REVISTA CHILENA DE LITERATURA
Noviembre 2011, Número 80, 253 - 262

"EN *ZURITA*, VAN A APARECER LAS RUINAS, PEDAZOS DE POEMAS ANTIGUOS"[1]

Entrevista a Raúl Zurita

Benoît Santini
Université du Littoral-Côte d'Opale
Benoit.Santini@univ-littoral.fr

Las preguntas se centran en tus publicaciones de los años 2000, desde *INRI*, hasta *Cuadernos de guerra*, y por supuesto tu obra magna, *Zurita*. Se nota una evolución entre tus primeras publicaciones y las actuales, porque la enunciación en *INRI* se hace en tercera persona, y vuelves al empleo del Yo en *In memoriam*, por ejemplo. ¿A qué se deben estos cambios, este paso de una tercera persona a algo más personal?

Raúl Zurita: -Mira, en *Purgatorio* y en *Anteparaíso* se usa mucho la primera persona: "Mis amigos dicen que estoy muy mala porque me quemé la mejilla…", así comienza *Purgatorio*, que muestra creo un Yo quebrado, roto, en las antípodas de la certeza de la poesía nerudiana e incluso de la ironía de Parra, un yo que es indistintamente masculino y femenino, no porque pueda optar sino porque no alcanza ni siquiera a tener una identidad sexual, y en la primera página de *Anteparaíso* aparece el personaje Zurita al que alguien le dice "Oye Zurita, sácate de la cabeza esos malos pensamientos" y unas páginas más adelante aparece de nuevo en el poema "Las Utopías". Entonces, es como si yo siempre hubiera tenido una tensión que nunca he resuelto, entre una escritura axiomática, que proviene de las matemáticas, como en "El desierto de Atacama" y "Áreas verdes" de *Purgatorio*, donde el Yo desaparece, hasta un trabajo extremo con la experiencia, con un Yo que narra y que puede ser ocupado por muchos Yo como en *Sueños para Akira Kurosawa*.

1 Entrevista realizada el 30 de abril de 2011.

En *INRI*, evocas a Viviana, a Bruno…

Raúl Zurita: -Son personajes que representan a dos jóvenes desaparecidos, que están retratados en estricta tercera persona; pero volviendo a ese Zurita que está en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, 25 años después aparecerá mucho en *In memoriam*, en *Las ciudades de agua,* que son libros que publiqué como adelantos del libro que finalmente asume totalmente ese nombre *Zurita*.

O sea que hay una especie de estructura cíclica, circular…

Raúl Zurita: -Sí. Ignoro por qué, pero lo que siempre he hecho es ampliar esta zona de la primera persona del singular, o sea amplificarla, mirarla con lentes de aumento y no porque considere mi vida o mi nombre algo especial, al contrario, sino porque no puedo partir sino del dato básico de mi existencia. *Purgatorio* y *Anteparaíso* inician ese recorrido. Hay un libro, que no sé si algún día te lo pasé, que se llama *El día más blanco*, publicado el 2000; es un relato que va desde mis primeros recuerdos hasta más o menos los catorce años y cuyo nudo es, creo, la ausencia del padre, el mío murió a los 31 años, cuando yo tenía dos y mi hermana apenas unos meses. Mientras lo escribía cayó en mis manos *El último hombre*, de Camus, que también es un relato sobre el padre. Y ese libro, el que yo estaba escribiendo y el de Camus, fueron para mí como una bisagra. Después escribí *INRI*, que es en cierto sentido el corolario feroz de *La Vida Nueva*: no hay resurrección. Cinco o seis años después volví a ese relato autobiográfico que es un relato en primera persona, me di cuenta de que algo había pasado y que estaba absolutamente trabajando en las zonas del Yo, pero manteniendo, creo, algunas constantes. Creo.

¿Qué constantes mantuviste, por ejemplo?

Raúl Zurita: -Por ejemplo, como ahora ha pasado bastante tiempo desde *Purgatorio,* siento que una de las constantes de esto es la permanente metamorfosis. “El mar es el cielo, el cielo es el mar, el mar son las montañas”.

