

Un poeta chileno, Raúl Zurita, confiesa en páginas de este número de *Zama*, cuando agradece el premio Pablo Neruda obtenido en su ciudad natal, Santiago de Chile, en 2016, el sentido de dos gestos poéticos vinculados a los años de la dictadura de Pinochet. Afirma que imaginar poemas era una forma de resistir, para no enloquecer ni caer en la resignación: “Sentí que frente al dolor y al daño había que responder con un arte y una poesía que fuese más fuerte que el dolor y el daño que se nos estaba causando”, declaró. Y además: “Yo viví en Chile en los años de la dictadura y sobreviví a ella y a mi propia autodestrucción. El año 1975 después de un episodio humillante con unos soldados me acordé de la frase del evangelio de poner la otra mejilla y entonces fui y quemé la mía. No supe bien por qué lo hacía, pero allí comenzó algo. Recordé que de niño había visto un avión que volaba en círculos trazando con humo blanco el nombre de un jabón para lavar ropa e imaginé de golpe un poema escribiéndose en el cielo. Entendí entonces que aquello que se había iniciado en la máxima soledad y desesperación de un hombre que se quema la cara encerrado en un baño, debía concluir algún día con el vislumbre de la felicidad. Dos años más tarde pensé en una escritura sobre el desierto que solo pudiese ser vista desde lo alto. Solo diría “ni pena ni miedo”, y estaría surcando un país donde casi lo único que había era pena y miedo. Años más tarde vi la frase recortada sobre el desierto y, efectivamente, por su extensión solo se podía leer completa desde el cielo. Alguien reparó que el surco de las letras en la tierra se parecía al surco de la cicatriz en mi cara”.

Este poeta que un día había puesto su cara estallada en el ácido a la vista del cielo azul y fue espejo en la tapa de uno de sus libros, este poeta que escribió otro poema en el otro cielo de New York (“La vida nueva”, el 2 de junio de 1982) y que también ha dejado aquel verso gigantesco, “ni pena ni miedo”, cavado literalmente en el desierto de Atacama, este poeta que ha cruzado de palabras el desierto mismo de la lengua, como si el paisaje fuera la página misma, donde la voz materna se arrastra en forma de lluvia y la voz poética es recorrida por la aridez donde pone su palabra, este poeta ha escrito libros, como dijo, bajo las condiciones comunes en Latinoamérica: dictaduras militares y las tragedias que ellas dejan en su camino. Este poeta llamado Zurita ha escrito un libro llamado *Zurita* (publicado en 2015) que lleva su cara en la sombra recorrida por un vago resplandor y que tiene 745 páginas y lleva en él ese atardecer ominoso del 10 de setiembre de 1973, la noche entre el 10 y el 11 y el amanecer del 11 de setiembre, día del sangriento golpe militar en Chile y a lo largo de tres partes –“Tu rota tarde”, “Tu rota noche” y “Tu roto amanecer” – donde se fusionan el monólogo y el coro de los otros y la geografía y todos los textos propios fragmentados como jirones y la memoria enorme, para cumplir aquello que había enunciado un día: “Cuando yo hablo no soy solamente yo el que hablo, sino que en realidad son todos aquellos que me han precedido, y que de alguna manera vuelven a vivir cada vez que yo miro y nombro algo”.

El poeta Zurita nombra la poesía tal como aquella redención de la que hablaba Walter Benjamin: ni siquiera los muertos están a salvo del enemigo si todavía no son nombrados siquiera entre las ruinas y en un instante de peligro. El poeta, dice Zurita, es también aquel que *habla por los muertos*, el testigo vacante, el lugarteniente del amor desaparecido, la voz de la tierra arrasada, de la humillación y el dolor: “Los muertos que se toman la palabra cada vez que uno habla, y que en el fondo eso es lo que se entiende por cultura y eso es lo que se entiende por tradición”. Decirlo, dice Zurita, es una lucha *física*, la poesía como cuerpo a cuerpo con la lengua, cuerpo poético. El carácter corporal del dolor en el poema, esa inscripción del poema en el cuerpo, es lo que en este número de *Zama* crea cierta corriente magnética entre su experiencia y la de uno de los gigantes fundadores de la poesía y aun la condición misma de ser Latinoamérica: José Martí, al que se le dedica el *dossier* coordinado por Celina Manzoni. En su propio trabajo, Manzoni relee *El presidio político en Cuba* como una experiencia de los límites –actualizando en Martí aquel temprano título de Philippe Sollers. Esa experiencia pone en juego el cuerpo. Y no se trata de una busca de la muerte, sino del sufrimiento en un proceso liberador y a la vez moral: “Morir no es descanso. No hay descanso hasta que toda la tarea no esté cumplida, y el mundo puro hallado, –¡y el lienzo en su marco!– No quiero descansar: porque hay goce en sufrir bien; y lo que es, debe ser”, escribía en sus cuadernos de apuntes. Manzoni reconoce ya en *El presidio político en Cuba* marcas que recorren toda la obra de Martí: por ejemplo la proliferación –la “exasperación” dice Manzoni– de imágenes de lo corporal, y una retórica textual en la que “las cicatrices en el cuerpo individual, puedan ser leídas también como señales en el cuerpo social”.

