

EL DESIERTO COMO POSIBILIDAD: RAÚL ZURITA Y HUGO MUJICA DESPUÉS DEL NIHILISMO

Mauricio Cheguhem Riani*

Resumen

“El desierto crece” afirma Nietzsche, pero ¿dónde está el desierto? Más allá de Chile o Argentina el paisaje de las arenas ha cobrado un sentido ético y filosófico negativo a instancias de la modernidad tardía. *Öde* (desierto) en alemán significa el vacío, la nada, el nihilismo. Sin embargo, tras las ruinas de la modernidad podemos encontrar otra posibilidad del desierto. Contraria a la tradición exegetica se propone la desertificación ya no como metáfora del nihilismo sino, en cambio, como una configuración de lo posible tendiente a la vida, la esperanza y la escritura.

El presente análisis pretende estudiar los procesos de desertificación en la poesía de Raúl Zurita y Hugo Mujica como clave para un recomenzar estético. Con la intervención poética en Atacama (“Ni pena ni miedo”, 1993), Zurita pone en diálogo el paisaje con la escritura de la memoria reciente en Chile. Por otra parte, el desierto presenta en la poética de Hugo Mujica la posibilidad del destierro, del eremita, que sólo allí, en las arenas del tiempo, encuentra el silencio. Por esta razón, en la poesía de Zurita y Mujica no es suficiente la imagen de un desierto como final, como ocaso o noche; es más bien un recomenzar desde las ruinas, un alba del desierto.

Palabras Clave:

Paisaje – Nihilismo – Desierto – Poesía Hispanoamericana – Hermenéutica

THE DESERT AS A POSSIBILITY: RAÚL ZURITA AND HUGO MUJICA AFTER NIHILISM

Abstract

“The deserts grow” says Nietzsche, but, where is the desert? Beyond Chile or Argentina the landscape of sands has gained a negative ethical and philosophical sense at the behest of late modernity. *Öde* (desert) in German means void, nothingness, nihilism. Nevertheless, behind the ruins of modernity we can find other possibilities of the desert. Contrary to the exegetical tradition, desertification is proposed no longer as a metaphor for nihilism but, instead, as a configuration of the possible tending toward life, hope and writing.

The present analysis means to study the process of desertification in the poetry of Raúl Zurita and Hugo Mujica as a key to an aesthetic recommence. With the poetic

*Mag. Mauricio Cheguhem Riani. Candidato a Doctor en Filología por la Universidad de Salamanca. Este artículo está hecho en el seno de *ILICIA* (Inscripciones literarias de la ciencia), nº FFI2017-83932-P, a cuyo equipo de trabajo pertenece esta investigación. Correo electrónico: mauriche8@gmail.com. Recibido el 18/3/2019. Aceptado el 13/5/2019.

intervention in Atacama (“Ni pena ni miedo”, 1993), Zurita puts into dialogue the landscape with the writing of recent memory in Chile. On the other hand, the desert presents in Hugo Mujica's poetics the possibility of exile, of the hermit, that only there, in the sands of time, finds silence. Because of this, in Zurita's and Mujica's poetry it is not enough the image of a desert as an ending, as dusk or night. It is rather a recommence from the ruins, a dawn of the desert.

Key Words:

Landscape – Nihilism – Desert - Latinoamerican Poetry - Hermeneutics

1.

“No había nada más sobre la tierra; nada ni nadie. Habían nacido del desierto, ningún otro camino podía conducirlos. No decían nada. No querían nada. El viento los sobrepasaba, se filtraba entre ellos, como si no hubiese nadie en las dunas.”

Le Clézio, *Desierto*

En la obra de Raúl Zurita y Hugo Mujica podemos comprobar aquella frase mítica de Nietzsche: “el desierto crece” (Nietzsche, 2009: 355). La desertificación del paisaje poético en ambas obras nos invita a reflexionar sobre la importancia de este fenómeno desde una perspectiva poética, filosófica y material. Por paisaje entendemos pensamiento, tal cual lo concibe Michel Collot: un espacio, una mirada, una imagen (Collot, 2011: 17). Es decir, una acumulación de sentido, un encuentro semiótico, hermenéutico, entre el poeta y la materia.¹ Este trabajo pretende analizar comparadamente el paisaje de las arenas entre los poetas latinoamericanos ya no sólo como propagación del nihilismo sino más bien como resistencia, libertad y escritura.

Para ello, es necesario atender la dimensión histórica del desierto y su configuración moderna. Nos referimos aquí a su posición marginal en el concierto de los paisajes y su despertar tardío en los campos de la filosofía y la literatura. Puesto que el desierto no es un fenómeno aislado en estas poéticas, requiere un análisis transversal sobre las condiciones de este fenómeno desde una perspectiva estética.

Cabe apuntar que este paisaje no tiene mayor relevancia hasta entrado el siglo XIX. Mientras que el bosque, la montaña y el jardín se remontan a la antigüedad, el desierto ha estado relegado del campo cultural. Charles Baudelaire ya había apuntado sobre este aspecto: “Nuestros paisajistas son excesivamente herbívoros. No se alimentan con gusto de las ruinas, y, salvo a un pequeño número de hombres [...] el cielo y el desierto los espantan” (Baudelaire, 1996: 279).

Independientemente del despertar estético que anuncia Baudelaire para el desierto (a instancias de la modernidad) es necesario señalar las inscripciones literarias de su historia. Una vez más, el destino trágico que enfrenta dicha geografía ha sido relevante para la recepción estética del siglo XIX. De tal manera que tanto en Oriente Medio

como en América Latina el desierto se romantiza al servicio de la conquista. La fascinación por este escenario ha marcado la estética de *Napoleón en el desierto* (Max Ernst), pero también en la literatura argentina del siglo XIX el desierto se vinculó a la experiencia de lontananza, de infinito; en el *Facundo* y en el *Martín Fierro* tienen improntas positivas.