Se perciben cambios y modificaciones…

Raúl Zurita: -Una transformación permanente, modificaciones. Y eso, creo que también está ahora, pero de otra forma. O sea, en los relatos en prosa que hay en *Las ciudades de agua*, por ejemplo, “Sueños a Kurosawa”: se abre una cosa que también se va transformando, en un momento dado, que se transforma en otra para volver después a otro punto. Esa idea, esa cosa de los cambios, cosas dinámicas, creo que son una constante. Y otra cosa ha sido bastante importante para mí: ha sido la lectura de la narrativa norteamericana, fundamentalmente de novelas en las que se abre un mundo narrativo que no tenía registrado, y que me ha entusiasmado mucho. Otra cosa que me ha pasado es la constatación de que hoy la poesía es menos interesante que la novela. O sea que los grandes movimientos los están haciendo novelistas, más que los poetas, porque los poetas –aunque hay poetas extraordinarios– están como más replegados, están mucho más restringidos, como que se empequeñecieron. Hay un término en Chile que es “achuncharse”, que es como volverse tímido, temeroso.

A tu parecer, no se atreven bastante, entonces…

Raúl Zurita: -No se atreven bastante. Entonces, creo que el problema de la poesía es que está como cercada entre la novela bastante vigorosa, inesperada –porque después del "Nouveau roman" se pensaba que eso se acababa–, y que da unos signos de vitalidad bastante impresionantes, y entre el arte visual que es también bastante fuerte. Y la poesía se queda entre medio como constreñida, como que los poetas se replegaron.

¿Se sentirán aplastados?

Raúl Zurita: -Sí, temerosos, con miedo de los grandes proyectos y se esconden en la coartada de que se acabaron los megarrelatos, pero resulta que la vida misma, la de todos, incluso la del ser más desprovisto, es un megarrelato. Entonces todo lo que he tratado de hacer es mantener el discurso poético pero con la estructura de las novelas, con la perspectiva, o sea, con la mirada de una cierta totalidad y no perderme en la abstracción del fragmento, del pequeño poema. Cuando en *Purgatorio* se habla del desierto, es bastante abstracto, pero al mismo tiempo el desierto es el desierto de Chile, el desierto de Atacama. Puede ser muy enloquecido, pero ahí está la referencia. Y la referencia es un desierto que existe en una parte del mundo. Después en *Anteparaíso*, aparecen las cordilleras, son las cordilleras de los Andes: se parte de lo real. Eso abarca también a los nombres de los que aparecen y a partir de *La Vida Nueva* los nombres de los boteros o de los que relatan sus sueños son reales, existen o han existido: en todos mis últimos libros para mí ha sido crucial que los personajes que aparezcan sean reales, existan. Eso me ha acarreado algunos problemas, algunas personas se ofenden o se han sentido mucho, lo que es doloroso y conlleva problemas prácticos que no sé cómo solucionar. Es extraño porque cuando algo está escrito es escritura y el que sea mentira carece de toda importancia, no es periodismo, pero igual para mí es fundamental que todas las frases que aparecen me hayan sido dichas o las haya dicho en algún momento de mi vida. Alguien me las ha dicho, se las he dicho yo. Frases muy duras, peleas, malas palabras, litigios, abandonos que me marcaron como los que aparecen en *In memoriam*, ex parejas, hijos, personas cercanas. Es también una indagación en pequeños mundos; en *Los países muertos*, son literatos, columnistas, gentes con las que me he cruzado buena o malamente y que forman parte de los paisajes menores de una ciudad. Entonces me imaginé el *Infierno* de Dante, con sus personajes reales, de su época, como el conde Ugolino, personajes de la vida más absolutamente cotidiana, y que existieron realmente pero que en la *Comedia* aparecen en escenarios fantásticos a diferencia de la novela realista donde los personajes son ficticios pero los escenarios son reales. En los *Cuadernos de guerra*, aparecen de nuevo las escrituras en el cielo, del *Anteparaíso*, pero aparecen en blanco y negro, como si alguien las volviera a visitar después de mucho tiempo, como si hubieran pasado millones de años. También en esta última obra vuelvo sobre cosas de la escritura. Hay una parte del *Zurita* en la que aparecen una serie de ruinas que se amontonan al lado del mar y que son restos de poemas antiguos, de *Purgatorio*, de *Anteparaíso*, del *Canto a su amor desaparecido*. Aparecen partes, pero como quien visita sus propios escombros. Se trata entonces de un trayecto, de un recorrido.

