o disponiendo en ella materiales diversos. Concebido a finales de la década de 1960, e inspirado en los monolitos arcaicos, el *land art* es, en alguna medida, una “imposición al paisaje” (22), el que constituía un marco en el que era posible inscribir plásticamente un concepto a gran escala o, al menos, a una escala que superase la del cuerpo humano. Por consiguiente, las obras del *land art* requieren ser contempladas desde la distancia (Maderuelo, *El espacio* 64).<sup>8</sup>

Por su parte, el arte ecológico se precia de ser una manifestación estética “sensible a la tierra” (49) que se aleja de la “imposición al paisaje” para acercarse más a una integración arte-naturaleza o interconexión entre lo humano y lo no humano desde un sentido ético de responsabilidad de lo creado, una conciencia ecológica activa del artista y una integración de los sujetos textuales en una *trama* de relaciones con el entorno, la ciencia, la tecnología, el arte, cuerpos humanos y no humanos, vivos y no vivos (Morton). El arte ecológico no está obligado a la cláusula del *in situ* del *land art*, ya que admite otras posibilidades, cruces disciplinares, escalas, formatos y escenarios— pensamos, en un amplio espectro que va, por ejemplo, desde algunas de las obras visuales del chileno Juan Downey, en especial la serie *Life Cycles* (1970-1975), hasta el proyecto *Biophilia* de Björk. Así, parece que es más adecuado utilizar la idea de flujo, estudio y pliegue con el entorno para el arte ecológico, en contraste con la de transformación o instalación del *land art*.

Juan Soros ha vinculado el *land art* con la poesía de Zurita en un sentido muy específico: observa que cualquier discurso zuritiano siempre incluye un componente visual que *espacializa* el campo textual. A través de ese gesto, Zurita actualiza los procedimientos de la vanguardia histórica y su impronta política (“Blurring” 227-228).

---

<sup>7</sup> Una de las anécdotas del grupo CADA pasa, curiosamente, por la confusión de ambos términos. En junio de 1981, la artista Lotty Rosenfeld dirige una carta a la Dirección de Aeronáutica de la Fuerza Aérea de Chile, con el objeto de solicitar autorización para lanzar sobre Santiago, la capital de Chile, 400.000 panfletos desde seis avionetas. El trabajo de arte en cuestión se titulaba “Ay Sudamérica”, y en la misiva se le situaba en la línea artística del “land-art o arte ecológico” (*sic*). “La obra”, argumentaba Rosenfeld, “es una escultura sobre el cielo de la ciudad” (Neustadt 34, 146-147). La vinculación de “Ay Sudamérica” con el *land art* y el arte ecológico era, claramente, parte de la estrategia del CADA para burlar la censura dictatorial.

<sup>8</sup> Las pequeñas instalaciones de Cecilia Vicuña, como *Casa espiral* (1966) o *Guardián* (1967), ¿no corresponderán a una variante del *land art*? Ver [http://www.ceciliavicuna.org/esp\\_fotografias.htm](http://www.ceciliavicuna.org/esp_fotografias.htm)

Soros ensaya una genealogía de precursores de la *escritura material* de Zurita, entre los que destacan Michael Heizer y sus intervenciones en Nevada (*Nine Nevada Depressions*, 1968; *Double Negative*, 1969), Robert Smithson y sus *earthworks* (como *Spiral Jetty*, 1970), Dennis Oppenheim con su escritura en el cielo (p. ej. *Whirpool*, 1973) y Robert Morris por su trabajo teórico-crítico (especialmente por “Aligned with Nazca”, 1975). Más que formalizar una filiación, Soros sitúa la poesía de Zurita en el contexto de las artes visuales contemporáneas al operativizar una definición del *land art* que lo vincula a un discurso políticamente incorrecto y a una perspectiva poscolonial (232). Con todo, no hay mención alguna a lo que el CADA denominaba *escultura social*, concepto que nos parece fundamental si se quiere profundizar en las relaciones entre el *land art* y la producción artística zuritiana.