Este principio negativo que detecta la literatura sobre el desierto se configura a través del vacío material y la violencia. La disposición objetual del sujeto se traduce en una conmoción estética; similar al concepto de lo sublime terrorífico en Kant,² pero que asume ahora las características de la violencia histórica, la desolación y la ruina. Por eso, siglo más tarde, el desierto ya no es un escenario topográfico sino más bien el sentido de un vacío. Por ejemplo, la exégesis de *La tierra baldía* de T.S. Eliot ha girado en torno al nihilismo de la mentalidad europea. De tal manera que el poema se convierte en metáfora de la “sequía espiritual” de la modernidad en pleno período de entreguerras. Aquí desierto se entiende como crisis, devastación o incluso como fin de lo moderno.³

2.

“La desertización es más que la destrucción, es más terrible que ésta. La destrucción elimina solamente lo que ha crecido y lo construido hasta ahora; en cambio, la desertización impide el crecimiento futuro e imposibilita toda construcción. La desertización es más terrible que la mera aniquilación”

Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*

En concordancia con la vía literaria, el pensamiento contemporáneo advierte que tras las palabras de Nietzsche se esconde la predicción de un final: de la metafísica, pero también de la Edad Moderna del pensamiento. En su obra comprobamos la irrupción de un nuevo paradigma filosófico, un proyecto anti-metafísico y rompedor con la modernidad entendida por Descartes, Kant, Hegel y fundamentalmente con la sentencia de Leibniz: *Nihil est sine ratione*. Hugo Mujica señala que “ya Wilhelm Dilthey corroboraba y denunciaba que la metafísica había alcanzado en «ese principio de razón», su conclusión. Nietzsche [...] se pronunció, también él, desde su cosmovisión trágica, contra la «sublime locura de la metafísica» que deliraba en ese principio” (Mujica, 2014: 141).

La desertificación, en este caso, atiende al socavamiento del proyecto iluminista-moderno en tanto determinista, científico y racional. Según José Luis Molinuevo, “Para Nietzsche, el signo inequívoco del nihilismo es justamente ese, «el desierto crece», la descomposición del mundo platónico” (Molinuevo, 2004: 161). En esta línea, el desierto simboliza la inflexión del pensamiento moderno hacia una retórica nihilista y escéptica: fue el “logos que terminó enmudecido en la lógica” (Mujica, 2014: 135).

Hugo Mujica reflexiona en este mismo sentido: “Vivimos, padecemos, la época que un heraldo de Nietzsche, desde el lugar más alto y solitario, desde la locura, anunció y condensó en tres palabras que labran la lápida de la metafísica y de los valores platónicos-cristianos” (Mujica, 2014: 128). Estas tres palabras, “el desierto crece”, parecen no sólo el epitafio del mundo moderno científico, sino también del pensamiento platónico actualizado en la filosofía del siglo XIX.

Ahora bien, esta detención que ejerce Nietzsche sobre el platonismo cobra relevancia en la poesía. Mientras que la figura del poeta se encuentra reñida con el estado en *La República*, en Nietzsche ocupa el centro de la disposición filosófica. Por tanto, la poesía abandona el mote de sofística y se convierte en fuente privilegiada del pensamiento metafísico.

De tal manera que podemos identificar en dicho paisaje dos procesos: por un lado, la negación del pensamiento moderno y el método racional; y por otro, la ponderación de la poesía como manifestación del ser. La ontología poética, de la cual Heidegger y sus herederos son testigos, crece -paradójicamente- de las arenas del desierto.

Ahora bien, a pesar de las interpretaciones filosóficas, este trabajo propone abrir el paisaje del desierto hacia territorios desligados del nihilismo. Para ello es necesario advertir las múltiples diferencias entre el alemán y el castellano para este paisaje en especial. Es urgente apuntar este problema porque la traducción abre el camino a diferentes interpretaciones del desierto; ya no sólo como aniquilación, sino justamente como posibilidad.⁴

Cuando Nietzsche escribe “El desierto crece” (Nietzsche, 2009: 355) [*Die Wüste Wächst*] se refiere justamente a la interpretación positiva del desierto. *Wüste* se usa para designar un tipo de fortaleza que, frente a los embates del desierto, alcanza la supervivencia. Algunos podrían señalar la tendencia darwinista de esta afirmación, pero es importante concebir el desierto ya no como final, sino más bien como el trayecto hacia una nueva etapa; es decir: el instante auroral del paisaje.

De este modo, y a partir de la traducción del alemán, encontramos cinco posibilidades. En primera instancia como *öde* (vacío, tedio, nihilismo); en segundo lugar, como *einöde* (vacío topológico, topográfico)⁵; luego como *wildnis* (selvático, bárbaro); como *wüste* (supervivencia a condiciones extremas)⁶ y finalmente *einsamkeit* (soledad, retiro, eremita).

En suma, el desierto posee cinco amplias posibilidades. Desde una aproximación negativa, apuntamos su dimensión geográfica: la realidad material de la arena y su conformación como vacío (*einöde*). Luego, como imagen de la aniquilación de la razón moderna y especialmente del fundamento de causalidad de la metafísica y de la ciencia (*öde*). Y, por último, como escenario insoslayable de todo acto barbárico o salvaje (*wildnis*).

Por último, cabe señalar su dimensión positiva determinada por las condiciones de supervivencia y resiliencia del sujeto (*wüste*). Y, finalmente, como escenario del exilio tanto exterior como interno; vale recordar que desierto en griego clásico es eremía, de donde viene nuestra palabra moderna de eremita, respetando aquella máxima de Nietzsche: “ay de aquellos que tengan desiertos adentro” (Nietzsche, 2009: 355). En ambos casos, el desierto se inscribe bajo la forma de un testimonio o fundamento de superación. La travesía del desierto, en todo caso, advierte sobre las condiciones de supervivencia, fortaleza y misticismo en su connotación positiva.

3.

“Era el año 1975, a finales de verano, y por entonces yo sufría. Fue la primera vez también que conocí un desierto. No me sorprendió verlas, incluso diría que me dio cierta paz.”

