

Retórica de la imagen en *Anteparaiso* de Raúl Zurita

Rhetoric of image in Raúl Zurita's *Anteparaiso*

Jorge Lagos Caamaño

Universidad de Tarapacá, Departamento de Español, Casilla 6-D, Arica, Chile
Correo electrónico: jlagos@uta.cl

El propósito fundamental de este trabajo es demostrar, a través de la *retórica de la imagen*, de qué manera opera el recurso “transtextual” (Genette 1982) de transformación que realiza la modificación de un “hipotexto” comercial para configurar un “hipertexto” con función literaria en las quince (15) fotografías incluidas en *Anteparaiso* (1997) de Raúl Zurita.

Palabras clave: Zurita, retórica, fotografía, mensaje icónico, significante, connotadores.

The main purpose of the present work is to demonstrate –through the *rhetoric of image*– how the “transtextual” transformation resource (Genette 1982) modifies a commercial “hypotext” in order to configure a “hypertext” with literary function in the fifteen (15) photographs illustrated in Raúl Zurita's *Anteparadise* (1977).

Key words: Zurita, rhetoric, photograph, iconic message, signifier, connotators.

I. INTRODUCCIÓN

El propósito fundamental de este trabajo es demostrar, a través de la *retórica de la imagen*, de qué manera opera el recurso “transtextual” (Genette 1982) de transformación en el sentido que se realiza la modificación de un “hipotexto” comercial para configurar un “hipertexto” con función literaria en las quince fotografías incluidas en *Anteparaiso* (1997) de Raúl Zurita.

Se llama *retórica de la imagen*, de acuerdo a Barthes (1992), a las distintas lecturas que pueden realizarse de un mensaje icónico codificado o imagen denotada que incluye un mensaje icónico no codificado o imagen connotada (de carácter simbólico, cultural, connotado) y un mensaje lingüístico explícito que puede o no estar.

Las lecturas de la imagen corresponden a distintos tipos de saberes: saber práctico o nocional o cultural o estético. Estos distintos tipos de saberes son lo que Barthes llama connotadores (o significantes) y el conjunto de ellos da origen a la retórica, que es la cara significante de la ideología.

Cuando se habla de retórica de la imagen es porque ha existido una clasificación de los connotadores, es decir, se han clasificado los tipos de saberes evidenciando

un tipo de “lexía” que moviliza *léxicos* (porción del plano simbólico del lenguaje que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas distintas). Este es el caso –expresa Barthes– de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo establece cierta correspondencia con un corpus de actitudes, como por ejemplo el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte, en otros términos, con la “enciclopedia” del lector en términos de Eco (1981) o con el “idiolecto” en términos de Barthes. “La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por profundo que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique está articulada como un lenguaje” (Barthes 1992: 42-3).

En este sentido, la imagen, metonimias (Lagos 2003), asíndeton (figura que consiste en la eliminación de conjunciones y nexos entre palabras, proposiciones u oraciones para dar mayor agilidad al texto) y metáforas (figura de sustitución de un significante por otros) son los procedimientos para descubrir los connotadores.

Por otra parte, y específicamente para la fotografía de diario (denotativa), Barthes distingue procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico: *trucaje*, *pose*, *objetos*, *fotogenia*, *esteticismo* y *sintaxis*. Todos estos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado.

El *trucaje* es la alteración del denotado habitual de la fotografía; en la *pose*, el lector recibe como simple denotación lo que en realidad es una doble estructura denotada-connotada; el *objeto* es el “contenido”, la imagen propiamente tal que puede estar mostrando un paisaje, casas, jarrón con flores, biblioteca, etc., con un sentido determinado (v. gr. biblioteca = intelectual); la *fotogenia* o sublimación de la imagen puede realizarse a través de los colores, la iluminación, impresión y reproducción con un sentido determinado; el *esteticismo* en fotografía se muestra ambiguo, a no ser que la fotografía se convierta en pintura y deliberadamente sea tratada con empaste de colores para significarse a sí misma como “arte”; la *sintaxis*, por último, corresponde a los objetos-signos dentro de una misma fotografía en la que, en una serie de varias fotos, pueden conformar una secuencia. En este último caso, expresa Barthes que “el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental)” (1992: 21).

La finalidad de la observación de las imágenes fotográficas de *Anteparaíso* (1997) bajo estas premisas es determinar el carácter de las mismas de modo inmanente, en principio, proponiendo como hipótesis que dichos íconos obedecen al canon publicitario a la vez que dicho canon se trasgrede en la medida que los mismos se insertan en el “objeto” y en el macrotexto poético.

