



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**“DEL FORMALISMO EN LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA (1953-1972) AL ARTE
BIOPOLÍTICO EN LA ESCENA DE AVANZADA EN CHILE (1979-1985)”**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A

Laurence Maxwell Ilabaca

T U T O R

DR. RODOLFO MATA SANDOVAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MIEMBROS DEL COMITE TUTOR

Dra. Aguilar Álvarez Bay

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Dr. Jiménez Aguirre Gustavo

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi entrañable familia,
a mis compañeros de vida,
a la eterna rebeldía.

Índice

I. Introducción.....	5
II. El concretismo brasileño	
1.- Los antecedentes.....	30
2.- De la crisis del verso a la palabra-objeto (el extremo formalismo o “fase ortodoxa” del concretismo)	
Las constelaciones.....	36
Expulsión (obliteración) del sujeto.....	42
Abolición de la metáfora.....	46
La “fase ortodoxa”.....	52
3.- Antropofagia, nacionalismo/internacionalismo, desarrollismo, Brasilia y la teoría de la dependencia	58
4.- Las evoluciones de la poesía concreta.....	66
El salto participante: popcretos / galaxias / diseño.....	68
El poema semiótico.....	75
El poema/proceso.....	79
El neo-concretismo.....	82
La vuelta a la tradición popular (el mimetismo).....	84
Ausencia y aparición del cuerpo, concretismo y tropicalismo.....	89
III.- La poética de Raúl Zurita y la escena de avanzada en Chile	
1.- Nacimiento del Purgatorio.....	95
2.- El contexto de la dictadura.....	99
El espacio público y el estado de excepción.....	100
El golpe a la lengua.....	102
3.- La poesía de Raúl Zurita (o un acercamiento a una biopoética).....	104
Se ha roto una columna.....	106
La identidad y las múltiples voces.....	112

La Madre.....	117
Damiela Eltit y el singular romanticismo.....	119
El espacio en blanco, la leche, la vaca y el estoicismo.....	122
No hay cordura, no hay normalidad: locura y religión (una poética de la locura).....	128
La culpa, la mancha, la cicatriz, el sacrificio y la posesión.....	133
Cuerpo, autoflagelación, autoerotismo y protesta política.....	136
Resurrección.....	141
La impotencia del texto: El poema sale del libro y vuelve al libro.....	144
4.- Poesía visual: Propuesta estética del CADA.....	149
IV. A manera de conclusión: estado de excepción, cuerpos y significación.....	156
Estado de excepción.....	157
Concepto de <i>nuda vida</i>	163
La tortura.....	168
El delirio.....	172
La voz del dictador, como contraparte de la voz delirante.....	182
Biopolítica.....	185
Poema bomba.....	190
V. Bibliografía.....	195
VI. Anexos	
1.- Genealogía de una entrada y una salida del concretismo (Entrevista con Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, mayo de 2012).....	204
2.- Literatura, política, cuerpo y delirio (Entrevista con el poeta chileno Raúl Zurita, Santiago de Chile, mayo de 2011).....	225

I.- Introducción

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Gabriel Celaya

La tesis que presento a continuación explora las formas y orientaciones que adoptó la vanguardia literaria latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX. Dibuja un periplo que, sostengo, se desarrolla desde el extremo formalismo hasta una política del cuerpo (o una poética política, en que el cuerpo es sujeto y objeto a la vez: *el* que escribe y el soporte dónde se escribe). Recorro ese camino a través del trabajo de dos movimientos consecutivos en el tiempo, el concretismo brasileño de los años cincuenta, y el trabajo de Raúl Zurita, escrito en el Chile que vivió bajo la dictadura militar. Hago especial énfasis en la *distancia* que media entre arte y política, y no en la relación entre ambas esferas de la vida social (que es lo más evidente y sobre lo que ya mucho se ha escrito).

Trabajo, entonces, con los materiales de la vanguardia, que, tras el concretismo ortodoxo, experimenta una serie de evoluciones, pasando por el neoconcretismo, el poema semiótico y el poema/proceso. Inicio a partir de ese polo, el del formalismo extremo, para luego dar un salto, justificado, al análisis de la poesía de Zurita, que escribe sus dos primeros libros, *Purgatorio* y *Anteparaíso*, siendo miembro de un movimiento que existió en Chile a fines de los años setenta y principios de los ochenta, el CADA (Colectivo de Acción de Arte), donde militaron escritores y artistas visuales (entre ellos, Damiela Eltit, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld). En esa experiencia, la poesía y la escritura se convierten en un acto, una acción, que va más allá del texto, involucrando al cuerpo y su disposición en el espacio social. La escritura tiene necesariamente consecuencias políticas y trasciende las determinaciones del libro, la palabra, el lenguaje y el

