

Constelaciones Críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo I:
Canon, figuraciones y redes literarias

**Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández,
Mayra Ortíz Rodríguez**
Coordinadoras

Constelaciones críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo I:

Canon, figuraciones y redes literarias

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez
(Coordinadoras)



Constelaciones críticas: miradas sobre literaturas y culturas de la Argentina, España y Latinoamérica: tomo I: campo Intelectual, poder y subjetividad / Rosalía Baltar... [et al.]; Coordinación general de Lucía Belén Couso; Eugenia Fernández; Mayra Ortiz Rodríguez. - 1a ed - Mar del Plata: EUDEM, 2024.

Libro digital, PDF - (Cuadernos del CELEHIS / Baltar, Rosalía; Tineo, Gabriela)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8997-94-0

1. Literatura. I. Baltar, Rosalía II. Couso, Lucía Belén, coord. III. Fernández, Eugenia, coord. IV. Ortiz Rodríguez, Mayra, coord.

CDD A863

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los y las autoras.

ISBN: 978-987-8997-94-0

Primera edición: octubre 2024

Colección: *Cuadernos del CELEHIS*

Directoras: Rosalía Baltar – Gabriela Tineo

© 2024 Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez

© 2024, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Jujuy 1731 / Mar del Plata / Argentina

Arte y diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem



Libro
Universitario
Argentino

Categorías zuriteanas. Una aproximación a la teoría poética de Raúl Zurita

Fabián H. Zampini*

I.

Néstor García Canclini, a partir de un señalamiento dispuesto en un enclave decisivo de la teoría borgeana, propondrá circunscribir conceptualmente el hecho estético en tanto reconocimiento de un espacio liminar, que antecede a la obra y que delimitaría aquello que se insinúa sin llegar a ser nombrado, que expresa la experiencia del vislumbre de lo que, no obstante, no se puede apresar; es precisamente, en el señalamiento de ese umbral donde se cifraría “el poder de la inminencia”, clave del estatuto conceptual de la contemporaneidad artística (2010: 58-63). Aquello que Macedonio Fernández practicó con una “radicalidad inaugural” (García Canclini 2014: 19), Borges luego formuló programáticamente en “La muralla y los libros”. Es justamente ese indispensable ensayo borgeano –un “manifiesto”, acaso, de la ensayística del autor– el punto nodal desde el que García Canclini desarrolla su estética de la inminencia. Allí, Borges, luego de una deriva conjetural marcada por la emoción de intuir la presencia de un misterio, para él cifrado en el orden de lo estético –el enigma del emperador chino que eslabona la escritura–, arriba a una sorprendente reflexión acerca de, precisamente, la naturaleza del hecho estético, “que no es otra cosa que forma”, una forma reconocible en “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares” (635).

Borges, para García Canclini, propone “no leer sólo los hechos, sino las metáforas” (2010: 59). Las formas se encadenan, se entretejen: dialogan. Trazan una cronología (en el tiempo), una cartografía (en el espacio). Ellas constituyen lo que debería conformar nuestro más

prioritario objeto de interés (más que “el contenido”, más que “las sustancias”): “la forma: el único territorio de la ciencia”, nos dicta, siempre oportuno y luminoso, Roland Barthes (39).

El estatuto del artista excederá la demanda de forjar una experticia que resuelva su intervención en un campo fuertemente codificado, o la de atenerse a las prescripciones que legalicen su colocación en un emplazamiento de relativa centralidad artística. La institución literaria, la institución artística “dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos” (García Canclini 2010: 60).⁹⁷ El interrogante que subyace a la observación precedente (cómo se procesan esas discursividades sociales para producir “literatura” o “arte”) quedará en suspenso:

Quizá su especificidad reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, en esa inminencia de una revelación. Encuentro un antecedente de esta postura en la frase escrita por Walter Benjamin