II. RETÓRICA DE LA IMAGEN EN ANTEPARAÍSO

Observemos qué ocurre con los procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico, pues todos éstos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado, como ya se ha dicho:

1. El *trucaje*, ya sabemos que es la alteración del denotado habitual de la fotografía, no se advierte en la técnica de realización de la fotografía incluida en el contexto

poético de la poesía de Zurita. La foto fue sacada a las palabras de humo en el “cielo”. Incluso, en algunas fotos se pueden apreciar las palabras de humo un tanto diluidas, pero en ningún caso trucadas.

2. La *pose* sí está presente en las imágenes en cuestión, puesto que las palabras de humo fotografiadas teniendo como fondo el cielo azul constituyen fotos preparadas para producir la exaltación de la palabra y su cercanía con “lo alto”, con lo míticamente celestial y divino. La pose del “objeto” (las palabras de humo, v. infra) se aproxima a su mitificación y sacralización. Hay, además, un cambio intencional del espacio tradicional habitual de las palabras: en piedra, tierra, papiro, corteza de árbol, hoja de papel, espacio virtual, etc., por la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra. El mensaje, en definitiva, no es la “pose” propiamente tal, sino, como hemos dicho, el intento de enaltecer y sacralizar la palabra.

3. Los *objetos* de las fotos no son paisajes, ni jarrón de flores, ni techumbres de tejas, ni edificios, etc. (por recordar el ejemplo de Barthes); son palabras distribuidas en oraciones sintácticamente correctas, coherentes y una frase final:

MI DIOS ES HAMBRE
 MI DIOS ES NIEVE
 MI DIOS ES NO
 MI DIOS ES DESENGAÑO
 MI DIOS ES CARRONA
 MI DIOS ES PARAÍSO
 MI DIOS ES PAMPA
 MI DIOS ES CHICANO
 MI DIOS ES CÁNCER
 MI DIOS ES VACÍO
 MI DIOS ES HERIDA
 MI DIOS ES GHETTO
 MI DIOS ES DOLOR
 MI DIOS ES
 MI AMOR DE DIOS

Paradigmáticamente, los vocablos predicativos son distintos de la frase sujeto –Mi Dios– y representan, mayoritariamente, imágenes de desolación, desamparo, marginación, desesperanza de Su Dios, no obstante Su amor de Dios. Ahora bien, esto tiene sentido, pues la reiteración y sucesión fotográfica de imágenes cuyo “objeto” es la palabra en “el cielo” (significante) nos confirma la religiosidad asumida por el hablante a través de dichas imágenes (significado). Dicho de otro modo, pudiera expresarse que “para hablar de Dios, debes hacerlo en el lugar adecuado” (arriba, pues, abajo, pareciera que el ambiente no es propicio aún...).

Estos objetos, como dice Barthes, “constituyen excelentes elementos de significación; por una parte, son discontinuos y completos en sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad” (1992: 18-9). La estructura sintáctica es más clara

cuando se trata de fotos de palabras distribuidas en oraciones y frases (v. supra), no obstante, más claro aún es el interés que reside en estos objetos en cuanto son inductores habituales de asociaciones de ideas. Al mirar las fotos de *Anteparáiso*, sin duda que la primera asociación realizada —en el ámbito de las tres primeras “lecturas de la imagen”, esto es, saber práctico, saber nacional y saber cultural— es coincidente con lo declarado por el mismo Zurita: se nos vienen a la mente imágenes publicitarias aéreas como las de propaganda a la “Perlina” y “Radiolina”; al “festival de la canción X”; al “vote por ...” o “compre ya ...”. Por tanto, este rasgo está presente en la poesía de Zurita tal como fue concebido en el procedimiento técnico de connotación de la imagen fotográfica.

4. La *fotogenia*. Es en esta estructura informativa en donde podemos encontrar el mensaje connotado. La imagen de la foto en Zurita está embellecida: el fondo azul del papel es intenso a la vez que tenue para resaltar las palabras de humo blancas. Las palabras de humo mismas están bien delineadas antes de que algunas aparezcan como diluidas por la brisa o el viento, etc.

Las fotos no constituyen una obra artística (a diferencia de la pintura), pero hay fotogenia por los colores antes descritos, la iluminación, la impresión y reproducción de la secuencia de fotos cuyo sentido radica, por la precariedad de las palabras y por ende necesidad de la imagen, en *pregonar, difundir, publicitar* en “lo alto” las distinciones que el hablante realiza acerca de su Dios en ese nuevo espacio que tiene mayor espectro de visibilidad para un amplio y distinto tipo de receptor.