¿Es como si fuera un poco la prehistoria de tu escritura? ¿Es así como lo sientes?

Raúl Zurita: Sí, pero no en el sentido de que haya superado esos libros o esa escritura. Al contrario, he vuelto a ellos, pero como quien revisitara las escenas que allí se muestran como si fuesen hechos que hubiesen sucedido hace miles de millones de años. Es como en *Las ciudades de agua* cuando el tipo al principio dice que ahí vivieron personajes y son tu madre, tu abuela, tu hermana, los personajes centrales de tu infancia, ahora todos vueltos piedras en un desierto interminable.

Me gustaría volver a *Purgatorio* también. Como me lo dijiste, el Yo predomina, y también se emplea femenino. Se tiene la impresión de que te escondes detrás de unas máscaras; éstas te hacen hablar algunas veces en femenino, te hacen tomar otras apariencias, otras personalidades y, en *In memoriam* parecen caer, porque ya no hablas en femenino; existe un ente lírico que es Zura y que es, pese a todo, también una especie de máscara...

Raúl Zurita: El apellido Zurita tiene esta connotación de diminutivo. Entonces, lo que pasa es que en el colegio, nunca me decían Zurita, me llamaban Zura. Y curiosamente, Zura también es un apellido. Eso lo supe hace muy poco, es un apellido muy poco frecuente. Tiene el mismo origen: una palabra vasca que significa "paloma" o algo así. Entonces, éstas son y no son máscaras, porque son como deseos de ser estos personajes. Hay dos cosas: en *Purgatorio*, una es una situación muy precaria, tan precaria que ni siquiera uno tiene una identidad sexual. Pero también está el deseo de haber sido esos otros, de haber sido efectivamente la Inmaculada, esos personajes femeninos, no es tanto una ocultación. En *In memoriam* y en *Purgatorio*, los "Yo" están relacionados, pero es también como si hubieran pasado infinidades de años. En *Purgatorio* entran en tensión la primera persona y la persona que solamente describe. Siempre me sucede lo mismo. Por ejemplo, *Anteparaíso* es un libro que me dejó en su momento una sensación de frustración: yo quería escribir unas partes mucho más coloquiales, y no pude hacer que cupieran. Algunas cosas que he querido hacer siento que las estoy haciendo ahora, pero las quería hacer desde hacía mucho tiempo: integrar la prosa, integrar con mucha fuerza el coloquialismo, incluso una lengua absolutamente local, una jerga, un castellano que solamente se habla en Chile. Pero se puede ir mucho más lejos. *Los países muertos* está lleno de este lenguaje chileno. Sería incomprensible para alguien al que no se lo explicaran: no puede entenderlo, pero en realidad no es así. Todos los países tienen sus localismos, pero fuertísimos, como el madrileño que es el castellano más raro del mundo. El "dialecto chileno" pareciera absolutamente incomprensible. Existe incluso un diccionario que utilizan los turistas norteamericanos para que no se pierdan, pero su base es una lengua común, que va desde el sur del río Bravo en la frontera de México con Estados Unidos hasta la Patagonia y lo que haces al incorporarle el habla de la gente, es ampliar la música de la lengua, darle nuevos sonidos y nuevos espacios.

Quería también que nos fijáramos en los títulos *INRI* e *In memoriam*, basados en expresiones latinas. ¿Por qué decidiste elegirlas?

Raúl Zurita: *In memoriam* como *Los países muertos* son parte de nuestra habla; no sé latín y no podría aventurarme más allá de ciertos lugares comunes, como "réquiem". Son

palabras que se usan y las tomo. *INRI*: es una sigla seca, lo que dice es simple y concreto, pero es un signo que partió en dos el mundo. Es un recuerdo de los crucifijos, el Rey de los Judíos; pero yo nunca he sabido exactamente qué sucede en la confrontación de ese título con los poemas. Siempre me han llamado mucho la atención unos cuadros de Francis Bacon que se llaman *Estudios para una crucifixión*. Pero la cruz misma no está. Son figuras monstruosas que están gruñiendo al pie de una cruz pero la cruz no aparece. *INRI* se relaciona con esta idea, todo está, por así decirlo, marcado o connotado por esa palabra que no puede sino asociarse a una cruz. *INRI* no te va a llevar a nada que no sea una cruz. *INRI* son iniciales, no es una palabra sino que es una sigla. Se llamaba antes *El INRI de los paisajes*, como si los paisajes fueran una cruz. Y al final aparece "El INRI de los paisajes". *INRI* solo remite a la cruz, pero la cruz tampoco está; solo la crucifixión.