⁹⁷ La reflexión de García Canclini se inscribiría aquí en una de las tradiciones ostensiblemente vertebradoras de la reflexión en el campo de las teorías críticas posformalistas. En rigor, será la forja teórica del segundo momento formalista, localizada en lo medular en la obra de Iuri Tiniánov (su teoría de las series coimplicadas y en correlación que demarcan los dominios de lo estético y lo social propiciando, asimismo, el reconocimiento de los enclaves que pongan en contacto y comuniquen la serie literaria con las series socio-históricas), la que instaurará una discusión constitutiva del campo y que tal vez encontraría en la obra de Mijaíl Bajtín su formulación emblemática: el medio transmisor de lo social en el ámbito de la literatura será el *discurso*; dicho en otros términos, el vasto mundo de lo social entra a la literatura por la incorporación y procesamiento de las discursividades sociales (y las ideologías que ellas vehiculizan) que, por el trabajo literario, son reacentuadas y recodificadas en el espacio de la obra (concebida, no hay que olvidarlo –y sin apartarse tampoco aquí de Tiniánov– como sistema).

quince años antes que Borges, en 1935, al definir el aura del arte como “la manifestación irrepetible de una lejanía” [Benjamin 1973:24] (60).

Resulta atractiva, e iluminadora, en el contexto de la reflexión precedente, la vinculación postulada por García Canclini entre la epifanía crítica borgeana y la noción de *aura*, en su acepción benjaminiana. Lo aurático se concibe en tanto *exceso*: un plus de sentido, un desborde. Asimismo, será la conformación única e irrepetible de lo mirado a partir de quien mira. Todo ello nos colocará ante la evidencia de un objeto dispuesto a abrirse solo ante una mirada que sepa realmente mirar (que lo mire fundándolo). El ojo, en tanto órgano de la mirada, aureolará, circundará, asediará con tal intensidad el objeto de su mirar que éste “recompensará” esa mirada, la cual no se detendrá ante la apariencia exterior de las cosas. La potencia del ojo que cartografía esas lejanías (“irrepetibles”), por ese fulgor de la mirada que atisba el espesor de lo real, registra (constituyéndolo a su vez) un mundo infinitamente más vasto que el dado a la percepción del ojo que no ha aprendido, aún, a desentrañar aquello que reverbera en el horizonte de lo inminente.

Lo precedente nos vincularía, acaso, con una entrañable figura barthesiana: “levantar la cabeza” mientras se lee. Ello tal vez implicaría el reconocimiento de un momento “aurático” en la lectura; cuando la lectura se detiene, interrumpiendo la linealidad del texto, se abre una brecha por la que ese momento epifánico devendrá escritura (la escritura del ensayo, es decir, la escritura crítica por antonomasia). Barthes (2009) creará, con ello, vislumbrar algo así como un “método”: la identificación de un protocolo crítico subyacente a esos momentos en que –la cabeza en alto, los ojos desapegados de la letra– la lectura comienza a perfilar las formas que va colectando (y componiendo) en el proceso que la constituye, formas que emergerán luego rehechas en otras formas, aquellas en las que la escritura se cifra, y se hace.

II.

El ensayista transita –sin otras restricciones más que las debidas al rigor autoimpuesto, a la voluntad de estilo que rige el proceso de escritura– “de la imagen al concepto y del concepto a la imagen” (Berardinelli: 5), del sentido lúdico al anclaje en la racionalidad del azar, del trabajo artesanal con las formas (por ello hermanado con el poeta) a la irrenunciable centralidad de las constelaciones conceptuales confrontadas en la fragua de la inteligencia, del pensamiento “apolíneo” a la escritura “dionisiaca”, de su organización “metódicamente ametódica” (Adorno: 23) a las incidencias de lo lateral, lo contingente, lo azaroso, del ahondamiento conceptual en el paradigma a la deriva de la escritura por los horizontes siempre abiertos del sintagma, de los saberes institucionales de la ciencia que demandan un lector “profesional”, pertrechado en las seguridades del método, al acopio de referencias e informaciones procedentes de fuentes variadas, con una lógica tan caótica como irreductiblemente práctica, del *bricoleur* (Giordano: 231).