*logos*¹. Se puede apreciar una reaparición del sujeto, o de una pluralidad de sujetos (especialmente a partir de la protesta existencialista de autores como Ferreira Gullar); y la aparición del cuerpo en el terreno del arte y de la política. *La nuda vida*² irrumpe así en la política moderna, lo que comporta para la poética un doble movimiento, en que, por un lado, queda desnuda, como cuerpo, en medio del campo de concentración, y, al mismo tiempo, recibe el embate de la historia, haciéndola salir de sus márgenes y de los límites que la contenían.

Se puede establecer una línea de continuidad, así como elementos de ruptura, entre estos movimientos³, y un devenir necesario en términos lógicos, que transita desde la estética a la política, y de la política clásica al estado de excepción⁴ como norma de la política actual. Esto conforma un escenario drásticamente distinto de aquel que informó a las primeras vanguardias, ya que, en esta segunda modernidad –la de post guerra–, tanto las prácticas como sus soportes ideológicos van a experimentar una profunda transformación. Nos detendremos en los rasgos comunes y en las diferencias. Hay un hilo conductor que supone que, así como se puede trazar un recorrido en las primeras vanguardias que va de lo político a lo formal, existe un recorrido inverso, de lo formal a lo político (o, para ser más precisos, a lo *biopolítico*), que siguen las segundas vanguardias.

Las primeras vanguardias artístico-literarias, tras el fracaso de las revoluciones políticas de principios de siglo XX, se refugian en la experimentación formal, en la búsqueda estética (fenómeno que podríamos denominar, usando un concepto psicoanalítico, como *sublimación estética de las energías revolucionarias*), camino que las llevará, a muy a corto andar, después de haber hecho un muy intenso y profundo aporte en todos los géneros artísticos, así como en la filosofía del arte, a un nuevo intento de reconciliación entre arte y vida. Durante los años sesenta

¹ Utilizo aquí el concepto *logos* (λόγος) en el sentido de la tradición socrática, que lo entiende como la expresión lingüística de la razón (o verdad). Tradición continuada por Platón, que distingue el *logos* de la *doxa* (δόξα), que es la simple opinión, y más tarde perfeccionada por Aristóteles, convirtiéndolo en el modo privilegiado de la retórica.

² El concepto de *nuda vida* ha sido elaborado por Giorgio Agamben en su trilogía *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Haré una definición más acabada de él y del modo en que lo utilizo en la “Conclusión” de esta investigación.

³ Antecedente de esta hipótesis es un trabajo de Nicteroy Argañaraz: *Poesía latino americana de vanguardia. De la poesía concreta a la poesía inobjetal*, editado en Montevideo. En este texto el autor fundamenta la secuencialidad de los movimientos brasileños que arrancan del concretismo, pero termina con la poesía inobjetal en la Argentina, que propuso reemplazar la representación en el lenguaje por la acción poética, en un intento por retomar una comunicación directa, sin mediaciones.

⁴ Según Giorgio Agamben, “el estado de excepción no es una dictadura (constitucional o inconstitucional, comisarial o soberana), sino un espacio vacío de derecho, una zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas –y, sobre todo, la distinción misma entre público y privado– son desactivadas”. (*Estado de excepción*. p. 99).

y setenta, se vuelven a plantear en Latinoamérica preguntas acerca del vínculo entre el arte y la política, y acerca del papel que debiera cumplir el arte en los nuevos procesos que se estaban viviendo en este continente tras la revolución cubana. Eso es algo sobre lo que mucho se ha dicho y bastante se ha escrito. Sin embargo, mi interés ha sido trabajar con el proceso interno que vivió la vanguardia, y tratar de establecer los conductos por los cuales devino internamente hacia la necesidad de una nueva apertura al terreno de lo político, e indagar acerca de cuáles fueron las salidas que encontró. Tomo especialmente en cuenta que el devenido concepto de *vanguardia artística*, en su desplazamiento hacia el formalismo, se oponía a una praxis política “comprometida”, tanto desde una apreciación interna como ante los ojos del movimiento popular y los movimientos culturales aparejados a él. De hecho, hay hipótesis, no del todo despreciables, que afirman que fue una práctica consciente y sistemática del Departamento de Estado norteamericano fomentar el crecimiento y consolidación de las elites artísticas latinoamericanas a partir de los años sesenta, a través de fundaciones patrocinantes, becas y premios, con el fin de separar a los jóvenes intelectuales, a los nuevos artistas y literatos, del movimiento obrero y social que estaba experimentando una expansión por esos años⁵.