En cuanto al paisaje, hablemos del paisaje urbano: casi ausente en tus poemarios de los años 70-90, parece cobrar importancia a partir de *In memoriam*, sobre todo, y también en *Las ciudades de agua*, porque el título mismo contiene la palabra "ciudades". ¿Cómo lo puedes explicar?

Raúl Zurita: Esto es también otra cosa. Es un acto casi de voluntad mi relación con los paisajes naturales de alguna manera. Nunca me he explicado por qué y no me lo puedo explicar porque yo he sido siempre un hombre urbano, de ciudad, al que le gustan ciertos paisajes, las montañas, por ejemplo, pero no me viene la idea de ir a vivir en la montaña. Me gusta pero como a cualquier ser humano le puede gustar. Me encantaría tener una casa frente al mar, por ejemplo, porque es espectacular ver las rompientes desde una terraza estallando bajo tus pies. Pero mis referentes han sido casi siempre los grandes escenarios del paisaje chileno; la cordillera de los Andes, el Pacífico, el desierto, los glaciares, no los escenarios urbanos. Yo lo veía como una carencia, pero en ese relato, en *El día más blanco*, aparece una ciudad: es una ciudad, un sector que no había aparecido antes en nuestra literatura y sus calles con nombre. No sé hasta dónde me llevará eso, pero siento que el uso del lenguaje súper coloquial, de la jerga, remite más a la experiencia urbana. La ciudad emerge pero es a partir del lenguaje. Incluso en el libro *INRI*, en el útimo poema se lee: "Ya fueron dichas las inexistentes flores, ya fue dicha la inexistente mañana".

Y la ciudad se relaciona a menudo en tus poemarios con la dictadura y los lugares de represión.

Raúl Zurita: Sí. Y también he hecho una cosa que no había hecho nunca: retomo algunos poemas de *La vida nueva*, hay varios, todavía no están publicados, y les hago cambios. En *La Vida Nueva* existe un poema, "El mar de tablas" y en *Zurita* aparece un poema análogo "El país de tablas". Las dos versiones son la misma y a la vez opuestas y la nueva versión no anula la anterior. Hay un ejemplo: recuerdo a un guía turístico que frente al Taj Mahal contó que el rey que lo construyó como sepulcro de su esposa favorita quiso, después de verlo, construir el anverso, un palacio completamente negro, pero fue derrocado por su hijo quien lo encerró de por vida en una torre desde cuyo ventanuco podía ver el Taj Mahal, el blanco, el que efectivamente pudo construir. No corroboré la historia, creo que John Huston decía que cuando una historia es buena no hay que corroborarla. *Zurita* es el anverso de *La Vida Nueva*, su cara nocturna, uno está

construido frente a una promesa, el otro frente a la inminencia de la muerte. Uno diría: este tipo se está copiando a sí mismo. Perfecto, pero yo diría que lo que estoy haciendo es otra versión que no anula la anterior, pero que el título *La Vida Nueva* ya no es posible. Pero no te estoy respondiendo. La experiencia de la ciudad más que descripciones se me da por el uso del lenguaje urbano, es un lenguaje callejero, barriobajero, de las jergas que usan las nuevas tribus juveniles que han emergido después de Pinochet. Yo siempre he admirado mucho a Nicanor Parra. Lo último que está haciendo es una cosa extrema, muy fuerte. Siempre he pensado que ese lenguaje con su rudeza, sus interjecciones, sus chirridos, su omnipresente obscenidad, puede sonar también como Haydn, como una sinfonía. Es la música de las palabras. Pero el paisaje sobre el cual todo se tiene es el de la dictadura. Sobre ese panorama de fondo, a través de un recorrido de no más de 12 horas, un atardecer, una noche, un amanecer, van emergiendo unos seres, una vida concreta, un padre sin respuestas.