En el marco de la presente comunicación, por la que intentaremos seguir la traza de una dispersa pero no por ello menos potente teoría poética de Raúl Zurita –su palabra que surca transversalmente, transdisciplinariamente, transgenéricamente variados dominios textuales–, apelaremos a algunas de sus intervenciones localizadas en emplazamientos variados (paratextuales, periodísticos, audiovisuales) con el fin de proponer una inicial exploración por zonas de su reflexión en que se reconozca lo medular de sus concepciones acerca de poesía.⁹⁸

⁹⁸ En especial, invitamos a la lectura de “El poema en medio del infierno”, discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2016 pronunciado por Zurita y, también, un artículo publicado en el suplemento cultural de *La Razón* de México en 2019 titulado “La demencial apuesta de la poesía”. Ambos

La potencia de la reflexión se tensa en la escena desplegada de la palabra poética. La torsión entre ambas polaridades, la conformada por la materia conceptual que es el objeto nodal de la escritura del ensayo, por un lado, y el apego a la forma y los modos de la escritura literaria, por el otro, en una suerte de reversibilidad de los movimientos del *pensar* y del *escribir* (pensar escribiendo y escribir pensando) es relevada, en términos muy sugestivos, por Giorgio Agamben quien (con notorias remisiones a Paul Valéry), al plantear un correlato entre el estatuto del discurso poético y el de lo que podríamos referir como las narrativas del saber (la filosofía, la crítica literaria –es decir, el ensayo–), propone concebir ambos modos de la palabra no como dos “sustancias” autónomas sino en tanto “dos fuerzas que tensan el lenguaje único en dos direcciones opuestas: el sentido puro y el sonido puro” (Gnoli: 18). Dicha simultaneidad de planos que se imbrican, la reflexión y la escritura, es consustancial al vínculo íntimo y existencial que Zurita entabla con la poesía que escribe y con la poesía que lee. Por cierto, la noción de simultaneidad, hibridizada operacionalmente con la de intertextualidad, integraría el elenco de categorías teórico-críticas zuriteanas que, en el marco del presente trabajo, en una primera y tentativa aproximación, intentaremos esbozar.

La *simultaneidad*, en el sentido de un modo de la escritura transpersonal y transepocal, es postulada por el poeta chileno en tanto coexistencia y presentificación de todo lo escrito, de todas las tradiciones que convergen en el puntual y situado momento de la escritura. Podría pensarse en un modo de la escritura literaria que licua las singu-

escritos, relativamente recientes, podrían ser leídos como emergentes de una heterogénea y significativa serie en la que recurren muchos de los tópicos que con insistencia resuenan en sus intervenciones críticas; se trataría de un corpus en el que Zurita, con insistencia, modela una constelación conceptual tributaria de su propia praxis poética.

laridades autorales en un dispositivo de enunciación colectiva activado por la intervención puntual de quien escribe;⁹⁹ por ello, los dominios parcelados de la escritura desdibujarían sus demarcaciones como correlato de una empresa escrituraria idiosincrásicamente colectiva y colectivizadora. Zurita lo plantea en los siguientes términos:

[...] creo que cuando uno escribe, de una u otra forma, es como que suspende la vida; por lo tanto cuando uno escribe, el mismo momento en que está escribiendo Shakespeare, no es solamente lo que tú escribes, sino que es el universo, todo lo escrito el que se hace presente. Entonces está lleno lo que yo hago, explícita o implícitamente, de otras escrituras. Dante, Rimbaud, Shakespeare, los proyectos. Son textos atemporales... Están ahí, presentes, o sea, permanentes referencias, permanentes incorporaciones de cosas. Yo creo que en la escritura, todo es de todo (Santini: 706).