En el ámbito latinoamericano, agreguemos, la obra de Zurita puede conectarse, por ejemplo, con el trabajo plástico del peruano Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), de la chilena Cecilia Vicuña (1948), de la argentina Mónica Millán (1960) o de la mexicana Yolanda Gutiérrez (1970), quienes, desde diferentes perspectivas, han reflexionado sobre la espacialización de los signos y la reinención textual de los espacios materiales en pos de una comprensión más fluida de las relaciones entre lo humano y lo extrahumano.

En un texto que acompañó la exposición *Paisaje infinito de las costas del Perú* (1977), Eielson conceptúa el desierto como un “gran lienzo”—recordemos que Zurita imaginó, a mediados de la década de 1970, el desierto y el cielo como “inmensas páginas”—en el que se inscriben los accidentes de una naturaleza creativa y dinámica. En esta etapa de su producción, Eielson impone a la práctica pictórica procedimientos estéticos que imitan los accidentes geológicos que se *inscriben* en el desierto, como la erosión por el viento o los cambios de temperatura. De acuerdo al artista peruano, tales materiales y eventos nos recuerdan “nuestra propia condición carnal y su ineludible epílogo”, así como la “cuantiosa vida subterránea” del desierto (Eielson 271-272), lo que no está lejos, en cierto modo, de la noción de *inmensidad íntima* que revisábamos líneas más arriba.

Las instalaciones de Gutiérrez y Millán comparten esta visión al hablarnos de los flujos entre trabajo artesanal, materias y entorno. La obra *Santuario* (1995) de Gutiérrez no es sólo una instalación, sino una estructura ecosistémica construida para albergar pájaros de la cuenca del lago Xochimilco, cuyo hábitat fue destruido en 1994 por el paso de dos huracanes. Por su parte, el trabajo de Millán con tejedores tradicionales del Paraguay, cultores del bordado Ao Pa'i, la llevó a montar obras como *Picnic a orillas del río Paraná* (2007), instalación que integra piezas textiles y sonidos de agua para recrear el paisaje original.

En la misma línea de rescate de prácticas tradicionales, la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña ha trabajado el concepto de *lo precario* como poética espacial. Vicuña traza líneas que unen cuerpos heterogéneos. De allí el especial uso que hace del *quipu* ('nudo' en quechua), sistema de cuerdas anudadas desarrollado por las civilizaciones andinas para diversos usos prácticos como cuentas, estadísticas, registro de fechas y hechos, tareas o historias. La construcción de un *Quipu Menstrual* a dos mil

metros de altura en los Nevados de El Plomo en 2006, visualiza las relaciones entre género, memoria, política y ecología. Este grueso vellón de lana roja y sin hilar ha sido protagonista de varias intervenciones en espacios naturales y urbanos en defensa de los glaciares chilenos.

### La escritura material de Raúl Zurita

Si hay una constante en las obras mencionadas es el trazo de una espacialidad que pone en diálogo territorios, espacios, significados, discursos, textos y materias heterogéneas. En el caso de Zurita, dicha espacialidad se circunscribe a la superficie material que ocupa y recorta la escritura, lo que puede ejemplificarse con sus acciones de arte, como la escritura en el cielo de 1982, la escritura en el desierto de 1993 y el proyecto de escritura en los acantilados.

En la primera acción de esta serie, concertada por Zurita y algunos miembros del CADA, cinco aviones sobrevolaron el distrito metropolitano del Bronx, en Nueva York, escribiendo con humo blanco los quince versos del poema "La vida nueva". Esta clara alusión transtextual a *La vita nuova* de Dante, se propone como un texto que elabora de modo anafórico quince aparentes definiciones de dios, que más bien son un llamado a pensar la situación humana: "MI DIOS ES HAMBRE / MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES NO / MI DIOS ES DESENGAÑO / MI DIOS ES CARROÑA / MI DIOS ES PARAÍSO / MI DIOS ES PAMPA / MI DIOS ES CHICANO / MI DIOS ES CÁNCER / MI DIOS ES VACÍO / MI DIOS ES HERIDA / MI DIOS ES GHETTO / MI DIOS ES DOLOR / MI DIOS ES MI AMOR DE DIOS".

Tanto el poema como el registro fotográfico de la acción, captado por Juan Downey, fueron incluidos en *Anteparaíso*, libro de Zurita publicado en octubre de 1982. La intervención representaba, en palabras de Zurita, la situación histórica de las minorías y los segregados (Neustadt 84-85). Con todo, el marco interpretativo de este homenaje tiene un doble fondo: es un homenaje a las minorías de parte de un sudamericano cuyo país está en dictadura tras el derrocamiento de un proyecto socialista-democrático.