En *In memoriam*, sobre todo en la segunda sección, te diriges mucho al padre, y también está presente en este poemario la figura de la madre. ¿Cómo explicarías esta vuelta al origen, esta fuerza de los vínculos familiares?

Raúl Zurita: Es algo tan absolutamente real. Cuando a uno se le muere alguien a los dos años, tiene muy poca conciencia, no tiene ningún recuerdo, yo no tengo ningún recuerdo, nada, salvo lo que me decían de él mi madre, mi abuela. Durante mucho tiempo, es imposible lamentar la falta de algo que nunca has tenido, ¿me entiendes? Entonces, viví absolutamente en la ausencia del padre con toda normalidad. Muchos años después, ya adulto, esa figura me ha vuelto con una fuerza demente. En el libro *Zurita* su ausencia lo impregna todo como un eco de la pérdida de un país, de una sociedad que también ha sido arrancada de raíz, es una orfandad colectiva que hace emerger tu orfandad privada. Pero no es una autobiografía y, si lo es, es más bien el intento, el deseo de construir una obra análoga que sea la vida en el lenguaje. Para eso no tengo otra cosa que los datos parcos de lo real. Siento que no he inventado nada, salvo ciertos escenarios. Los escenarios son como ciencia ficción, el Pacífico es un desierto de piedras y solo en la noche, en la duermevela, en el semisueño, vuelve a ser el océano.

Así que colmas, con la espesura del volumen, la ausencia del padre…

Raúl Zurita: Es una muy buena interpretación. El padre es la gran construcción de la ausencia. *Las ciudades de agua* se inicia con la imagen de un niño diciéndole a su padre que se va de la casa: "Mañana me marcho papá" y termina señalando la infinita mudez de éste "Nunca me respondes nada, papá". Son sueños. Lo que pasa es que uno hubiera querido decir "Papá, me voy", pero no tuve a quien decírselo, no tenía de qué alejarme. Siento que, en lo que yo pueda manejar, controlar, el tema de la ausencia del padre está muy presente, te decía que es un dato de mi vida pero que retumba dentro de la orfandad de un país. Lo que pasa es que uno sabe muy poco acerca de las fuerzas que se están moviendo cuando uno escribe poesía, y eso también es fascinante. Al igual que en la novela, siempre lo que se llama el inconsciente está operando. Pero en la novela o el ensayo eso es algo mucho más controlable que en la poesía. En la poesía uno debe ejercer el máximo de racionalidad, el máximo de rigor que le sea posible, porque de todas

maneras lo que se llama el inconsciente, que no es otro finalmente que el inconsciente de tu lengua, de tu idioma, hará lo que quiera y de la misma manera que el que escribe utiliza la lengua es utilizado por ella. Toda literatura, sean cuales sean sus temas, siempre muestra la autoría final de la lengua que se perpetúa mostrando sus no dicho, su propia historia, los fantasmas que la recorren, las víctimas que ha provocado. ¿Qué es eso que emerge realmente de un libro de casi 800 páginas que se llama *Zurita* y que en teoría lo escribió un tal Zurita? No lo sé. Al final apenas manejas unos datos como el que todo lo que he publicado en los últimos diez años: *Los países muertos, Las ciudades de agua, In memoriam, Sueños para Kurosawa, Cuadernos de guerra*, son extractos de este libro que he ordenado de forma que sean libros autosuficientes. Pero en *Zurita*, estos libros no los van a encontrar, no son capítulos de él, la estructura es otra. Es otra cosa, se trata de un libro de 800 páginas dividido en tres partes de la misma extensión que comienza en el atardecer del 10 de septiembre de 1973, continúa en la noche que va del 10 al 11, y termina en el amanecer del 11 de septiembre de 1973, día del golpe de Pinochet en Chile. Esta estructura viene por supuesto de la *Divina Comedia*, pero también de James Joyce. Entonces, al igual que en *La Vida Nueva* que es de 18 años antes, la travesía de la noche es como el Infierno, pero el amanecer que espera en *La Vida Nueva* es el vislumbre de una posible claridad, de una hipotética dicha y con eso concluye la trilogía comenzada con *Purgatorio* y *Anteparaíso*. En este segundo recorrido que es *Zurita* esa claridad no existe, no hay el vislumbre de una felicidad quizás alcanzable, sino solo el desierto de un golpe militar.