Cuando Zurita habla de “atemporalidad” (el poeta, cuando escribe, se coloca fuera del tiempo, al margen de la coyuntura cotidiana y sus problemas) está postulando, acaso, la carnavalesca promiscuidad de las series y jerarquías temporales; la imperatividad de lo que se entiende como *presente*, como el *ahora* de este *aquí*, cede ante la coexistencia horizontal de lo *contemporáneo*; justamente, el correlato de la interrogación acerca del estatuto teórico de lo contemporáneo (pregunta que recorre el problema de la relación del poeta, del artista, con

⁹⁹ Resulta sugestiva una tentativa vinculación de algunas de las nociones zuriteanas con la muy conocida fórmula de Gilles Deleuze y Félix Guattari, “dispositivos colectivos de enunciación”, por la cual la primacía de la posición autoral cedería ante modos de la palabra tributarios de procesos de convergencia de “escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación”, dicho esto con palabras de Roland Barthes (“La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009, 82).

el propio tiempo) evidenciaría, desde la perspectiva de Giorgio Agamben, una relación que, lejos de entenderse como transparente y pacífica, revela la insistencia de la opacidad, el conflicto, el desajuste. El tiempo que a cada quien le es dado vivir, cubierto con la pátina neblinosa de lo extraño y lo ajeno, disimula, en su inmersión, una inmediatez engañosa. La sensación de haber llegado demasiado tarde –o demasiado temprano– al propio tiempo, lo cual podría ser percibido como una anomalía, se asume, en realidad, como la manera más genuina de asumir la vivencia del presente, en tanto desajuste o desacople con el ahora.

El hecho de que el poeta, el artista, se perciba –y se asuma– como *contemporáneo*, delinea, en términos de Agamben, “una relación singular con el propio tiempo” (2011: 18), oximorónicamente concebida en los términos de una adhesión a la propia circunstancia “*a través de un desfase y un anacronismo*”¹⁰⁰ (2011: 18). Zurita, notoriamente, da cuenta de ello: el desarrollo de la obra sutura lo que el crítico italiano entiende como “los dos tiempos” que entran la coyuntura del artista: el personal, el que demarca el recorrido vital de ese individuo que encontró en la escritura poética la tabla de naufragio a la que aferrarse desesperadamente en una circunstancia de extrema zozobra existencial, y el tiempo histórico, político, social de un país, Chile, que, literalmente, en 1973, se desbarranca por los acantilados de su tragedia reciente.

Resultaría acaso evidente la paradoja inscrita en el título del libro inicial de Raúl Zurita, *Purgatorio*, poemario que se presenta como el registro poético de un episodio ominoso de la historia reciente chilena y también, ciertamente, como la bitácora de esa temporada en el infierno del propio poeta. No obstante, el libro publicado en 1979 por la Editorial Universitaria incorpora materiales producidos en un lapso

¹⁰⁰ Cursivas en el original.

que se inicia con anterioridad a 1973; de las siete secciones que componen el texto, (ocho, si consideramos lo que la crítica llamó “Antepurgatorio”, es decir, los epígrafes y dedicatorias que encontramos a modo de pórtico en el poemario), la titulada “Áreas verdes”, escrita en 1971, se publica inicialmente en 1972 en la revista *Chilkatun* y, luego, en 1975, en el único número de la revista *Manuscritos*, editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (el título con el que se conoce en esa ocasión al poema es “Un matrimonio en el campo”).

La crítica zuriteana ha establecido, en amplio consenso, la homología entre el conjunto de su obra (especialmente los libros del período 1979-1994) y la *Commedia* dantesca. En ese orden, Iván Carrasco Muñoz será taxativo al respecto: el proyecto poético de Raúl Zurita reconocería una teoría poética implícita fundada en una acaso desmesurada apuesta de base: la reescritura de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (69). Las transparentes remisiones a la *Commedia* en *Purgatorio* –y en los poemarios que luego se sucederán– no pasarán inadvertidas en la recepción producida en el contexto de su publicación inicial. En su portada, la edición de 1979 incorpora una imagen impactante: un plano cercano de la quemadura autoinfligida en su rostro en 1975, correlato de la agresión sufrida por Zurita en el marco de un control realizado por fuerzas militares en un vehículo del transporte público de pasajeros. Esa cicatriz, registro fundacional de la obra, demarcaría el curso determinante del desarrollo de la misma. De este modo lo refiere el propio poeta: “Así, *Purgatorio* es un libro, pero también la marca de mi mejilla, un tránsito literario, pero también un tiempo concreto de vida. El *Purgatorio* es mi tránsito por la experiencia de lo precario y doloroso de la vida” (Brito: 626). En el poema XXII de *Purgatorio* el hecho es también referido en otro registro:

Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo

te amo –me dije– te amo

Te amo a más que nada en el mundo (Zurita 1979: 17).