De acuerdo al plan original, la acción no debía ser vista por el poeta. Zurita había planeado cegarse con ácido antes de que los aviones escribieran los versos en el cielo. El poeta se arrojó un químico al rostro, pero, por fortuna, sus ojos no resultaron dañados. De allí que planteemos que la acción no se desarrolló totalmente, y por lo tanto, se aproxima a lo fragmentario. El manifiesto que acompañaba las *Escrituras en el cielo* planteaba "la utopía de lo ilimitado". La escenificación de las *Escrituras en el cielo* sugiere una experiencia límite del lenguaje y la literatura: en un nivel, la poesía accede a la pura exterioridad material, lo que equivale a una reelaboración de experiencias en el territorio de lo colectivo. Si la síntesis *arte=vida* plantea lo real como un todo "sin límites formales entre los distintos regímenes de experiencia y discursos" (Richard 43-44), entonces, la escritura en el cielo nos conduce a pensar en la noción deleuzeana de agenciamiento, es decir, en las alianzas o aleaciones de signos y cuerpos heterogéneos.

En este sentido, no hay sujeto de la enunciación, sino que la enunciación es producida por un agente colectivo, que incluye el soporte (el cielo) y lo escrito (el



humo). Ambos, cielo y humo, son absolutamente inasibles. “La vida nueva” virtualiza las conexiones de agencias múltiples cuyo contacto y juego sólo solo dirigen a un resultado: la desaparición de lo escrito en una aérea “danza de materias y significados”, en una impredecible “coreografía del devenir” (Iovino y Oppermann 450, 454).

En otro nivel de análisis se encuentra la relación entre la escritura en los cielos y el desvanecimiento de las coordenadas espacio-temporales en la edad postindustrial y posmoderna. Este es también un problema ecológico, al que Paul Virilio ha llamado “ecología gris”. De acuerdo a Paul Virilio, la práctica estética de la desaparición es un juego de velocidades en el que lo humano se enfrenta al objeto de la técnica y la tecnociencia (90). Paradójicamente, registro fotográfico y la grabación de un video es la única forma de recuperar la “huella de la nada” (Baudrillard) del poema.

Por otra parte, el proyecto de escritura en el Desierto de Atacama se desarrolló en agosto de 1993, tres años después del derrocamiento de Pinochet en las urnas. La idea también tuvo su génesis en los años 70 y contempló la escritura del poema “Ni pena ni miedo”, geoglifo que se extiende por tres kilómetros en las arenas del desierto y sólo puede ser leído desde el aire. Originalmente, Zurita quería “estampar sobre la frase un rostro humano”. De esta manera, nuevamente la acción no concluyó: es sólo un fragmento. Otra muestra de lo fragmental de “Ni pena ni miedo” es que intertextualiza con *Purgatorio* (1979), específicamente con su portada y los poemas dedicados al Desierto de Atacama, y con *La vida nueva* (1994), libro donde se incluyen fotografías del geoglifo.

La tipografía utilizada para la escritura en el desierto es la del *Silabario Americano* (1945) del pedagogo chileno Adrián Dufflocq Galdames y se asemeja a la letra manuscrita. Para lograr este efecto, Zurita tuvo acceso a retroexcavadoras, maquinaria pesada y un equipo multidisciplinario de ingenieros, científicos, geólogos y técnicos del Ministerio de Obras Públicas (MOP) además de la ayuda económica del Estado de Chile y de empresarios. Lo anterior y la actual posibilidad de visitar el poema remotamente con la herramienta Google Earth explicitan su dimensión tecnocientífica; lo mismo la reciente restauración del geoglifo.