La estructura en tres partes que evocas me hace pensar también en un retablo...

Raúl Zurita: No sé por qué, a lo mejor por Dante, pero a mí la estructura básica es el tres. La estructura es la tríada: Purgatorio, Infierno, Paraíso. Es una tríada pero nunca se ve el Paraíso.

Siempre dijiste que no se puede escribir el Paraíso.

Raúl Zurita: Los personajes que aparecen ahí pueden soñar con eso, pero no está el Paraíso. Incluso en *INRI*, el final es muy exaltado, escribo que los muertos revivirán, pero no es así. Solo es un sueño, una imagen, una idea. Yo te he dicho que no creo en Dios, si llegase a existir ¿qué esperanza podría quedar si existiese? Ninguna, ¿entiendes? Pero a pesar de todo, este Dios está omnipresente. Dios existe porque existe en el lenguaje. Esta palabra Dios es extremadamente poderosa porque no tiene otra existencia que en el lenguaje. Dios no existe en el silencio.

Y puede abarcar un sinnúmero de significados.

Raúl Zurita: Sí. Y además, dada la historia, el castellano es la lengua del catolicismo, la contrarreforma, de la evangelización de América: si tú sacaras la palabra Dios del castellano quedaría un hoyo inmenso, un vacío tan enorme como si se vaciara la cuenca del Pacífico. Porque cuando uno habla, habla también el lenguaje. No todo es lenguaje, sino que habla también el lenguaje. Decía –y disculpa estas reiteraciones– que aquello que se llama inconsciente en realidad es el lenguaje, el lenguaje que se habla a sí mismo a través de los seres humanos. La literatura es la resultante del choque de la voluntad del

escritor por plasmar su vida con la voluntad del lenguaje de testimoniarse a sí mismo. Eres irremediablemente arrastrado por el lenguaje, por el océano del habla desde donde todo emerge y donde todo se hunde; un pequeño encrespamiento de olas que llamamos Platón, otras que llamamos Joyce, Shakespeare, Rimbaud, Neruda, para volver a hundirse de inmediato en el mar general de las lenguas humanas.

El lenguaje se hace muy violento en la sección que se titula "Buque Maipo" en *In memoriam*. Entonces, aquí noto también una evolución: el paso de lo no dicho de tus primeros poemarios a un lenguaje más crudo.

Raúl Zurita: Sí, más explícito. En *In memoriam* hay un poema que se llama "Fellatio". Es literal, es ese chirrido soez de las órdenes de los soldados que al mismo tiempo muestra un humor extraño, sexual: "¡Al que se mueva le aceito el culo a balazos!". Existe una poesía muy encantatoria que es mágica y que se basa fundamentalmente en los sonidos, y creo que la gran poesía nerudiana se debe en gran parte a eso. Cada vez me importa más una poesía que descanse en lo que puede constatarse, que muestre una escena, una situación, algo que los seres humanos pueden imaginarse. Ernesto Cardenal dice que la poesía debe ser hecha para que el pueblo la entienda. Yo no creo que sea eso. Si la entienden: bien, si no la entienden, no importa. Lo no dicho trato de decirlo para que lo no dicho se retire, pero es en lo no dicho donde el autor se funde finalmente con su época. Toda época tiene su no dicho. Hace años leí que el lente de aumento fue producto de una casualidad, puede ser un cuento para niños, no sé; pero alguien en el Medioevo se creó un lente que aumentaba muchas veces el tamaño de las cosas, pudo haber sido un pedazo de cuarzo, entonces miró el agua bendita y claro, vio monstruos e inmediatamente el que sería el futuro microscopio pasó a ser un instrumento del diablo porque era la única explicación para ver lo que se veía. No existía un sistema conceptual donde colocar eso. Toda época, más que en sus realizaciones, descansa en lo inconcebible, no en lo que ignoramos, sino por aquello frente al cual no existe la pregunta. Lo no dicho no es algo que le pertenezca a la voluntad del autor, o que conscientemente se omita para no ser castigado por la censura, por ejemplo –como cuando en *Anteparaíso*, para no decir las cordilleras de Pinochet, digo "las cordilleras del Duce". No, es algo mucho más radical, el poeta no sabe lo que no dice y sin embargo lo no dicho, como la inexistencia de Dios, es posiblemente la base de todo lo que alcanzamos a decir, análogamente aquella materia oscura que menciona la astrofísica que conforma el 90 por ciento del espacio y que es completamente indetectable, frente a la cual no existen preguntas, pero sin la cual es imposible que el universo exista.