5. *Esteticismo*. La técnica farandulera, “hollywoodense”, pudiera decirse “carnavalesca” (Eco 1989: 9-20) de las fotos permite, no obstante, llamar la atención del espectador-lector quien igualmente centra su atención en el mensaje lingüístico-objeto (v. supra) confirmado por el mensaje lingüístico extrafoto.

Lo estético se confirma, entonces, en el macrotexto (*Anteparáiso*), pero no en el microtexto de la(s) foto(s), aun cuando ésta(s) sirva(n) para captar la mirada hacia lo espectacular. Sin duda que esto tiene que ver con el propósito estético de Zurita y con uno ideológico, cual es el de llamar la atención en “lo alto” para dejar constancia, porque “abajo” hay incertidumbre, peligrosidad, acoso, inseguridad, etc. Esto se aprecia a través de un ingrediente de “humor” cuya realización funciona como una forma de crítica social. Expresa Eco que “El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico” (1989: 19).

6. *Sintaxis*. La lectura discursiva de objetos-signos lingüísticos escritos con humo de una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia; en este sentido, el significante de connotación no se encuentra en una de las fotos en particular, sino en el de su encadenamiento. Tenemos, entonces, quince fotos cuyo procedimiento y movimiento estructural (muy conocido en publicidad) es el de *repetición y variación*: lo que se repite es la frase sujeto y varía la frase predicativa en el mismo contexto espacial.

Las imágenes que podemos observar en *Anteparaíso* son fotos sacadas a palabras escritas con humo de color blanco de un avión que no se ve en la imagen y que tienen como fondo el ilusorio color azul de un cielo despejado, sin nubes.

La diferencia de estas imágenes con otras es que éstas no tienen un propósito prioritario publicitario, aunque la técnica ocupada haya sido y sea utilizada con fines comerciales en otros contextos. Las imágenes fotografiadas son traídas ahora a un contexto de carácter poético cuyo contenido literario ha sido considerado como transgresor de los cánones literarios tradicionales.

Otra diferencia con la imagen fotográfica publicitaria tradicional es que ésta muestra como imagen de fondo el cielo azul –como ya dijéramos–, pero en primer plano lo que resalta son las palabras hechas de humo, es decir, palabras transformadas en íconos fotográficos; fotografías de palabras en el cielo que son confirmadas por las mismas palabras-oraciones en la parte superior de la página fuera de la fotografía.

Tanto dentro de las fotografías como fuera de ellas, las oraciones expresan MI DIOS ES HAMBRE, MI DIOS ES NIEVE, MI DIOS ES NO, etc.

En el plano de lo denotado, se presenta la foto ante el lector-espectador de manera clara y diáfana, y por si hubiera alguna duda con alguna palabra de humo un tanto disipada, están las palabras fuera de la fotografía para aclarar esa duda. Lo complejo, siguiendo a Barthes, es que no es posible separar el ícono, la imagen, del mensaje lingüístico, pues la foto retrata palabras en el cielo, por tanto, ícono y mensaje lingüístico se fusionan *rompiendo con el canon publicitario* (la página de diario, por ejemplo) en donde el mensaje lingüístico refuerza o comenta la imagen fotográfica aun cuando la imagen hable “por sí sola”. *Se rompe también con el canon literario* toda vez que el carácter homogéneo tradicional de la literatura pasa a heterogeneizarse al incorporar otro tipo de texto perteneciente, sin duda, a la cultura, pero no preferentemente a la poética, pues es foto de palabra escrita en el cielo con humo, “letras de humo”, al decir de Zurita. En otros términos, la imagen denotada del mensaje icónico (la fotografía propiamente tal, el “yo estuve ahí”, en Nueva York en junio de 1982) se mezcla con el mensaje icónico no codificado, con la imagen connotada, simbólica, cultural.

La imagen connotada, simbólica, cultural es la escritura en la atmósfera terrestre utilizando como instrumento el humo, transparente, etéreo y volátil que permite, poéticamente, la conjugación de la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra con la mansión en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan la presencia divina: en el límite entre lo profano y lo sagrado (Eliade 1967) de acuerdo al verosímil tanto de *Purgatorio* y *Anteparaíso* (Lagos 1999).

Anteparaíso (1997) –sexta edición hecha a partir de la publicación bilingüe castellano-alemán en 1993 y que contiene las fotografías de los escritos en el cielo de Nueva York en junio de 1982– es la propuesta de reescribir la visión dantesca esta vez en un intento redentorio por el hombre, la Tierra e incluso por el mismo Dios.

El canto de la naturaleza agónica busca su eco en los campos, las playas, los desiertos a través del desgarramiento humano producto del destierro, del abandono, la soledad y la ausencia total.