Evidentemente, el contexto histórico marca una impronta a los movimientos artísticos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial, el revolucionarismo del ambiente de los años sesenta, la crítica a la moral burguesa, las dictaduras militares en América Latina⁶, etc. He intentado establecer un correlato entre las lógicas internas del *campo del arte* con las demandas de la vida política, en el entendido que, al menos analíticamente y en un principio, se puede distinguir un campo del arte separado de la política (o que éste, en su propio discurso autorreferente, se ve a sí mismo como separado de la política). Esta fórmula, a mi juicio, representa el principal obstáculo para realizar uno de los mayores anhelos programáticos de las vanguardias, que es la reconciliación definitiva entre arte y vida.

En un artículo muy instructivo respecto del estado del vínculo entre arte y política, que data de 1973, Nestor Garcia Canclini reivindica un arte que se acerque a la problemática social y

⁵ Cf. Andrea Giunta, en *Vanguardia, internacionalismo y política*, pp. 261-265.

⁶ Más adelante voy a definir qué se entiende por dictadura. Sin embargo, adelanto aquí que las llamadas dictaduras latinoamericanas por lo general no tendían a institucionalizarse, sino sólo a abrir un momento de paréntesis o estado de excepción que suspendía los derechos civiles y constitucionales con mayor o menor fuerza. En el caso de Brasil, el gobierno militar en un principio no fue ni tan totalitario, ni tan violento, ni tan reaccionario. Se fue endureciendo con el tiempo, pero nunca llegó a los grados de violencia, centralismo, personalismo y represión que significó la llegada de los militares en Chile tras el Golpe de Estado. Por esta razón, analizo como voz del hablante del espacio arrasado del estado de excepción la voz del poeta chileno Raúl Zurita.

política de nuestro continente. Critica aquel “arte burgués” encerrado entre las cuatro paredes de un museo o de una galería, y postula un “replanteo político del papel de los artistas en América Latina”⁷. Pero para el sociólogo argentino no bastaba que el arte saliera a la calle e intentase trascenderse sólo en una dimensión lúdica o estética, pues esto no transformaría sustancialmente “las condiciones sociales de producción, difusión y consumo de las obras [...] El pasaje de una subversión ocasional a la participación orgánica en una transformación social obliga a plantearse al inserción de los artistas en las organizaciones políticas, sindicales, y populares que trabajan por esa transformación”⁸. Para el Garcia Canclini de 1973, los artistas debían ligar su trabajo a un partido, a un sindicato o a alguna otra organización popular para poder incorporarse efectivamente en la vida política y social. Esto, en primera instancia, implica la previa existencia del sujeto “artista”, que más tarde se acerca a un mundo social, que (aparentemente) le es ajeno (lo que ya es un tópico discutible). Luego, algunas de las preguntas pertinentes son: ¿De dónde viene ese artista? ¿Hay un campo de la cultura separado de la política? ¿Son reconciliables esas dimensiones de la vida? ¿Tras “la inserción” desaparece el estatus de “artista”? ¿Es necesaria en toda sociedad la “función” artista?⁹

Estos cuestionamientos tensan las discusiones acerca de las prácticas que debían asumir las vanguardias artísticas latinoamericanas de los años sesenta. Sin embargo, en medio de esta toma de posiciones, deviene un “acontecimiento” (que bien puede ser considerado como “catástrofe”) que obliga a pensar este dilema de manera más compleja: los golpes militares en América Latina invierten el sentido de este flujo, y obligan a la política opositora a buscar refugio en el campo del arte. Un documento del centro de estudios CENECA, durante la dictadura en Chile, lo expresa de esta manera:

...la reacción de los sectores populares, en particular de esos núcleos más comprometidos en la acción político-social anterior al setenta y tres, que pudieron escapar a la prisión y al exilio, fue buscar un espacio donde re-encontrarse. La profundidad de la avalancha autoritaria hizo que, en un primer momento, este espacio no se encontrara sino en la actividad artístico-cultural. Surgieron entonces, casi por instinto de supervivencia, diversas manifestaciones artísticas [...] que respondían, más que nada, a un momento de

⁷ Nestor Garcia Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, en revista *Transformaciones* N° 90, p. 256.

⁸ *Ibíd.*, p. 266.