“Los objetos del arte y de deseo”, sostiene Guattari, “se aprehenden en territorios existenciales que son a la vez cuerpo propio o espacio vivido” (117). Si las letras de un poema sobre la página vienen a ser “las múltiples perforaciones de un cuerpo herido” (Zurita, *Sobre el amor* 30), el desierto corporiza un país y un continente herido. Hay consenso en que el poema “Ni pena ni miedo” interpreta la sutura, la cicatriz, del trauma de la dictadura, el desmantelamiento de la democracia, los exonerados, encarcelados, torturados, muertos y desaparecidos. Durante la dictadura se registraron numerosos casos de violaciones a los derechos humanos cuyo escenario fue el desierto; de allí la importancia de reterritorializar el Desierto de Atacama para intervenir los sentidos de las construcciones discursivas que lo asocian al dolor, a la soledad y al miedo, a la inmutabilidad, pasividad e infertilidad.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Para profundizar en este punto, véase el *Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Informe Rettig, 1990) y el *Informe de la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura* (Informe Valech, 2011). Asimismo, sugerimos

La apropiación de la historia de la escritura en el desierto de Zurita, según Nelly Richard, “suprime el conflicto de la relación entre el pasado, presente y futuro [...] conflicto] que servía al gesto neovanguardista para intervenir en contra del pasado y en favor del futuro” (51). Al decir de Raúl Zurita, la escritura en el desierto es la traducción a varias voces de un monólogo intemporal que acompaña al hombre en su devenir histórico: “La única voz hoy en el mundo es la voz del desierto” (Neustadt 88). En el desierto, el aquí parece ser *ninguna parte*. Su neutralidad es similar a la que el autor se entrega al escribir, es decir, a la “fascinación de la ausencia de tiempo” (Blanchot 25), cuando “el 'Yo' que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un 'Él' sin rostro [...] ni futuro” (26).

A diferencia de la “estética de la desaparición” (Virilio) que observamos en las *Escrituras en el cielo*, el poema “Ni pena ni miedo” está pensado, según su autor, para perdurar en el tiempo “hasta confundirse con los cientos de otros dibujos que están estampados en el desierto, hasta mimetizarse con las líneas de Nazca y con los que vengan”, cuando Raúl Zurita no sea más que una “abstracción más como las palabras ‘Platón’, ‘Nazca’, ‘Tihuantisuyo’” (Neustadt 88). La dimensión palimpséstica de “Ni pena ni miedo” coteja la conmovedora imagen que cierra *Las palabras y las cosas* de Foucault, el rostro dibujado en las arenas y borrado para siempre por la marea, al reterritorializar las nociones de sujeto, de escritura, de arte, de permanencia, de trabajo y de memoria, al inscribirlas materialmente en el desierto.

Aunque el poema escrito en el desierto es percibido por Zurita como “algo íntimo”, al mismo tiempo excede su autoría, pues le pertenece “al desierto” (Neustadt 88). No se trata, como afirma Manuel DeLanda, de “extender la subjetividad a las cosas [...] sino evitar la distinción sujeto/objeto para hablar sobre los *pliegues* entre lo humano y lo no humano” (Iovino 86, traducción propia, énfasis nuestro). Se trata, entonces, de densificar el espacio de enunciación con algo más real, *más vivo*, más que humano. Esto implica relevar la agencia de las *cosas* en esos textos que denominamos *paisajes* e igualmente considerar como *textos* a las materias y cuerpos que los componen. Si Neruda en “Alturas de Macchu Picchu” del *Canto General* (1950) decía “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, Zurita sale al ruedo con un relevo del vate coral y telúrico, no para poner bajo su tutela las materias, sino para conectar cuerpos, flujos y espacios.

Durante 2013 y parte de 2014 la muestra *Escritura Material* recorrió diversas salas de exposiciones en Chile. En ella, Raúl Zurita presentó las maquetas de su proyecto *Escritura en los acantilados* del norte de Chile. El propósito de Zurita es plasmar otra vez textos que puedan leerse únicamente desde la distancia. Un factor nuevo es que la inscripción se realizaría en el espacio que media entre dos materias de distinta naturaleza, pero que se encuentran en permanente contacto y modifican en forma lenta y mutua. La impassibilidad y resistencia del acantilado agencia con el insistente y viscoso movimiento del mar en un juego narrativo de velocidades y lentitudes, de transformación, erosión, proliferación y modificación constantes. Huelga indicar que el proyecto es anterior a la exhibición, pues fotografías y fotomontajes de acantilados

---

la lectura del libro de Brian Loveman y Elizabeth Lira, *El espejismo de la reconciliación política: Chile 1990-2002*. Santiago: Lom, 2002.

intervenidos con versos del poema “Verás”, ya se encuentran en *Zurita*, poemario publicado en 2010.