Ahora bien, en las obras de Raúl Zurita y Hugo Mujica podemos presenciar la desertificación en correspondencia con algunos de los elementos anteriores, ya sean negativos o positivos. En este paisaje, por tanto, se fragua la aniquilación, el nihilismo, la muerte: las ruinas dolientes de Chile en el caso de Zurita, y el paisaje del vacío místico en Hugo Mujica. De esta manera, la naturaleza deshabitada del desierto exige una aproximación sobre las propias condiciones de las voces poéticas que despuntan del paisaje vacío.

Primariamente, cabe mencionar la dimensión topográfica (*einöde*) del desierto en la obra de Zurita. En su poética: mar, acantilado y desierto configuran la identidad chilena en clave nacional. Así, en *Los poemas muertos*, el escritor defiende la geografía del país austral frente al arte europeo. “Es un sueño y no: no esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transportándose frente al océano” (Zurita, 2014: 42).

El posicionamiento de Zurita respecto al espacio central que ocupa la geografía en la cultura, insinúa la relevancia del paisaje tanto en su obra como en la constitución del arte chileno. En este sentido: montaña, océano y desierto no trazan solamente los límites naturales del territorio sino muy especialmente su identidad. Por tanto, desde una perspectiva histórica, *país* y *paisaje* modelan la fibra íntima de la cultura e identidad de Chile.⁷

Conviene destacar, en este sentido, las similitudes y diferencias entre *país* y *paisaje*. En palabras de Alain Roger “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje” (Roger, 2017: 23). ¿Pero qué sucede justamente en aquel paisaje que reina por sobre todas las cosas la nada? En definitiva, ¿cuál es el lugar del desierto? Al respecto, Roger apunta: “lo que yo llamo el grado cero del paisaje, en este caso, el país más ingrato, inhóspito y abandonado, salvo por los nómades y por algunos locos eremitas. Chantal Dagron y Mohamed Kacimi han descrito magníficamente la repulsión que [...] se ha sentido por el desierto” (Roger, 2017: 115).

En concordancia con la evolución belicista del paisaje de las arenas en la modernidad tardía, la geografía del Atacama se convierte en escenario histórico y literario de la última dictadura militar. Por tanto, el desierto se ajusta aquí al *wüste* de Nietzsche; “en el cual a causa de su sequedad o extremas temperaturas de calor y frío sólo una vegetación muy especial y resistente puede sobrevivir” (Royo, 2008: 2). De este modo, país y paisaje se anudan en el desierto como “zona de dolor”.⁸ Por tanto, el desierto es, en definitiva, el grado 0 de país; es decir, el espacio más ingrato, inhóspito y violento de la geografía chilena. De tal manera que la obra de Zurita está atravesada por el desierto de Atacama en tanto *öde* o nihilismo, pero también como *wildnis* y, por lo tanto, escenario de la barbarie civilizatoria. En *Cuadernos de guerra* el poeta lo ilustra como territorio en disputa:

[...] estaba, que ahora podíamos marcharnos. Unas horas antes, por el este, los tanques habían [sic] terminado de acordonar el ensangrentado desierto Chileno [...]
(Zurita, 2009: 15)

Por otro lado, la escritura material del poeta,⁹ que recorre el cielo, el acantilado y el desierto, encuentra allí su lectura memorística. Con su intervención poética, (“Ni pena ni miedo”) la técnica del *land-art* se proyecta como resistencia a la desmemoria.¹⁰ De alguna manera, el escenario del desierto se convierte en la historia negra de Chile, del *öde* entendida como nihilismo, vaciamiento y muerte; pero también como posibilidad de redención, memoria y escritura.

En otras palabras, el ejercicio memorístico que ejecuta Zurita en la materialidad del desierto representa, según Alvarado Borgoña, “la posibilidad de que todo ese dolor tenga un sentido. En el rito de la palabra, Zurita trae remedio y consuelo” (Alvarado, 2016: 62). Incluso más, podemos comprobar en este verso el cambio radical que va de la crueldad poética en textos como *Anteparaíso* -sobre los campos de concentración en el desierto- hacia una pacificación sin olvido de la última dictadura militar.

Así, el verso de Zurita imprime un epitafio colectivo -sin pena ni miedo- de las víctimas del terrorismo de Estado. La desertificación, por tanto, representa un vaciamiento de la vida individual, colectiva y nacional. De este modo, el desierto no es tan solo el escenario de destrucción masiva, sino que también el paisaje de un vacío vital. Por tanto, la escritura de Zurita se inscribe entre el dolor nihilista y la redención memorística.

Dicho lo anterior, cabe mencionar algunas singularidades de la relación entre nihilismo y desierto en su obra. En otros textos del poeta el paisaje conforma la materialidad de la muerte, de la devastación; así como también de la trans-territorialización del espacio geográfico. Lo que empieza siendo la memoria chilena pasa a ser la representación universal de la violencia. En esta línea, Zurita se aproxima a las imágenes de la bomba atómica o el genocidio judío. En “Tres escenas del desierto” de Chile el poeta finaliza: “Sentí el sonido de un bombardero / que volaba muy alto y supe que los restos de / Hiroshima jamás tendrían paz sobre la tierra” (Zurita, 2009: 27). La desterritorialización que ejerce el poeta sobre la violencia parece producto de una pérdida radical del *oikos*,¹¹ propio de un imaginario apocalíptico sostenido por la desertificación como connotación negativa.

Sobre el horizonte apocalíptico que germina en el desierto, cabe señalar que “algunos ecocríticos se han referido a la «conciencia tóxica» (*toxic consciousness*) [...] producto del «cambio desde una cultura definida por su producción hacia una cultura definida por sus deshechos»” (Binns, 2004: 33). De este modo, el desierto conforma el paisaje de los deshechos: cuerpos deshuesados en la arena. Así, el desierto se consolida como el paisaje universal del *öde*: la destrucción, la descomposición y la muerte. Podemos concluir, con las palabras de Niall Binns, que de dicho paisaje se refleja la conciencia tóxica de la violencia.