⁹ ¿Es analogable esta función a la de “intelectual orgánico” de Gramsci? Agrego esta pregunta ya que en la visión del artista de Garcia Canclini parecen resonar los ecos del papel que el teórico italiano asigna a los intelectuales en la transformación social. Cf. “La formación de los intelectuales”, en *Cultura y Literatura*, textos extraídos de los cuadernos de la cárcel XXIX, VIII y XXVIII, de Antonio Gramsci.

aguda crisis vital, de ruptura de los destinos personales y colectivos provocada por la violenta descomposición del proyecto y el sujeto histórico constituidos en torno a los procesos de cambio político-social anteriores a 1973. [...] De esta manera, el canto, la música, la poesía, la plástica, las artesanías, el teatro, fueron convirtiéndose en la principal instancia de congregación y de inter-comunicación para estos “hijos de la derrota”. Rotas, tal vez como nunca, las especializaciones profesionalizantes que mantenían a ambas dimensiones de la vida social en sus respectivas áreas formales de competencia, sostenidas a su vez por agentes calificados, aparatos de producción, circuitos de difusión y lenguajes más o menos cristalizados y autónomos, arte y política comenzaron, de aquí en adelante, a coexistir en un mismo espacio social y a querer compartir similares, sino idénticos propósitos. Esto es, reanimar la vigencia de un proyecto y un sujeto histórico capaces de revertir el proceso autoritario en curso¹⁰.

Esta es una evidencia más que reafirma la hipótesis que sostiene que la voluntad política, frustrada por el triunfo/fracaso de la revolución, encausa sus energías hacia el terreno del arte, intentando hacer un cambio “desde arriba”, desde lo cultural a lo social, o de lo ideológico a lo político. Por ese camino deriva naturalmente hacia la transformación formal, a la subversión de los lenguajes artísticos, o a una “estetización de la política”. Si bien, por muchos motivos, no se pueden poner las dictaduras militares latinoamericanas al mismo nivel que el triunfo de ciertas revoluciones socialistas, haciendo una lectura desapasionada y profunda de tales procesos, se pueden encontrar rasgos que se repiten, que las hacen analogables. Se puede sostener que el golpe militar es la consolidación (institucionalización) de un proceso de transformaciones que debía “normalizarse”. El triunfo o la derrota de un proceso revolucionario implican lo mismo, suponen movimientos homologables de la realidad. En este caso, el que más nos importa, para los efectos de este trabajo, es la canalización, deriva o desplazamiento de ciertos impulsos transformadores, de ciertas voluntades de cambio, desde el plano de lo político al plano de lo estético¹¹.

A propósito de este tema, Willy Thayer, en un trabajo titulado “El golpe como consumación de la Vanguardia”¹², sostiene que la vanguardia artística en el contexto de la dictadura militar no tiene razón de ser, porque “ninguna lógica de la transformación y descompaginación, de innovación, es posible en el rayano del acontecimiento”, que es el Golpe

¹⁰ Carlos Ochsenius, en *Agrupaciones culturales populares bajo el autoritarismo*, p. 13.

¹¹ Esto que se puede complementar con el siguiente argumento de tipo sociológico que se encarga de presentarnos Benjamín Abdala a propósito del surgimiento del *Tropicalismo* en el Brasil de los años sesenta: “Es en los grandes períodos de transformación cuando la creatividad aumenta; la utopía intenta realizarse y el imaginario social se encarga de nuevas configuraciones. En todos los casos aparece una voluntad de anticipar la experiencia actual sobre la experiencia futura”. (Benjamín Abdala Junior, en *A Escrita Neo-realista*, p. 92. La traducción es mía. De aquí en adelante, toda traducción que aparezca sin referencia es de mi autoría).

¹² Willy Thayer, en “El golpe como consumación de la Vanguardia”, revista *Confines*, pp. 54-58.

Militar. El estado totalitario, según él, anularía la efectividad y el sentido de la vanguardia. En el otro lado de la ecuación, encontramos posturas como la de Nelly Richard, quien defiende la legitimidad, necesidad y originalidad de la obra de la Escena de Avanzada durante los duros años de la dictadura, reivindicando el acercamiento que ese movimiento propició entre arte y política. Ambas voces se instalan hoy en tribunas oficiales¹³. La primera desde la trinchera académica y el estrecho mundo universitario; la segunda desde la complacencia de un pasado de luminosa resistencia que ha devenido institución y política cultural oficial.