Contemporáneo es quien, de cara a la oscuridad de su tiempo, la asume “como algo que le incumbe y no cesa de interpretarlo” (Agamben 2011: 22). En la noche cerrada del propio tiempo, no obstante, una luz –tenue, distante– refulge; es acaso, el resplandor que momentáneamente encieguece a Dante y Virgilio al cabo de su periplo por el inframundo. La obra poética de Zurita sería tal vez el correlato directo de la búsqueda de esa luz improbable:

Entonces, aplastando la mejilla quemada
contra los ásperos granos de este suelo pedregoso
–como un buen sudamericano–
alzaré por un minuto más mi cara hacia el cielo
hecho un madre
porque yo que creí en la felicidad
habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas (2016a: 158).

III.

“Cuando se escribe se suspende la vida” proclama con insistencia Zurita; arrojado a la pira de la escritura, el poeta se quema por entero, sin reticencias, cautelas o prevenciones. “Es un sacrificio absoluto” (2017: 176), una apuesta “demencial” (2019); es seguir contribuyendo a engrosar ese catálogo de ruinas, restos, escombros (es decir, la institución artística, los poemas imperecederos que la Humanidad atesora) que conforman “la cronografía sin tiempo de nuestras innumerables derrotas” (2019: 2):

La tarea no era escribir poemas ni pintar cuadros: la tarea era hacer de la vida una obra maestra y los restos triturados de esa tarea cubren la tierra como si fueran los escombros de una batalla atrozmente perdida. La poesía es la más alta creación humana, su fundamento es la celebración de la

vida, pero ha tenido demasiadas veces que relatar la desgracia (Zurita 2017: 173).

Cuando se escribe se suspende la vida, nos colocamos fuera del tiempo; no obstante, “al mismo tiempo es la suspensión de la muerte” (Zurita 2017:176). Es sugestiva la conceptualización de la muerte propuesta por de Zurita; quien muere se halla “fuera del lenguaje” (Warnken); las voces de los “poetas muertos” –que no obstante no cesan de intervenir en una interlocución que no se detiene y no se detendrá– reaparecen en el coloquio convocado por cada poeta “vivo” que decide, cotidiana y masivamente, apartarse de la corriente cotidiana del vivir para entregarse a la empresa más inútil y desesperada: la escritura.

Ya en 1977, el crítico Eduardo Anguita, dos años antes de la publicación de *Purgatorio*, reconocía en Zurita (justamente, la reseña se titula “Reconocimiento de Zurita”) ese carácter idiosincrásicamente suspensivo de su poesía:

Por ese camino va Zurita hacia la supremacía de la subjetividad y de la conciencia, convirtiendo sus paisajes progresivamente en un campo de puras ideas. Dicha operación –que es poética y filosófica a la vez– despoja a la realidad de sus componentes empíricos, haciendo algo parecido a los fenomenólogos de la corriente de Husserl, que llama a esa operación con la palabra griega *epoké* (“poner el mundo entre paréntesis”) (373).

Aquello que se prefigura como objeto de una revelación (que no se producirá) es avizorado en las postrimerías de un umbral último (el umbral de lo *inminente*), pero, el encuentro del sujeto deseante con lo deseado, la develación del enigma, la conceptualización de las formas cifradas en el misterio, quedarán “entre paréntesis”, en esa zona liminar en la que todas las formas y manifestaciones artísticas definirían su estatuto. Es precisamente en ese limbo que se llama “literatura” donde es posible “acortar la brecha entre nuestra infelicidad real y

aquello que apenas llegamos a vislumbrar como nuestra felicidad posible” (Marras: 632). Zurita ensayará múltiples variaciones en relación con este tema:

se hace literatura, se hace arte porque no hemos sido del todo felices y, en teoría, para una colectividad que haya logrado conjugar todos sus intereses individuales y colectivos, en realidad el arte, tal como lo entendemos, deja de ser en sí mismo un acto creativo. Creo que nuestra poesía es ese tránsito que hay entre aquello que no alcanza a acceder al lenguaje, que podríamos llamar el infierno, y el vislumbre, en cambio, de una situación radicalmente distinta, donde las palabras que ahora usamos en esta misma conversación se revelan como las excrecencias de un estado de comunicación lamentable, en el cual nos está privada la posibilidad de la felicidad (Rivera: 652).