Por último, la obra de Zurita no sólo agudiza la noción de *öde* sino que efectúa un giro a las ruinas del desierto. A pesar de la toxicidad, la devastación y la acumulación de cuerpos como deshechos, el poeta lo concibe como posibilidad de escritura. “Ni pena ni miedo”, el verso escrito en Atacama, propone de esta manera una nueva mirada. La escritura material se expresa como leyenda a miles de muertos, pero también como redención de la memoria histórica de Chile.

4.

“Looking into the heart of light, the silence”

T. S. Eliot, *La tierra baldía*.

“La imaginación ha consumado ya su ración de horrores y de estas trivialidades sin rodeos con que suele expresarse el horror moderno. Con raros precedentes, el poeta siente la tentación del silencio”

George Steiner, *Lenguaje y silencio*

Del otro lado de la cordillera, en la poética de Hugo Mujica encontramos otras posibilidades al desierto. Si bien el argentino lo concibe como *öde*, asegura que esto ha sido necesario para el barrido completo de la metafísica moderna. En este sentido, Mujica concibe lo positivo de la devastación. A su vez, dicho paisaje cumple un papel fundamental para su pensamiento teológico-místico.

Pero, ¿dónde radica justamente su positividad? Sería necesario invocar ahora a Hölderlin, quien advierte: “donde hay peligro crece también lo que salva” (Hölderlin, 1995: 395).¹² Podríamos indicar que esta máxima atraviesa la propia obra de Hugo Mujica. Es decir, allí donde vive el peligro nace también la libertad en tanto palabra poética. En *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger* escribe:

Poeta es, en esta clave, aquel vidente que percibe a través de las presencias, la ausencia que las sostiene y las revela: la ausencia de la cual toda presencia es testimonio. Poeta es, en definitiva, el auscultante que escucha en y a través de las palabras que dice, el silencio que las dice y en ellas se dice. Frente a la metafísica, al «peligro de los peligros», Heidegger hace suyas las palabras de Hölderlin, Heidegger hace suya la misma esperanza: «Cercano, difícil de captar es el dios. Pero donde abunda el peligro, crece lo que salva» (Mujica, 1987: 37).

Contrario a Zurita, el foco se detiene aquí en el desierto interior como un renacimiento místico: “Por una humanidad que se refugia en el desierto de lo público, no para enfrentarse consigo misma sino para huir de sí; se interna en el desierto como una raza en retirada” (Mujica, 2014: 133). De esta manera, si concebíamos antes un desierto territorial (topográfico) es necesario ahora vaciarlo de toda espacialidad, puesto que lo universal de la desertificación le pertenece al hombre en tanto sujeto. En definitiva, el desierto no es geográfico, sino esencialmente interno: la proyección de un vacío.

Ahora bien, la desertificación que apunta Mujica como positiva es de la propia metafísica; en todo caso: de la liberación del pensamiento de la lógica moderna. El paisaje de las arenas, precisamente, materializa aquello que Heidegger ha entendido como el “olvido del ser”.¹³ En esta dirección, Mujica no se enmarca en un pensamiento calculador del ser sino en una aproximación alógica donde prevalece la escucha y el silencio como apertura hacia lo otro en un acto inaugural. En definitiva, desertificar (vaciar) la metafísica es el paso necesario para quien quiera un recomenzar estético.

De esta manera, el poeta argentino encuentra en el vacío el espacio del pensamiento meditativo.¹⁴ Al igual que Pablo d'Ors en *Biografía del silencio*,¹⁵ el desierto se opone a un pensar calculador, racional, que abre sus posibilidades a la mística, a la meditación y al pensamiento poético. Así, el acontecimiento del desierto descansa sobre el silencio metafísico como escucha del *ser*. Este *ser*, sin embargo, no refiere a la ontología clásica, sino más bien a las modulaciones teológicas y místicas. Por tanto, la escucha del desierto apunta en verdad a la relación íntima entre la humanidad y lo teológico vehiculizado por la poesía como fuente auroral de conocimiento: “Entre palabra y palabra el silencio, o más aún, la escucha” (Mujica, 2014: 557).

En este sentido, la travesía en el desierto atiende principalmente a un vaciamiento no tan sólo de la metafísica o de la cosa en sí, sino especialmente de la palabra. Por tanto, la desertificación en Mujica responde a la conciencia radical de un silencio ontológico. Una vez celebrada esta aniquilación de la gramática del pensamiento por parte del poeta, surge un recomenzar para la poesía: “... desconfiemos de la gramática y atengámonos a la Cosa” (Heidegger, 1999: 158). En su ensayo *Flecha en la niebla: entidad, palabra y hendidura* escribe:

Desierto, paisaje de esa nada, imagen de la libertad.
Su don y su exigencia.
Su extensión y su posibilidad: su ser sin forma, sin
límites.
Todo posibilidad.
Errancia...
(Mujica, 2014: 561)

Por esta razón, el vacío territorial ya no es percibido como *öde* o *einöde*, sino justamente como *einsamkeit*: retiro espiritual en clave mística. En este sentido, Hugo Mujica, heredero de la teología de la negatividad (*Meister Eckhart*, San Juan de la Cruz, *Angelus Silesius*), contempla el desierto como la posibilidad del vacío teológico en connotación positiva. Así, el pensamiento *apofático* que atraviesa su literatura colisiona directamente con los principios racionales y lógicos de la modernidad.¹⁶ La incognoscibilidad de dios se palpa, por tanto, en la arena del desierto: “(Alquimia del desierto de la fe, en fe en el desierto. / Pasaje de la ausencia de fe, a la fe en la ausencia)” (Mujica, 2014: 563).

Finalmente, cabe destacar las implicancias teológicas de esta desertificación como paisaje de un “dios ausente”. Hay que estar vacío (internamente) para poder recibir el dios desconocido que cobra imagen con la representación de Dionisos.¹⁷ “En el desierto el hombre enfrenta lo otro: nada” (Mujica, 2014: 561). Para ilustrar mejor son necesarias las palabras de Jürgen Habermas: “Simultáneamente, Heidegger toma de sus modelos románticos, sobre todo de Hölderlin, la figura del pensamiento del dios ausente, para poder entender el final de la metafísica como «consumación» y con ello como infalible señal de un «nuevo comienzo»” (Habermas, 2012: 153). Podemos asegurar, en este sentido, que el desierto se consolida como el paisaje de este dios ausente: como consumación y comienzo de una nueva poética. Por esta razón, el paisaje de las arenas es concebido por Mujica como destrucción, pero a su vez como posibilidad mística y de escritura.