Fue Ángel Rama el que vinculó, en “Martí, poeta visionario” (*Ínsula*, 1982: 428-429), esa ascesis del dolor del poeta cubano –como en aquella frase terrible escrita en el cuaderno de apuntes número seis: “¡Tengo miedo de morir antes de haber sufrido bastante!”–, con la figura del “verdugo de sí mismo”, el “*Heautontimoroumenos*”, de Baudelaire, y sobre todo con el desarreglo razonado de todos los sentidos del poeta vidente, la hermandad con Rimbaud. Cuando la poesía es acto, incluso el mito del poeta –el que atestigua con su cara quemada como Zurita, o el que sufre incansablemente en el camino del heroísmo como Martí– brega en un imaginario corporal. Ese imaginario se *encarna*. No es la única posibilidad: Mallarmé, en los mismos años que Martí, optaba por la vaporización del yo, por la despersonalización, por la Nada. Cintio Vitier, en el prólogo a su selección de la *Obra literaria* de Martí (Biblioteca Ayacucho, 1989: 40), apuntó: “Por los mismos años en que Stéphane Mallarmé llevaba hasta las últimas consecuencias el sentido hierático de la escritura, José Martí daba un ejemplo magno de la escritura como encarnación”. Vitier remontaba ese carácter a un sentido evangélico de la redención en el verbo encarnado al servicio de los hombres (en este número de *Zama* el lúcido artículo de Raúl Antelo cita extensamente la tesis de Murilo Mendes sobre el catolicismo latente de Baudelaire y de Rimbaud en una tradición iconoclasta y antiburguesa). Vitier secularizaba en el mundo laico y político aquella redención como una “palabra humanizada en la participación y el sacrificio”, pero Rama fue más allá, históricamente, y lo sitúa como un poeta en la modernidad en el seno del “capitalismo salvaje expandiéndose por el mundo”. Señala Rama con agudeza que la imagen del poeta maldito –aunque les repugne a quienes tienen una estereotipada y sacralizada de Martí–, si no puede asimilarse a la figura asocial del poeta como “*le grand criminel*” –tal como propone Rimbaud en una de las cartas del vidente–, sí es posible de asociarla con el “*grand malade*” y el “*grand maudit*”.

Agreguemos que la equivalencia al desarreglo de todos los sentidos es una tarea en la cual Rimbaud propone el “encrapulamiento” para ser poeta: atravesar todos los excesos en su cuerpo, descentrar el yo, multiplicar la ascesis dolorosa, embriagarse, padecer la humillación en el corazón martirizado, entre otras posibilidades. Pero el *je m'encrapule* (un neologismo: “me encrapulo”) de Rimbaud no olvida además el sentido

social que también le dio al vocablo “*Crapule*”, la “crápula”, la “canalla”, la fuerza disruptiva del pueblo para revolucionar el orden preexistente con el cual se identifica el poeta y que tuvo en la Comuna una manifestación concreta, a la cual adhirió –algunos afirman que también participó. La *Crapule* manifiesta el rumor creciente de la Revolución de los obreros, los hambrientos, los desposeídos que amenaza al Rey Luis XVI el día de la toma de las Tullerías, el 10 de agosto de 1792, en su poema “*Le forgeron*”, “El herrero”, en el cual aparece una multitud rabiosa y vindicativa que alguien le muestra al soberano por la ventana y que va a disputar su soberanía: “*L’homme, par la fenêtre ouverte, montre tout / au Roi pâle, suant, qui chancelle debout, / malade à regarder cela! C’est la Crapule, / Sire, ça bave aux murs, ça roule, ça pullule. / —Puisqu’ils ne mangent pas, Sire, ce sont les gueux*” (“El hombre, por la ventana abierta, le muestra todo / al Rey pálido, que suda y se tambalea, / ¡enfermo de ver eso!: “Es la Crápula, Señor, lo que babea en los muros, lo que brama y pulula... / –Porque no comen, Señor, son gordioseros”). El poema data de 1870 y alude de un modo oblicuo a la destrucción del palacio de las Tullerías durante el levantamiento de la Comuna. La doble figura del poeta y del revolucionario tiene así arraigo en esa marca que pone el cuerpo en una encrucijada y el sufrimiento como huella y, a la vez, signo: “...vibra mi cuerpo. / Como una cuerda herida”, escribe Martí. Y también: “El dolor da ideas poéticas”. Rama concluye: “Rimbaud pone el trastorno psíquico al servicio exclusivo de una especialización: la formación del poeta. Para Martí es mucho más: se trata del prerequisite obligado para construir al héroe y, aun más, al mártir, por lo cual el dolor tiene que alcanzar la máxima intensidad para que repercuta armónicamente en una máxima elevación espiritual, que alimenta esa trilogía que él buscó unificar dentro de sí: poeta-héroe-mártir”.

El *dossier* dedicado a Martí en cierto modo complementa y articula el anterior número especial de *Zama*, enteramente dedicado a Rubén Darío con motivo del centenario de su muerte en 2016. En él también se reflexiona sobre estas figuras que articulan la extraordinaria entrada en la modernidad de la poesía latinoamericana, con su enorme carga de utopía independentista y de encrucijada histórica. Muchos años después, Raúl Zurita demuestra en su cuerpo poético que las dictaduras también, o sobre todo, inscriben en lo material de la lengua encarnada la punición y el peligro. Y en el ejercicio de la memoria, como la recorre Margo Glantz en su propia poética también presentada en este número, la literatura mantiene vivas y abiertas todas las heridas que no pueden ser olvidadas.

Jorge Monteleone