A modo general, se concluye que la escritura de Zurita problematiza y trae a colación la historia chilena reciente—y, por extensión, la sudamericana, cuando no toda la historia de la humanidad—, la puesta en crisis de la capacidad simbólica y representativa del lenguaje, la comprensión espacio-temporal contemporánea y, muy especialmente, aquellas narrativas más complejas, abarcadoras y dinámicas, definidas por flujos y relaciones materiales de fuerzas no-humanas y humanas.

En su ensayo *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* (2000) el poeta reflexiona sobre el presente y el devenir humano desde la infinidad de poemas, epopeyas y cantos creados por el hombre para la contemplación de sí mismo. La modernidad, piensa, “al entender la poesía exclusivamente como un producto del trabajo humano [...] lo que ha extraviado es precisamente el contorno de lo humano” (150). El tiempo al que asistimos, de acuerdo a Zurita, es “el del derrumbe de las palabras”, el “derrumbe de las lenguas humanas”. Hablamos, prosigue, “en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquella con que ya las ha cargado la historia” (12). El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es producto del “fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor”. La única posibilidad de levantar una *vida nueva* se basa en “el diálogo total de las cosas”. “Cada uno es más que un yo”, sentencia Zurita, pues “el sólo hecho de decir es estar diciendo permanentemente que no somos uno sino un cosmos” (81).<sup>10</sup>

Para Zurita, los territorios del poema y de la creatividad son territorios de “lo impensado”. Metafóricamente, el espacio de posibilidades del poema es un agujero negro del lenguaje, un punto donde todas las leyes dejan de funcionar en sus cercanías (“Neruda” 255). Los grandes poemas parece que quisieran hacernos entender que “no somos sino un pequeño episodio de algo escrito mucho antes de que fuese inventado lo humano”. La sensación, dice Zurita, “no es distinta a la que podemos experimentar mirando la inmensidad del mar o las cumbres de los Andes” (256). De este modo, la gran poesía excede lo idiomático, lo individual y lo humano, asemejándose a las formas de una naturaleza “impresionante y sinfónica” (“Neruda” 258).

La belleza de la *escritura material* está, como en una sinfonía, en el conjunto. No la posee ninguna de sus partes aisladas: es una propiedad emergente (DeLanda, *Mil años*). El entorno no sólo es el soporte de la práctica escritural, sino que encarna y actualiza el sentido de lo escrito. “Mi intento”, señala Zurita en una entrevista, “ha sido juntar la

---

<sup>10</sup> En esta línea, cabe destacar la relación que la poesía de Zurita manifiesta con el filme *Nostalgia de la luz* (2010) del documentalista chileno Patricio Guzmán. En *Nostalgia de la luz* se propone una lectura del territorio y el cielo del Desierto de Atacama que cruza las miradas de astrónomos y familiares de detenidos desaparecidos (DD.DD.) en la dictadura cívico-militar. La sequedad, la altitud, la transparencia del cielo, el aislamiento de centros urbanos y las condiciones geográficas hacen de Atacama una locación inmejorable para la observación del universo y la búsqueda de vida fuera del planeta. Pero, el desierto también se ha convertido en el lugar en que familias de DD.DD. buscan los restos de sus seres queridos. Tanto en la visión de Guzmán como en la de Zurita, el desierto es una *ventana utópica* que podemos usar para tomar conciencia tanto de nuestra fortaleza como de nuestra fragilidad, como individuos y como especie, así como del tejido que nos une a la tierra, a los demás hombres y a la inmensidad del cosmos.

poesía y la naturaleza, porque finalmente son lo mismo. Siempre me han sobrecogido aquellas obras que se niegan a reconocer el límite de lo humano” (Careaga 91). Parafraseando a Virilio, la *escritura material* de Zurita es un *paisaje de intensidades*, una composición vibrante en la que es posible proyectar emociones, inscribir la memoria personal y colectiva, el cuerpo vivido y el cuerpo sentido, dejar fluir libremente el deseo y afirmar la vida. Puesta en el contexto de un “nuevo paradigma estético”, la *escritura material* de Raúl Zurita no participa de la dicotomía hombre / naturaleza, sino del proceso “que los produce a uno dentro del otro y acopla las máquinas” (Deleuze y Guattari, *Anti Edipo* 12).