5.

Ahora bien, si habíamos explicitado, por un lado, la noción de desierto como imagen del nihilismo y, por otro, como posibilidad filosófica y de escritura, cabe ahora establecer la relación entre sujeto (poeta) y paisaje (desierto). Parece evidente que “el giro espacial” efectuado por las humanidades en las últimas décadas responde, no sólo a la cercanía entre geografía y literatura (entendida como *geopoética*), sino también a la concepción heideggeriana de ser-en-el-mundo.¹⁸

La raíz epistemológica de dicha afirmación descansa en el perspectivismo propagador del siglo XX: mirar el objeto es trasladar la propia subjetividad, su estar-en-el-mundo. En este sentido, la idea de estar-en-el-mundo evoluciona hacia un ser-en-el-mundo. Por esta razón, las humanidades habilitan y priorizan la espacialidad como fenómeno constitutivo de la conciencia. Michel Collot apunta que “Cette relation constitutive a conduit la phénoménologie existentielle à définir la conscience humaine comme «être au monde»; l'ek-sistant, à ses yeux, n'est ni sujet ni objet, mais projet ou trajet” (Collot, 2011: 33).

El paisaje, por lo tanto, sintetiza el encuentro hermenéutico del ser-en-el-mundo. Porque cuando nos referimos a “paisaje” no estamos aludiendo específicamente a una materialidad (el agua de los mares, los árboles de los bosques o la arena del desierto) sino más bien a un imaginario: una abstracción (Milani, 2008: 47-48). No obstante, dicha síntesis de la conciencia es producto de un encuentro hermenéutico. Por tanto, el paisaje es una mirada que va y que retorna, que se despliega sobre el sujeto, el espacio y la imagen.¹⁹

En consecuencia, si entendemos el paisaje como una fenomenología de la propia geografía, es decir, una fenomenología de su-estar-en-mundo, cabe preguntarse por el horizonte hermenéutico en ambas poéticas. Es precisamente en los límites del paisaje donde Raúl Zurita y Hugo Mujica proyectan su obra. Allí, donde lo visible y lo invisible cohabitan (al decir de Merleau-Ponty), crece la posibilidad del desierto (Hernández León, 2016: 48).

Ahora bien, si atendemos a la forma material podemos afirmar que el horizonte del desierto representa algo así como un infinito. Este aspecto es de vital importancia en la medida que constituye un nuevo paradigma del espacio, aquel que va de las dimensiones euclidianas a la topología (Lyotard, 2008: 89). El “vértigo horizontal” que representa la experiencia estética adquiere dos direcciones de ese infinito: un horizonte a lo lejos y otro a lo inmediato. Por tanto, el vacío infinito del espacio se traduce al vacío infinito del sujeto poético. Asimismo, no resultan ajenas las poéticas de la violencia, la desesperación, la metafísica y la mística.

Así, en la poética de Zurita podemos apuntar las diferentes exploraciones de esos límites, de ese hollar de la mirada.²⁰ La obra de arte constituye un mirar, pero también un límite sobre sus propios sentidos. En todo caso, la literatura y el arte apuntan hacia un horizonte del paisaje: un vórtice donde se fulmina lo finito. Así, infinito el horizonte -la arena y sus desechos- el desierto se abre a la mirada que exige un límite, un horizonte de expectativas sostenido por el sujeto poético (Collot, 2011: 59).

En primer lugar, como horizonte y consagración de la violencia: “La carretera comenzaba a enrojecer límpida recta [sic]/ como una línea de sangre perdiéndose en el horizonte” (Zurita, 2009: 38). Luego, el imaginario carcelario del desierto avanza hacia una desertificación universal de la humanidad: “Es el funeral de toda la tierra mamá” (Zurita, 2012: 30). Y finalmente una concepción apocalíptica y trans-territorial del

desierto: “El hongo se eleva. Debajo de él van apareciendo, / poco a poco, dos hombres desnudos” (Zurita, 2012: 230). Nuevamente país y paisaje se entrecruzan en un relato común: la historia del desierto es en términos de Roger el grado 0 de Chile: su auto-aniquilación. “Desierto del horizonte encangrejado reseco [sic]. Como / un bombardeado país de sed atravesado en la carretera” (Zurita, 2012: 113).

Por otra parte, vale la pena retomar los otros horizontes, ya sean ilusorios o reales, que se desangran en los confines de la mirada. Aquí la música tiene una relevancia notoria a partir de la figura de Beethoven que planea sobre los textos del desierto. Paisaje y música guardan una íntima relación en su obra,²¹ así lo deja ver el poeta: “Y era la Quinta sin notas sin sonidos como nubes / desplazándose LVB agitando sus brazos / como se agitan los prisioneros bajo los golpes” (Zurita, 2009: 39). De este modo, el vacío topológico se traduce en silencio: olvido y memoria de los campos de concentración chilenos.

Por último, es fundamental analizar el fin como salvación: la esperanza que parte del desierto hacia un horizonte redentor. Para ello se vuelve fundamental la participación del agua: en el país de sed el Pacífico se convierte en la última frontera. Pero esta idea crece en el desierto como un espejismo, un deseo más que realidad, un horizonte de expectativas más que un horizonte material. Desde una relectura bíblica, fundamentalmente del *Éxodo*, Zurita escribe:

Se abrirá el mar frente a la costa del país de sed
y el desierto del norte entrará en el corredor del
mar raspando la pared norte de las aguas y los
témpanos y glaciares del sur entrarán en el mar
raspando la pared sur. [...]
Después se hará noche profunda y comenzará el
Éxodo, la larga huida chilena
(Zurita, 2012: 118).