Las pampas, las cordilleras y la escritura en los cielos se erigen para elevar al infinito su expectativa de amor. El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda sobre cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestatario, pues sólo puede escribir quien

está en desacuerdo con el mundo; por lo tanto, expresa Zurita, sólo basta asumir la lengua poética para caer en sospecha; en consecuencia, “lo no dicho” sólo es posible para la ausencia significativa que abre “lo dicho”. Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la “transposición” para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la propia.

En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética de Zurita constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en *Purgatorio*: 1970-1977), que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias láricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como “texto infinito” más que “absoluto”, por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), “obra abierta”, por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a su condición significante.

El antecedente chileno más inmediato, demostrado por Carrasco (1988), es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde el cual se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y su creación poética: el desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético, es decir, la instauración de lo que podría llamarse un nuevo pacto de ficción poético.

Raúl Zurita –neovanguardista, junto a otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña– participa de esta influencia a través de la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte “internacional” de las metrópolis. No obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso (por la imposibilidad de verbalizarlos), y agregar *Anteparaíso*.

III. CONCLUSIÓN

Opera, entonces, en *Anteparaíso*, el recurso transtextual por transformación, en el sentido que modifica un hipotexto comercial para configurar un hipertexto con función literaria, rompiendo a la vez con el canon publicitario en la medida que los íconos se insertan en el “objeto” y en el macrotexto literario heterogéneo.

El mismo Zurita expresa en “Sobre esta edición” –especie de prólogo a *Anteparaíso*– que “De niño vi una vez un avión que escribía “Perlina” y “Radiolina” con letras de humo. No pude olvidarlo. Han pasado ya varios años de todo esto; en rigor, 14 desde la primera edición de este libro, y me sorprende haber concluido aquello que se inició en la máxima soledad y desesperación: la de un hombre que se quemaba la cara en *Purgatorio*, y que terminó –si algo en verdad termina– 20 años después con el vislumbre de una felicidad colectiva y la frase final de *La vida nueva* esculpida en el desierto.

En el medio de ambos está *Anteparaíso*, y me asombra haber sobrevivido y recordarlo. Algunos de los versos trazados en el cielo eran Mi Dios es Hambre, Mi Dios es Nieve, Mi Dios es No. Hoy he llegado a creer que cuando todo, absolutamente todo se derrumba, ese hilo infinitamente tenue que nos hace no obstante pasar al minuto

siguiente es lo que llamamos Dios. Algo de eso nos une a todos, *pero las palabras son precarias...*” (1997: 3-4. Las cursivas son mías).

La necesidad de la imagen corresponde justamente a la *precariedad de las palabras*, no obstante, los cuatro saberes posibles en la lectura de la imagen: saber práctico, saber nacional, saber cultural y saber estético, connotadores significantes todos ellos y que conforman la retórica de la imagen, se funden para priorizar el saber estético, “idiolecto” preponderante, y comprender el connotado de las imágenes en cuestión en el contexto de la poesía de Zurita.

Es preciso reiterar que la estrategia de escritura primordial de gran parte de la poesía de Zurita está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* de su creación artística.

La utilización del espacio aéreo con letras de humo y la transgresión de las dimensiones poética y publicitaria constituyen una muestra clara del proyecto de escritura del poeta. Con ello logra una *integración de arte y vida*, punto de partida del proyecto poético del grupo C.A.D.A. del cual Zurita fue parte integrante.

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra Mundial (Friedrich 1959), la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena (Rodríguez 1985) lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional (Carrasco 1988) y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada.

OBRAS CITADAS

- Barthes, R. 1992. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Cánovas, R. 1986. *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena experiencia literaria*. Santiago: FLACSO.
- Carrasco, I. 1985. “El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana”. *Estudios Filológicos* 20: 97-108.
- . 1988. “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios Filológicos* 23: 35-53.
- . 1989. “El proyecto poético de Raúl Zurita”. *Estudios Filológicos* 24: 67-74.
- . 1990. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago: Universitaria.
- Eco, Umberto. 1979. *Obra Abierta*. 2ª ed., Barcelona: Ariel.
- . 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- . 1989. “Los marcos de la “libertad” cómica”. *¡Carnaval!* México: FCE.
- Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Friedrich, Hugo. 1959. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.
- Lagos, J. 1999. “Singularidad y heterogeneidad en la poesía de Raúl Zurita: *Purgatorio y Anteparaíso*”. *Estudios Filológicos*. 34: 15-25.
- . 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16 de *Estudios Filológicos*. Valdivia, Chile.
- Rodríguez, Mario. 1985. “Raúl Zurita o la crucifixión del texto”. *Revista Chilena de Literatura*. 25.
- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.
- . 1983. *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: CENECA.
- . 1997. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Universitaria.