Lo cierto es que el cíclico reencuentro del arte con la política (que es lo mismo que la cíclica aparición en el campo de la crítica de la pregunta por la relación entre estos dos términos) parece tener patrones recurrentes, que no se agotan ni al interior de la esfera de la cultura afirmativa ni en el terreno propio de la crítica¹⁴. Por lo mismo, es necesaria una mirada más totalizante, que implique otras variables, para poder tener una perspectiva más acabada del asunto, una mirada que pueda pasar desde los aspectos más estructurales de la obra, a una perspectiva hermenéutica (que involucre al autor y al espectador en su contexto), y luego a un enfoque sociológico, que permita establecer nexos, vínculos causales, influencias institucionales, relaciones de poder, redes de relaciones sociales, y, finalmente, más allá de la sociología, una mirada crítica, que intente asir esta relación entre arte y política no desde fuera, sino desde el mismo seno de las fuerzas en pugna. Es importante abordar los trabajos poéticos como expresiones particulares epocales, como partes de un acontecimiento estético occidental, propio de la modernidad, que responde a situaciones socioeconómicas específicas, con su propia morfología e historia, signado por una lógica.

Hay un marco general en que se desenvuelven los movimientos de vanguardia, que es la modernidad, con todos sus rasgos específicos y sus contradicciones constitutivas. Entre esos rasgos culturales e ideológicos se pueden encontrar, casi desde sus orígenes, dos tendencias contradictorias y antitéticas, pero a la vez complementarias y correspondientes, dos vertientes que informan y alimentan a la modernidad: el romanticismo (entendido como movimiento estético y como concepto del mundo) y el pensamiento ilustrado, que extiende su influjo ideológico a todas las esferas de la vida, especialmente al mundo del conocimiento y de la experiencia. Estas dos corrientes convergen en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, dándoles la forma

¹³ Nelly Richard, “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *Arte y política*, pp. 31-43.

¹⁴ En el sentido que Marcuse utiliza el término en su ensayo “La cultura afirmativa”, en *Cultura y sociedad*.

con la que las conocemos, dotándolas de sentido e imprimiéndoles un sello particular según sea el término de la ecuación hacia el cual se inclinen. Ambas tradiciones, aparentemente divergentes y excluyentes, se sintetizan (reconcilian) en la voluntad y el espíritu de las vanguardias.

El pensamiento ilustrado y enciclopédico, proclive a la ideología del progreso, pone énfasis en lo racional, lo lógico y lo técnico, desestimando aquellas conductas signadas por lo afectivo, las creencias supersticiosas y la religión. Es el aspecto de la modernidad que impulsa la industrialización, la acumulación capitalista y el conocimiento científico. Los rasgos ilustrados de la modernidad propician un especial estado de la realidad social y cultural, en que se liga el racionalismo occidental con un concepto organizacional del Estado burocrático y de la empresa capitalista contemporánea; es, a la vez, un acontecimiento político y cultural, que instala una cultura profana como cosmovisión dominante. Las ciencias se yerguen como el modo válido de producir conocimientos verdaderos, que luego la tecnología traduce en resultados prácticos, en una técnica encaminada a la solución de problemas y a la acción eficiente.

El romanticismo, por su parte, es una explosión violenta, una erupción, una fuerza que no siempre es posible explicar. Es pasión por un ideal, es la entrega total por una causa (por lo general causas ambiguas), que sólo tiene sentido en la experiencia de comunión. Es lo contrario de la fragmentación individualista, pero también es el rescate de lo profundo del *yo*. Es la experiencia interior, la verdad de lo inconsciente. En cierto sentido es una enfermedad, tal como lo es el amor, porque perturba la “normalidad” y deja entrar influencias irracionales en el comportamiento humano (aunque desde otro punto de vista, puede ser visto como la terapia de otra enfermedad que es la ilustración, esa neurosis obsesiva por dar una explicación a todo).

El romanticismo es una revolución contra cualquier orden, determinación o imposición. Por eso, no tiene un contenido específico, su discurso es circunstancial e histórico, debe ser puesto en un contexto para comprenderlo; es, antes que nada, una intención y una voluntad. Un movimiento que encontró en el arte una forma de expresión, pero que no es exclusivamente artístico. El romanticismo es un movimiento del pensamiento y de la acción, de la filosofía y de la política. “Es la belleza y la fealdad. El arte por el arte mismo, y el arte como instrumento de salvación social. Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte”¹⁵. Es una convulsión que surge junto a las grandes revoluciones políticas y que luego se transforma en movimiento

¹⁵ Isaiah Berlin. *Las raíces del romanticismo*, p. 27.

estético. Es el enemigo jurado de la ilustración, pero al mismo tiempo es la negatividad que le permite definirse y afirmarse. “He aquí a los románticos, cuya tarea principal ha sido la de destruir la vida ordinaria y tolerante, el filisteísmo, el sentido común, los entretenimientos pacíficos del hombre, y, en su lugar, hacer elevar la experiencia de los hombres a un nivel de autoexpresión más pasional”¹⁶.