Como afirma Amelia Gamoneda, “el espejismo es, en cierta manera, fruto de la crueldad del desierto; una crueldad que niega a los ojos lo que estos pretenden” (Gamoneda, 1989: 60). De este modo, el horizonte de Zurita se ve manipulado por una conciencia de la desesperanza. El infinito, por tanto, atiende a la crueldad de un horizonte invencible donde sólo una clase de supervivientes puede enfrentarlo (*wüiste*). El ejemplo de “Ni pena ni miedo” ilumina una nueva clase de mensaje en sintonía con la memoria y supervivencia de un espacio infinito:

Antes los tanques habían terminado de acordonar
la ensangrentada franja chilena y al mirar hacia la
bahía me di cuenta que efectivamente era una
liberación: el mar se había abierto y nuestra
angustia tocaba su fin
(Zurita, 2012: 249).

Por otra parte, en Hugo Mujica el horizonte está preñado por la mística del dios ausente a partir de las imágenes del vacío. Contrario a la esperanza/espejismo de Zurita, la poética del argentino se asienta sobre lo desfondado del horizonte, sobre la aceptación mística del vacío interno: “Toda situación límite se fundamenta en el derrumbe de los

límites: es su desfundamentarse” (Mujica, 2014: 560). Por ello, la infinitud del paisaje no implica una prisión, sino más bien la potencia de su libertad: “Sin techo ni umbrales, sin apoyos ni espejos / lo opuesto a lo limitado es lo ilimitado, lo abierto” (Mujica, 2014: 561)

Esta apertura filosófica de Mujica está sujeta por el pensamiento apofático de la teología de la negatividad (*Meister Eckhart*) que encuentra en el desierto su radicalidad poética. Por tanto, Mujica no celebra tan sólo el barrido metafísico de Occidente a partir de las palabras de Nietzsche, sino que encuentra en el pensamiento meditativo la fuente de su conocimiento poético y místico. La desertificación atiende, por tanto, a la incapacidad por nombrar aquello que es, por definición, incognoscible. Así, la poesía de Mujica pendula entre la experiencia mística y la negación de toda forma gnoseológica. Puesto que no hay -como afirma el poeta- mayor fe que la fe sin esperanza, es decir: la fe del desierto. “El desierto es una apuesta, un brinco: una esperanza sin fe” (Mujica, 2014: 565).

Aún más, la poesía del argentino, deudora de la metafísica de Heidegger, encuentra en el horizonte del desierto el paisaje ontológico del silencio. En concordancia con la negatividad del conocimiento teológico, la arena se convierte en metáfora de la palabra: “imposibilidad de esculpir estatuas, de aferrar imágenes. Símbolos, aún palabras” (Mujica, 2014: 562). Por esta razón, la poética del silencio se encuentra reflejada en la arena en tanto materia inefable. De tal manera que el horizonte es la ausencia de horizonte, sobre esta máxima se teje su pensamiento místico y poético. El silencio, por tanto, es silencio del propio horizonte: su reposar infinito.

(Desierto: paisaje sin márgenes: o todo margen; página en blanco.

Paisaje de nada: horizonte de todo.

Sudario.

Blancura a mediodía: ceguera.)

(Mujica, 2014: 559)

Por último, cabe destacar que el horizonte del desierto se configura como un largo exilio. En Mujica, el desierto se consolida como *einsamkeit*: eremía. El exilio es en verdad un vaciamiento interno en un paisaje donde reina lo abierto. Por tanto, el horizonte infinito es en verdad la apertura infinita de un sujeto poético. Es la escucha, como sugiere Heidegger, la piedra angular del desierto.

Finalmente, el vaciamiento del sujeto frente a dios, como podemos encontrar recurrentemente en su obra, responde directamente a una carencia: tajo que se imprime en la palabra poética ante la imposibilidad de decir aquello que es imposible.²² “El gesto supremamente humano: el abandono” (Mujica, 2014: 565). El pensamiento teológico, por tanto, desciende a la propia materialidad de la palabra. El despojamiento por conocer a dios se traduce en el despojamiento de la propia condición poética. Por ello el desierto se interpreta como abandono, vacío y tajo que adquiere la presencia de una asunción mística y de un silencio ontológico.

La tierra nunca es tierra de nadie (los conquistadores sobran), abandonada florece. Destierro es destierro de arenas: arena de nadie, a nadie retiene, arena de paso (no de siembra) donde el exilio se ampara,

donde nadie reina y cada uno es cada monje. Jardín de semejanzas: arena de nadie. Afuera, donde todo entra, corona de intemperies: don de la conquista de haberlo perdido todo.
(Mujica, 2014: 566)

6. Conclusiones

Por último, cabe apuntar que el ascenso estético del desierto en el imaginario cultural responde a su poder metafórico: desertificar es devastar, destruir. Los distintos campos del saber y las artes han sido artífices de esta evolución, ya sea por cuestiones éticas, metafísicas o estéticas. El desierto, como pensamiento-paisaje, se consagra como territorio universal del *öde*: es la violencia (Zurita) y devastación de los principios modernos (Mujica).

Sin embargo, mientras que para Zurita se concibe desde una perspectiva topográfica y material, Mujica lo proyecta hacia la profundidad mística de lo íntimo. En ambos casos, como es evidente, el desierto parte de una connotación negativa. En cambio, la desertificación abandona aquí toda *finitud* y permite *otro hollar de la mirada*.

El estruendoso silencio del horizonte infinito abriéndose sobre el vacío evoluciona hacia una disposición apofática o negativa de la palabra poética. Aún más, el arte poético del desierto, en tanto refugio, soledad y eremía, recorre las vías de la memoria y la mística en respectivos poetas. Por ello, desertificar el paisaje poético no es tan sólo una aniquilación de la modernidad, sino la posibilidad de una escucha metafísica que concilie el paisaje con la palabra poética. Como se certifica en la propia obra de Nietzsche, en ambos casos no se trata ya del desierto como final, como ocaso o noche; es más bien un recomenzar desde las ruinas, un alba del desierto.