A la memoria del Dr. Juan Zapata Gacitúa

Artículo recibido 16 de enero 2015

Versión final aceptada 7 de septiembre de 2015

### Referencias citadas

- Bachelard, G. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- Baudrillard, J. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Blanchot, M. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. Print.
- Bürger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Cánovas, R. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986. Print.
- Careaga, R. “Raúl Zurita: ‘Mi intento ha sido juntar la poesía y la naturaleza’”. *La Tercera*, 06 de abril de 2013. 91. Print.
- DeLanda, M. “Emergencia, causalidad y realismo”. *Artnodes* 9 (2009): 4-14. Web. 16 de marzo de 2014. Print.
- . *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Gedisa, 2012. Print.
- Deleuze, G. y F. Guattari. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Print.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print.
- Eielson, Jorge. “El paisaje infinito de la costa del Perú”. *nu/do: homenaje a j. e. eielson*. Ed. J. I. Padilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 271-272. Print.
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968. Print.
- Grande, J. K. *Diálogos: arte-naturaleza*. Madrid: Fundación César Manrique, 2005. Print.
- Guattari, F. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996. Print.
- Howard, P., I. Thompson y E. Waterton, eds. *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Londres: Routledge, 2013. Print.
- Iovino, S. “Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity”. *Ecozon@* 3.1 (2012): 75-91. Web. 10 julio de 2013.

- Iovino, S. y S. Oppermann. "Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19.3 (2012): 448-475. Web. 17 de julio de 2014.
- Maderuelo, J. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990. Print.
- . *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005. Print.
- . "Aquello que llamamos paisaje". *Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura* 2 (2004): 20-25. Web. 3 de octubre de 2014.
- Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Print.
- Morton, Timothy. "The Mesh". *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. Eds. S. LeMenager, T. Shewry y K. Hiltner. Nueva York: Routledge, 2011. 19-30. Print.
- Neustadt, R. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Padilla, J. I., ed. *nu/do: homenaje a j. e. ielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Print.
- Plumwood, V. "The Concept of a Cultural Landscape: Nature, Culture and Agency in the Land". *Ethics & the Environment* 12.2 (2006): 115-150. Web. 30 de septiembre de 2014.
- Richard, N. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. Print.
- Roger, A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Print.
- Rovira, J. C. "Zurita: memorial de la desolación". *América sin nombre* 16 (2011): 104-112. Print.
- Sarlo, B. "Prólogo a la edición en español". *El campo y la ciudad*. R. Williams. Buenos Aires: Paidós, 2001. 11-22. Print.
- Soros, J. "Blurring the Boundaries between Land Art and Poetry in the Work of Raúl Zurita." *Review: Literature and Arts of the Americas* 45.2 (2012): 227-235. Web. 19 de junio de 2015.
- . *Disolviendo las fronteras: Land art y poesía en la obra de Raúl Zurita*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2013. Web. 12 de diciembre de 2014.
- Valdés, A. "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile". *Arte reciente en Chile / Recent Art in Chile*. Ed. Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006. 35-63. Print.
- Virilio, P. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.
- Wylie, J. "Landscape and Phenomenology". *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Eds. P. Howard, I. Thompson y E. Waterton. Londres: Routledge, 2013. 54-65. Print.
- Waterton, E. "Landscape and Non-representational Theories". *The Routledge Companion to Landscape Studies*. Eds. P. Howard, I. Thompson y E. Waterton. Londres: Routledge, 2013. 66-75. Print.
- Zurita, R. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1979. Print.
- . *Anteparaíso*. Santiago: Editores Asociados, 1982. Print.
- . "Chile: Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)". *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Ed. H. Vidal. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 229-331. Print.

*Author: Espinaza Solar, Ricardo; Donoso Aceituno, Arnaldo Title: Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita*

---. *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago: Andrés Bello, 2000. Print.

---. "Neruda y los estudios literarios". *Revista chilena de literatura* 72 (2008): 255-259. Print.

  
Ecozon®

Vol 6, No 2