Lo no dicho forma parte del poema…

Raúl Zurita: Exacto. Hay otra cosa, que es también un asunto de técnica. Y por primera vez estoy empezando a valorar a Borges por cómo maneja los planos, es increíble, lo que me aleja de él es su blancura, su inocencia, sus cuentos sorprenden, pueden ser fascinantes, pero como me dijo una gran poeta mexicana, Valerie Mejer, jamás duelen.

Quisiera reflexionar contigo acerca del tema de la memoria que está omnipresente desde *Purgatorio* y se acrecienta en tus últimos poemarios… ¿Te parece que juega la

poesía este rol de preservación de la memoria individual y colectiva? Para ti, ¿es más apta la poesía que la prosa para transmitir recuerdos de acontecimientos relevantes?

Raúl Zurita: La poesía tiene esta función de preservación de la memoria; la razón es simple y es un lugar común incluso: sin memoria, no hay ninguna posibilidad de porvenir. Hay una novela de Thomas Mann que se llama *José y sus hermanos*. Lo que comprendemos a través de Mann es que para un semita del siglo IV a.C. Abraham era su abuelo directo, inmediato, aunque entre ambos hubiesen pasados 800 años, del mismo modo como los griegos que escuchaban a los rapsodas recitar la *Ilíada* concebían a Agamenón, Aquiles como seres casi contemporáneos y no de 600 años atrás. Yo sé quién fue Salvador Allende, Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva que gobernaron antes de Allende, pero si me hablan de González Videla me parece de una antigüedad prehistórica, y él fue Presidente de Chile hace no más de 60 años. Vivimos en un tiempo en el que el sentido del pasado se ha cortado enormemente, pero al acortarse el pasado se acorta también el futuro. Cuando tu memoria histórica alcanza a duras penas el espacio de tu memoria privada, el futuro muere. Es creo uno de los sentidos de Proust, se va en busca del tiempo perdido porque al recordarlo, ese tiempo perdido está en el futuro, no en el pasado. Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?* constata una cosa obvia pero genial: que en la poesía, las palabras están en estado salvaje. Y por esa razón, creo que pueden evocar más la complejidad del tiempo que cuando las palabras están domesticadas por la comunicación. Esa danza de las palabras en el poema recoge más profundamente estos movimientos del tiempo, cuyo símil no es un vector que va del pasado al futuro sino que es mucho más afín al indescriptible movimiento simultáneo de las olas del mar. La gran poesía tiene precisamente la textura infinita de las olas e imita más hondamente el sentido abstracto de la memoria que los discursos en que las palabras cumplen con su función comunicativa. Ya es hora de volver a eso. Los poetas bajaron del Olimpo, afirma Nicanor Parra en sus *Antipoemas*, es verdad, bajaron y la visita se ha hecho tediosa, y es hora de que vuelvan a subir y desde allí volver a representarnos la simultaneidad de todo. En el lenguaje, todas las cosas sueceden simultáneamente. No hay historia que no sea historia contemporánea. La memoria no es exactamente sinónimo de pasado, pasado y memoria no son exactamente la misma cosa. El pasado hace referencia a la historiografía. Pero Historia y poesía son dos cosas distintas. A través de la poesía, eso que para el historiador está en el pasado permanece en el presente. El acortamiento del tiempo ha producido la muerte del sentido de la posteridad. Un escritor hasta la primera mitad del siglo XX todavía podía creer en la posteridad. Podía decir: "Algún día mi obra me retribuirá de la vida que perdí en nombre de ella", y le da un sentido al poeta suicida, poeta maldito, que se destruye. Hoy día, el poeta suicida es percibido como una suerte de desertor. El suicidio hoy es mucho más suicidio que el del poeta romántico. El poeta romántico se suicida frente a la posteridad. El poeta suicida hoy se suicida frente a la absoluta nada. Hablábamos de preservar la memoria: ¿preservarla para quién? ¿Habrá alguien que necesite de esa memoria en cien años más? Se preserva la memoria para el olvido más profundo de los olvidos. La literatura que ha sido desde Homero el gran arte de la memoria a lo mejor no va a ser para nadie. En todo caso, al creador contemporáneo le importa mucho más el espacio que el tiempo. Un artista plástico está exponiendo en Tokio, en París, en Nueva York, en Zurich al mismo tiempo. Lo que pase después de