Bibliografía

- Alvarado Borgoña, Miguel (2016) “Raúl Zurita, poeta de la compasión y de los desiertos capitales”. En *Hispanic Poetry Review*, vol. 12. Texas A & M University, pp. 51-56.
- Avelar, Idelber (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Baudelaire, Charles (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor, Madrid.
- Binns, Niall (2004) *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Bolaño, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona.
- Collot, Michel (2011) *La pensée-paysage*. Actes Sud / ENSP, París.
- D’Ors, Pablo (2017) *Biografía del silencio*. Siruela, Madrid.
- Eliot, T. S. (2005) *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Parra Cátedra, Madrid.
- Espinoza Solar, Ricardo y Donoso Aceituno, Arnaldo (2015) “Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado. La escritura material de Raúl Zurita.” En *Ecozon@*, Vol. 6, nº 2. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 67-80.

- Gamoneda, Amelia (1989) “Desierto, espejismo y texto. Una lectura de Cholodenko, Djaout, Le Clezio y Tornier”. En *Estudios franceses*, nº 5. USAL, Salamanca, pp. 59-68.
- Habermas, Jürgen (2012) *El discurso filosófico de la modernidad*. Katz, Buenos Aires.
- Hadot, Pierre (2006) *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Siruela, Madrid.
- Heidegger, Martin (1995) *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Heidegger, Martin (1999) *Conceptos fundamentales*. Alianza Editorial, Madrid.
- Hernández León, Juan Miguel (2016) *Ser-paisaje*. Abada, Madrid.
- Hölderlin, Friedrich (1995) *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.
- Liotard, Jean-François (2008) *La postmodernidad. (Explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona.
- Martínez de Pisón, Eduardo (1997) “El paisaje, patrimonio cultural”. En *Revista de Occidente*, nº 194. ARCE, Madrid, pp. 37-49.
- Milani, Raffaele (2008) “Estética y crítica del paisaje”. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 45-66.
- Molinuevo, José Luis. (2004) *Humanismo y nuevas tecnologías*. Alianza Editorial, Madrid.
- Moraes Medina, Mariana (2015) “«Lo que el silencio nombra»: mística y poesía en la obra de Hugo Mujica”. En G. M. Schneider, M. C. Janner y B. Élie (Eds.), *Vox & silentium. Études de linguistique et littérature romanes / Studi di linguistica e letteratura romanza / Estudios de lingüística y literatura románicas*, Peter Lang, Bruselas, pp. 87-100.
- Mujica, Hugo (1987) *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Heidegger*. Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Mujica, Hugo (2014) *Del crear y lo creado. 2 Prosa selecta. 1: Ensayos*. Vaso Roto, Madrid.
- Muñoz Martínez, Rubén (2006) *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Nueva Mínima CV, Sevilla.
- Nietzsche, Friedrich (2009) *Friedrich Nietzsche II*. Traducción y notas de José Rafael Hernández Arias. Gredos, Madrid
- Rodríguez Francia, Ana María (2007) *El “ya, pero todavía no” en la poesía de Hugo Mujica*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Roger, Alain. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- Royo Hernández, Simón (2008) “Nihilismo y desierto en Nietzsche. [Wildnis, Öde, Einöde, Einsamkeit, Wüsten].” *A Parte Rei: revista de filosofía*. [On Line], nº 54. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/royo56.pdf> (consultado el 12-02-2019).
- Wasem, Marcos (2008) *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Ediciones Godot, Buenos Aires.
- Zurita, Raúl (2009) *Cuadernos de guerra*. Amargord, Madrid.
- Zurita, Raúl (2012) *Zurita*. DELIRIO, Madrid
- Zurita, Raúl (2014) *Los poemas muertos*. Libros de la resistencia, Madrid.

Notas

¹ En *La Pensée-Paysage*, Collot expresa: “Il nous propose, entre autres choses, un modèle pour l’invention d’un nouveau type de rationalité, que je me propose ici de dégager à travers ses expressions philosophiques, artistiques et littéraires contemporaines, et que j’appelle la “pensée-paysage””. (Collot, 2011: 12)

² Lo sublime terrorífico en Kant, tal cual aparece en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* apunta hacia una desintegración de los límites del paisaje, tal cual podemos experimentar en el desierto. Al respecto, Marcos Wasem asegura: “Lo sublime, en cambio, se manifestaría en un objeto que exhibiera un desborde del *telos* captado por la comprensión, y es por ello un concepto indeterminado de la razón. [...] En la filosofía kantiana puede remitirse este plano a lo divino o a lo ideal, pero también a lo monstruoso, al caos y al abismo”. (Wasem, 2008: 60)

³ En la edición bilingüe de Viorica Patea, la traductora argumenta en el mismo sentido: “Durante décadas, la exégesis del poema giró en torno a esta falta de unidad y estructura. En 1926, I. A. Richards interpretó sus niveles de fragmentación como signo del nihilismo que caracterizaba la mentalidad moderna. Así pues, el poema pasaba a expresar la desesperanza cultural y el pesimismo de una época. En los años treinta su desconsoladora visión seguía siendo metáfora de “la sequía espiritual” del mundo moderno” (Eliot, 2005: 54).

⁴ Las traducciones del alemán pertenecen al trabajo: “Nihilismo y desierto en Nietzsche [Wildnis, Öde, Einöde, Einsamkeit, Wüsten]” de Simón Royo Hernández. En este trabajo podemos analizar las diferentes traducciones e interpretaciones del desierto.

⁵ Ver: “Öde significa desierto en el sentido de vacío existencial, tedio, nihilismo en su sentido abrumador y negativo y Einöde significa el desierto entendido como vacío, sobre todo topológico y topográfico” (Royo, 2008: 2).

⁶ Ver: “Wüste se usa para designar el desierto en el cual a causa de su sequedad o extremas temperaturas de calor y frío sólo una vegetación muy especial y resistente puede sobrevivir” (Royo, 2008: 2).

⁷ En esta misma línea se expresa Roberto Bolaño: “¿Ha oído alguna vez de la teoría de la isla de Pascua? Esa teoría dice que Chile es la verdadera isla de Pascua, ya sabe, al este limitamos con la cordillera de los Andes, al norte con el desierto de Atacama y al oeste con el Pacífico. Nacimos en la isla de Pascua y nuestros moais somos nosotros mismos, los chilenos, que miramos perplejos hacia los cuatro puntos cardinales” (Bolaño, 1998: 395).