Entre estos dos polos ha oscilado la modernidad y, consecuentemente con ese desplazamiento, han oscilado las vanguardias artísticas y literarias. Se puede describir un viaje en las obras de vanguardia que parta de los elementos más ilustrados hasta los más románticos, o hacer, indistintamente, el periplo contrario, estableciendo este recorrido como una trampa, como un ciclo que no tiene salida, que no logra superarse a sí mismo y en el que la modernidad parece estar prisionera. Podría decirse que la modernidad es capaz de imaginarse superaciones de sí misma, pero no es capaz de realizarlas, y que el hecho de imaginárselas es su definición, su disociación, la permanente construcción de lo otro de sí.

Un factor común a las vanguardias es el deseo de cambio, de ruptura, la ilusión de la libertad histórica, el sentimiento y la convicción de que todo es posible, que no hay barrera que el ser humano no pueda romper. Esto es el eje motor del Hombre/Mujer moderno, asumiendo un concepto dialéctico de la historia que otorga a la práctica autoconciente un valor supremo. Esta mitología, que es propia del pensamiento ilustrado, no siempre es explícita y en muchas ocasiones es sólo una intuición que se convierte en prácticas concretas, en un modo de estar y de actuar en el mundo, como si todo lo que se quisiera emprender se pudiese lograr por la sola voluntad y el deseo que el hombre imprime a sus acciones. Este espíritu ha hecho posible las grandes conquistas humanas, los grandes descubrimientos y la construcción de civilizaciones. Sin embargo, y he aquí una de las paradojas más relevantes de la modernidad, subyace a este sentimiento otro que le es contrario, aquel que da cuenta del fracaso permanente de todo proyecto que pretenda eludir su destino y que pretenda negar las fuerzas que escapan al dominio humano. Esa es la conciencia trágica de la historia, la vertiente nietzscheana, o romántica, que enarbola el principio de inmutabilidad en el corazón de lo humano, en su naturaleza. Para este pensamiento, el hombre no puede escapar a su determinación, que está inscrita en su propio ser, que lo impele desde dentro a cumplir con su sino.

¹⁶ *Ibíd.* p. 193

Así, no habría modo de moldear la historia, no habría posibilidad de cambio, todo estaría (tanto en las estructuras sociales como en la personalidad de los hombres) dado de una vez y para siempre (escrito). No se concibe, en esta modalidad de la modernidad, la revolución, porque los hombres no cambian, permanecen fieles a su voz interna, a un mandato de lo profundo, a las leyes del instinto o del inconsciente. La historia se remite a reproducir una y otra vez los mismos patrones, de manera cíclica. La realidad se impone por sobre la voluntad y todo intento de cambio está condenado al fracaso. Y cuando nos referimos a “la realidad”, se trata especialmente de la realidad social, del mundo que hemos construido. Esta visión da cuenta, una vez más, de la materialidad de las relaciones sociales. El Estado, o cualquier institución creada por los hombres es tan real como la naturaleza, así como es realidad la personalidad de un hombre, aquella que lo determina a actuar de una forma particular. Si queremos transformar el mundo social nos toparemos con un muro tan resistente como la muralla china, porque al exteriorizarse e independizarse, las relaciones sociales se cristalizan y se convierten en determinación y (luego de las tesis biopolíticas, de Nietzsche a Foucault y Agamben) en cuerpos. Luego, se podría decir perfectamente que la verdad profunda de la dialéctica materialista es el romanticismo, así como lo es de este la posibilidad del cambio y la libertad. Ambos movimientos nos dejan en los límites de la conciencia desgarrada y esquizofrénica de la modernidad. En ambas fórmulas hay algo oculto, que hace posible aplicar un modelo de profundidad.

La superficialización operada por la posmodernidad en el campo del arte ha traído, como consecuencia, la extrema disociación entre arte y vida, que es (a pesar de la voluntad de las vanguardias) la glorificación del carácter afirmativo de la cultura y el encierro absoluto en su esfera autoreferente. Esto implica el despojo total de su dimensión política, que es lo mismo que su fascistización; aunque, al mismo tiempo, significa la ruptura total con la representación. Este planteamiento vuelve a ponernos en el reino de la libertad, pero esta vez en una libertad que no apela a la universalidad, ni a un imperativo moral, sino al privilegio de clase, a la existencia de una élite que se puede permitir el libre juego de la estética. Curiosa paradoja. La actual sociedad occidental puede enarbolar ambas banderas a la vez, pues es el reino de la libertad en el mismo instante que es el reino de la determinación. La escisión social distingue entre los que pueden controlar su destino y aquellos que están gobernados por fuerzas externas. Para los primeros el cambio es posible pero no es necesario, para los otros el cambio es necesario pero no es posible.