que se muera no le afecta, no forma parte de su vida. Cuando piensas en Van Gogh, en su época, vemos que el único que sabía quién era Van Gogh era Van Gogh, es decir el mismo Van Gogh que para nosotros es Van Gogh. Pero hubo un tiempo en el que solamente una persona sabía quién era. Su suicidio es un emblema, él apostó por un nuevo tiempo, pero es paradójico y triste comprobar que ese tiempo es el nuestro: el tiempo que al cancelar la idea de posteridad decretó el fin del arte. Pero creo, con todo, que en la poesía está depositado un sentido de consuelo. Hay un pasaje en la *Ilíada* en que el caballo de Aquiles llora. Pero Aquiles, sabiendo que va a morir, va a la muerte, y eso contrasta con la concepción del más allá que tenían los griegos. El Hades era un territorio de gran tristeza; Aquiles dice que es mil veces preferible ser esclavo del más pobre de los campesinos que estar muerto. Esto de los que van a la muerte sabiendo que la muerte es lo peor, creen en la sobrevivencia en los cantos, en el lenguaje.

Ahora ¿me puedes hablar de los *Cuadernos de guerra*?

Raúl Zurita: Hay una parte del *Zurita* que está en *Cuadernos de guerra* y este libro a su vez está en la línea de los fragmentos que fui publicando: *Los países muertos, In memoriam, Las ciudades de agua* y los *Sueños para Kurosawa*. Son paisajes totalmente devastados como si fuese una novela de ciencia ficción. Lo que se lee es el presente, pero está siendo visto desde un futuro irremontable, a años luz de distancia. Hay una imagen en *La vida nueva* y que luego vuelvo a tomar, que es el cruce del mar. Es el episodio del Mar Rojo. En *La Biblia* ocupa seis líneas y nada más y me he preguntado qué irían pensando los tipos mientras cruzaban el mar. Esa imagen del mar que se ha abierto es una imagen crucial de lo humano, infinitamente más crucial que lo que pudo o no suceder, es una imagen ficticia mucho más poderosa que lo real. Me imaginé que mientras los tipos iban cruzando el mar recordaban sus propias culpas, sus escenas íntimas, sus antiguas vidas ahora rescatadas. *Cuadernos de guerra* parte con la apertura del mar, y lo que van atravesando estos personajes son escenas de desolación. Los tipos logran huir y después viene una parte que se llama "Little Boy", pequeño niño, tiene mi nombre y simultáneamente es un hijo que ya no tendré y es Little boy, la bomba que arrojaron sobre Hiroshima.

Una última pregunta. En una época de crisis, de dramas ecológicos, de conflictos, de atentados, ¿en qué es capaz la poesía de salvar el mundo, en tu opinión?

Raúl Zurita: Yo daría dos respuestas, que son absolutamente contradictorias. La poesía no puede modificar nada y al mismo tiempo es el fundamento de lo humano. Si desapareciera, la tierra desaparecería. Hay una frase en *Confieso que he vivido*, donde Pablo Neruda, refiriéndose al Winnipeg, nombre del barco que, gracias a la gestión del propio Neruda, rescató a 2.500 refugiados de la guerra civil española trayéndolos a Chile, dice que ése es su más grande poema y que ese poema nunca lo destruirán los críticos. Ése es un gran poema de acción concreta. La finalidad última del poema sería la acción que mejore y cambie el mundo. Ahora, cuando los tipos dicen "¿Para qué sirve la poesía?", yo creo que hay una respuesta: sirve para que el Winnipeg salve gente, sirve para sostener este diálogo, sirve para que la humanidad no perezca en los próximos cinco minutos.