La felicidad no parece ser un bien al alcance de la fragilidad humana, de nuestras precarias fuerzas. Giorgio Agamben, en un escrito en que asedia este tópico filosófico de antigua data, sugerirá que la única felicidad posible para el género humano sería la de “creer en lo divino y no aspirar a alcanzarlo” (2005: 23). La felicidad “es siempre *hýbris*, es siempre arrogancia y exceso”, no es “algo que pueda merecerse” (2005: 22), es decir, que pueda depender, en una proporcionalidad directa, de la vastedad de nuestros esfuerzos, de la presunción de nuestros eventuales e ilusorios méritos y logros. No es posible alcanzarlo de ese modo; “sólo la magia puede hacerlo” (2005: 21).

Para Zurita solo el arte, ese sucedáneo de la magia, puede aproximarnos a las estribaciones sugerida por esa figura, de cristalina procedencia dantesca, que acaso codifica la noción de esa felicidad inalcanzable: el *Paraíso*. No obstante, el Paraíso, tanto como “Dios”, sugerirá Zurita, si existen se encuentran “fuera de la historia humana” (Warn-

ken); ante la evidencia del infierno, el umbral del paraíso –el “anteparaíso”– es lo más cercano a una forma de la felicidad precariamente posible para la especie humana.¹⁰¹

La constatación recurrente de que “nos está privada la posibilidad de la felicidad” (Rivera 652), convergerá en Zurita con la certidumbre de que todo ser humano –aún en circunstancias de desesperación y soledad como las que a él lo llevaron al extremo de quemarse la cara encerrado en un baño– debería, no obstante, en algún recodo del camino, encontrarse “con el vislumbre de la felicidad” (2017: 175); ese oxímoron, quizá, podría dar cuenta de algunos de los rumbos desandados por la poesía de Zurita, así como de los modos de entramar su propia reflexión acerca del hecho poético.

*** Fabián Zampini** es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Su tesis doctoral consistió en un estudio pormenorizado de la poética de Juan L. Ortiz y las proyecciones epigonales que su vasta obra promueve en el mapa de la poesía argentina contemporánea. Docente-investigador de la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina a cargo de diversas asignaturas del área Literatura. Ha sido codirector del PI UNRN “Pensamiento Poético y Poéticas Autorales Latinoamericanas Contemporáneas”, dirigido por el Dr. Jorge Luis Arcos; actualmente codirige con el Dr. Magaril el PI “Objeto Borges. Estudio, enseñanza, divulgación crítica y creación de un fondo bibliográfico de y sobre la obra de Jorge Luis Borges”. Director del Proyecto de Extensión “Café Literario: Submarino Literario” y del PTS

¹⁰¹ Ello mismo había sido formulado, años atrás, en el prefacio de la edición española de *Anteparaíso* que ese poemario “fue concebido como un recorrido, como una trayectoria que comienza con la experiencia de todo lo precario y doloroso de nuestras vidas y que concluye con el vislumbre de la felicidad. Yo nunca escribiré el Paraíso, aún cuando algo así hoy pudiese ser escrito; pero incluso si ello es posible, sólo lo será como una empresa colectiva en la cual la vida de cada ser que pisa la faz de esta tierra devenga en la única obra de arte, en el único poema, en la única Pietá digna de nuestra admiración. Yo no lo escribiré, pero ése es el final que deseo” (2016: 8).