⁸ “Zona de dolor” se refiere al video-performático de la escritora y artista chilena Diamela Eltit en tiempos de dictadura (1980), en el contexto del grupo CADA: “Al ubicar el trabajo de Diamela Eltit habría que tener en mente al menos dos espectros discursivos: la plástica experimental [...] y el Departamento de Estudios Humanísticos. [...] El *Colectivo de Acciones de Arte* sería formado alrededor de 1979, compuesto por dos escritores (Diamela Eltit y Raúl Zurita), dos artistas plásticos (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo) y un sociólogo (Fernando Barcells)” (Avelar, 2000: 224).

⁹ Al respecto, “[...] 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” (Espinoza y Donoso, 2015: 71).

¹⁰ Aquí hacemos referencia al verso de Zurita escrito sobre el desierto de Atacama: “Ni pena ni miedo”. Imagen extraída de Google [<http://www.corporacionproa.cl/web/?p=38>]:



¹¹ La palabra “*oikos*” en griego significa “casa”. Los ecocríticos han puesto especial atención a este concepto en la medida que “ecología” proviene de la misma raíz griega, que significa “casa común”. En el texto de Niall Binns se pone foco en la relación del hombre con el *oikos* como síntoma del desarraigo ontológico tangible en la literatura latinoamericana (Binns, 2004: 19).

¹² Acerca del concepto redentor de la poesía, escribe Heidegger sobre Hölderlin: “Pero, ¿hasta dónde es el habla «el más peligroso de los bienes»? Es el peligro de los peligros, porque empieza a crear la posibilidad de un peligro. El peligro es la amenaza del ser por el ente” (Heidegger, 1995: 131).

¹³ Ver: “Heidegger nos explicará que «quien busca» el ser «según un modo» particular como es el ente, acaba tomando el ente y olvida el ser. Y su propuesta va encaminada a buscar el ser sin ente, sin modo, para intentar comprenderlo «tal como es en sí mismo»” (Muñoz, 2006: 48).

¹⁴ En *La palabra Inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Mujica apunta: “En una de sus últimas conferencias, Heidegger nos da una perspectiva de este pensamiento, el pensamiento meditativo que pone en sonante contrapunto con el pensar calculador” (Mujica, 2014: 136).

¹⁵ Al respecto, ver *Biografía del silencio*: “Habrá otros pájaros en la bandada, pero cada cual seguirá su propio ritmo. De hecho, entre los Amigos del Desierto, que es el nombre del grupo con el que me siento ocasionalmente a meditar, nos cuidamos mucho de evitar la comparación entre unos y otros, que es siempre lo que destruye cualquier agrupación humana. A mi modo de ver, estos amigos con quienes me reúno son más una congregación de solitarios que una comunidad” (D’Ors, 2017: 81).

¹⁶ Acerca del pensamiento apofático, Pierre Hadot escribe: “Con respecto al pensamiento apofático y la vía negativa: A partir del siglo IV, y en especial con Gregorio de Niza, la teología negativa se convertirá en la obra maestra de la teología cristiana. Hacia finales del siglo V una serie de textos, cuyo autor anónimo quiso atribuir a Dionisio Aeropagita, expone con mucho detalle (en especial en una obra titulada *Teología mística*) la vía apofática de acceso al principio de todas las cosas. Bajo tan ilustre seudónimo esos escritos jugarían un papel fundamental a lo largo de la Edad Media; y gracias a ellos, algunos teólogos escolásticos, como Tomás de Aquino, se entregarían a la tarea de la teología negativa, efectuando determinadas correcciones. Esta tradición sería proseguida sobre todo por algunos maestros espirituales o místicos, como Nicolás de Cusa, Juan de la Cruz o Angelus Silesius” (Hadot, 2006: 196-197).

¹⁷ Acerca de la negatividad, “Cuanto más honda es la noche, mayor la potencia de la verdad que alumbra. *Via negationis* –cifrada en los misterios de Eleusis– arraiga en la tradición dionisiaca en y mediante *la noche de la desgracia*; y es contraria a la visión de la caverna de Platón, abierta hacia el día, *lo diurno*, el Sol que origina la historia de las metafísicas” (Rodríguez Francia, 2007: 26).

¹⁸ José Luis Molinuevo señala al respecto que “Se trata de superar el idealismo, y éste es el caso de la ontología fundamental de Heidegger, con su propuesta del ser-en-el-mundo. [...] Sloterdijk coincide con ella en que el «ser-en-el-mundo» tiene la estructura de una «inmersión absoluta». Y que «el ciberespacio muestra la otra Cara Estética de la ontología fundamental». Esta cara es la que diferencia las ontologías clásicas, basadas en la física clásica, de proyectos como el de la ontología fundamental que responden más a una física cuántica” (Molinuevo, 2004: 162-163).

¹⁹ En esta línea, Martínez de Pisón expresa: “El paisaje es, pues, un lugar y su imagen. Es una realidad física, un nudo de problemas territoriales y es un modo de entendimiento y de relación -no necesariamente sólo material- con sus habitantes. Es a la vez una figuración y una configuración” (Martínez de Pisón, 1997: 38).

²⁰“El desierto se extiende perdiéndose en la lejanía y el cielo del atardecer se va doblando sobre él con una lentitud majestuosa, inmemorial, como si nunca hubiera sido hollado por una mirada. [...]” (Zurita, 2012: 26)

²¹ “No se puede ir por la vida sin música, es como llegar a la cumbre del Everest y no mirar el paisaje” (Zurita, 2012: 109).

²² Mariana Moraes profundiza sobre este punto: “Esa «herida» es un símbolo que cautiva a Mujica y que reformula de diversas maneras, pero fundamentalmente mediante la imagen del «tajo», que funciona en una sugerente red simbólica-semántica en torno a la carencia” (Moraes, 2015: 92).