La poesía de vanguardia trae habitualmente consigo una mística de la revuelta, contra la condición humana mezquina, contra el poder y la coerción de un orden falsamente natural (o que se ha naturalizado a instancias de la filosofía política, desde el renacimiento). Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX fueron una forma de sistematización del inconformismo y la desconfianza. Por ese motivo anidó en ellas un deseo que también ha definido a las vanguardias políticas: el de romper con lo antiguo, con las estructuras que determinan los modos de pensar y de actuar de una sociedad. Se ha macerado en ellas una permanente inquietud frente a la realidad social, y el irrefrenable deseo de la concreción de una transformación, de la necesidad de destruir las formas clásicas, de romper con los cánones estéticos, de experimentar y producir cambios perceptuales, revolucionando el campo del arte e intentando trascenderlo.

Para que se opere este despliegue de recursos, de variadas índoles, que son las vanguardias, y se movilicen voluntades con el propósito de recorrer los límites de la realidad, debe existir una gran convicción acerca de la necesidad del cambio. Ese cambio es avalado por dos fuerzas muy poderosas y, aparentemente dicotómicas: la Razón, por un lado, y los impulsos irracionales de las pasiones, por otro.

La Razón aporta el análisis, el orden, las taxonomías y los conceptos necesarios para la crítica, y el establecimiento programático de una negatividad. Proporciona un mapa de la realidad, nos sitúa en ella y produce los argumentos que van a motivar la acción. Si no existiese tal convencimiento, si el pensamiento se quedase empantanado en la relatividad, no habría movimiento alguno, la voluntad no tendría un norte. En los procesos de cambio que ha conocido y han conformado la modernidad, por regla general se pone en juego la intención de racionalizar. La ilusión que gobierna las revoluciones socialistas es la misma que presidió a la Revolución Francesa y a las guerras de independencia americanas: dejar atrás la barbarie, el oscurantismo, la irracionalidad. Es la lucha contra la tradición, la religión, las estructuras sociales arcaicas, la obediencia ciega a la costumbre y a instituciones injustas. Existe la convicción de que es legítimo, necesario y posible intervenir, no sólo en el mundo social, sino también el mundo natural, y en lo que de naturaleza alberga el cuerpo humano. Esto se extrapola a las intervenciones sobre la naturaleza interior del ser humano, a su personalidad y sus modos de conducta; las técnicas punitivas y psicológicas, la educación y los métodos de disciplinamiento ponen en práctica este concepto de la performatividad de lo natural en el hombre. Es el camino más pragmático, donde la modernidad se convierte en *modernización*, que es la expresión más

extrema de la vertiente ilustrada de la modernidad, pero ya vacía de Razón, donde “se rompe – dice Habermas– la conexión interna entre modernidad y contexto histórico del racionalismo occidental, de modo que los procesos de modernización ya no pueden entenderse como racionalización, como objetivación histórica de estructuras racionales”¹⁷. En este punto, la modernidad queda nuevamente arrojada al gobierno de fuerzas irracionales, a la ley de la selva, al estado de guerra, a la política como pugna entre campos de fuerzas animada por las pasiones (por no decir intereses egoístas que son la glorificación del individuo en la política).

Pero como este es un viaje de permanente retorno, la naturaleza vuelve, se defiende, se resiste y se expresa a través de la voz romántica de la modernidad. La independencia de la naturaleza es un rasgo esencial de la sociedad escindida; la naturaleza es producida en el desgarramiento interno, por lo que cobra vida propia. En ella se materializa la exteriorización y su propia existencia es la prueba patente de la incompletud. La voz romántica, por tanto, no reclama tanto el respeto de lo natural en tanto otro, sino que denuncia la producción de la naturaleza como otredad. En ella la naturaleza es la evidencia del sino trágico de la modernidad. Esto también constituye la eterna contradicción de la vanguardia: tener dos voces opuestas, que afirman y niegan a la vez lo natural. Ambas voces finalmente devienen en una mística particular, en un sentimiento religioso que pone su esencia en un más allá desconocido e inasible.