(Programa de Trabajo Social) del mismo nombre. Docente invitado en Posgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Desde 1997 hasta 2010 se ha desempeñado como profesor en el nivel secundario dictando diversas asignaturas del área Literatura y Portugués Lengua Extranjera. Ha publicado contribuciones con referato en diversas publicaciones académicas. Es autor de dos libros de poemas titulados *Vísperas del párpado* (1987) y *Manifiesto tanguéz* (1999).

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962). “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. (11-36).
- Anguita, Eduardo (2017). “Reconocimiento de Zurita”. En Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos Nº 67. Poitiers: CRLA - Archivos; Córdoba: Alción Editora. (371-373) [publicado inicialmente en *El Mercurio*, domingo 12 de diciembre de 1984. E4.].
- Agamben, Giorgio (2005). “Magia y felicidad”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (19-25).
- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (17-29).
- Barthes, Roland (2009). “Escribir la lectura”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. (39-43).
- Berardinelli, Alfonso (1986). “La crítica como ensayística”. En *Entre el libro y la vida*. Trad. Silvia Cattoni. S.l. [también en C. Di Girolamo, A. Berardinelli y F. Brioschi (1986). *La razón crítica*. Torino: Einaudi].
- Borges, Jorge Luis (1974). “La muralla y los libros”. En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. (633-635).
- Brito, María Eugenia (2017). “Conversación con Raúl Zurita”. En Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos Nº 67. Poitiers: CRLA - Archivos; Córdoba: Alción Editora. (625-628) [publicado inicialmente en *APSI*, 88, 16 al 29 de diciembre de 1980. 23-24].
- Carrasco Muñoz, Iván (1989). “El proyecto poético de Raúl Zurita”. En *Estudios Filológicos*, 24. (67-74).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002). “¿Qué es una literatura menor?”. En *Kafka: Para una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional. (26-44).

- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- García Canclini, Néstor (2014) “¿Por qué hay literatura y no más bien nada?”. En Teresa Basile y Enrique Foffani (eds.) *Literaturas compartidas*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, Colectivo crítico. (11-25).
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gnoli, Antonio (2016). “Agamben, una bella imposibilidad”. En *Ñ*, 25. (18-19).
- Marras, Sergio (2017). “Confesionario. Raúl Zurita. El Paraíso en la tierra”. En Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos Nº 67. Poitiers: CRLA - Archivos; Córdoba: Alción Editora. (628-633) [publicado inicialmente en *APSI*, Nº 157, del 15 al 28 de julio de 1985. 39-4].
- Rivera, Hugo (2017). “Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita”. En Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos Nº 67. Poitiers: CRLA - Archivos; Córdoba: Alción Editora. (637-652) [publicado inicialmente en *Casa de las Américas*, 160, enero-febrero de 1987. 91-104].
- Santini, Benoît (2017). “Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita. «Todo poema, toda poesía, son pequeñas islas en el océano infinito del silencio»”. En Raúl Zurita. *Obra poética (1979-1994)*. Colección Archivos Nº 67. Poitiers: CRLA - Archivos; Córdoba: Alción Editora. (699-714) [publicado inicialmente en *Caravelle*, 91, “Les migrants latino-américains. Vivre et penser le «retour»”, diciembre de 2008. 203-222.]
- Warnken, Cristián (2006). “Entrevista con Raúl Zurita”. En *Una belleza nueva*. Programa de televisión. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8> [consulta: 18 de mayo de 2022].
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Zurita, Raúl (2016a). *Anteparaíso*. Madrid: Visor.
- Zurita, Raúl (2016b). “Yo no quiero que mi amor se muera” [Introducción]. En *Anteparaíso*. Madrid: Visor. (7-9).

- Zurita, Raúl (2017). “El poema en medio del infierno: Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda”. En *Zama*. 9. (173-176).
- Zurita, Raúl (2019). “La demencial apuesta de la poesía”. En *El Cultural*. Suplemento de *La Razón*, 224, sábado 2 de noviembre. 2-5. URL: <https://www.razon.com.mx/el-cultural/la-demencial-apuesta-de-la-poesia/> [consulta: 18 de mayo de 2022].