La Razón nunca se encuentra a sí misma, nunca descubre su verdad interna, su identidad, por lo que debe apelar a supuestos indemostrables para afirmarse, supuestos frente a los cuales simplemente hay que hacer acto de fe. Mientras que, por otro lado, el romanticismo recae en la religión de la naturaleza o en la reivindicación del “pensamiento del afuera”. Lo “otro” es la verdad del romántico, aquello que la razón niega o mantiene en sus bordes. El misticismo romántico rescata expresiones marginales de la modernidad, como la locura, la enfermedad, los estados delirantes, el uso de drogas, el suicidio, y los incluye en un programa de crítica y negación de la razón ilustrada (que invariablemente sigue estando incluido dentro de las formas y estructuras discursivas de la propia racionalidad). Por lo tanto, puede entenderse perfectamente como uno más de los movimientos o pliegues de la modernidad misma (incluso, para ser más precisos, se puede decir que en ese intento de oposición y de resistencia, el romanticismo se asimila al discurso racional, fundiéndose en uno solo). El romanticismo es consustancial a la modernidad, es el modo más claro de indicación de sus límites, y, por tanto, aquello que la pone

¹⁷ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 13.

en marcha, aquello que la mueve hacia la autoproducción, lo que la llevará más allá de dichos límites, ensanchando la realidad, no sin las resistencias propias de los ordenes establecidos y de los intereses puestos en juego.

Por ambos caminos llegamos al terreno de la política, y las vanguardias han hecho y rehecho esos caminos. El mandato de politizar el arte (que tan claramente plasmara Walter Benjamín¹⁸ en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), encuentra su realidad en las vanguardias. En un principio se trata de llevar al terreno de la creación literaria temas mundanos, luchas sociales, y a su vez de llevar el arte al mundo profano. Pero politizar el arte no solamente es trasladar la “lucha de clases” a una expresión artística, no es meramente plasmarla, o denunciar o expresar tal o cual realidad histórica. Verlo así es una reducción. Politizar el arte no debe entenderse como su mera utilización como una herramienta de denuncia y de propaganda, es también dar una lucha formal al interior del arte para derrumbar las formas tradicionales de expresión, revolucionar el lenguaje y encontrar una voz que represente las nuevas sensibilidades, los procesos espirituales y sociales emergentes.

Pedir al arte que sea un espejo de la realidad, que refleje en la obra las miserias del mundo, y ponga sus contradicciones de relieve, es darle una función pedagógica. Es darle el sitio que la iglesia católica le confirió tanto en el período del oscurantismo medieval, como en el proceso de evangelización del nuevo continente: el arte debía ser una manera de llevar los evangelios a aquellos pueblos ignorantes que no sabían leer ni escribir. El papel pedagógico del arte aparece siempre vinculado a grandes procesos de racionalización o control político. Ser fiel a la realidad (o ser fiel a las escrituras) es el mandato que otorga al arte un papel ideológico en los períodos de asentamiento de una determinada máquina de poder. Politizar el arte es producir un ensanchamiento del lenguaje o de los modos de expresión, lo que también incide finalmente en las prácticas humanas (dinámica a la que se le podría denominar, en la esquemática jerga del marxismo estructuralista, una determinación recursiva de lo ideológico sobre lo productivo). Sin embargo, esta tan especial forma de politización del arte, puede culminar en un mero formalismo y en una constante autorreferencia que consolide aun más el carácter afirmativo de la cultura. De hecho, eso es lo que ha pasado en el campo del arte contemporáneo, cuyo lenguaje se ha convertido en un sin fin de citas, de metaplanos y de recurrencias que se van a quedar en puro y simple ejercicio estético o retórico.

¹⁸ Walter Benjamín. *Discursos interrumpidos I*, p. 160.

La voluntad de politizar el arte ha tenido, entonces, dos caminos, que no son excluyentes, pero que sin embargo han marcado derroteros distintos, aunque con consecuencias análogas. En primer lugar, la tendencia a asumir los temas históricos y sociales y expresarlos en el lenguaje del arte, ha reducido a este a una función pedagógica o propagandística. La otra tendencia ha alimentado y perpetuado la separación entre arte y vida. Las vanguardias representan el momento en el cual ambas tendencias encuentran un equilibrio. Cuando este equilibrio se rompe es cuando la vanguardia colapsa y estos caminos se bifurcan. Aquellos artistas comprometidos con un proyecto político y social, a quienes ya no les basta el campo del arte, derivan naturalmente hacia la militancia en movimientos de la política formal (es frecuente la cooptación de estos artistas por el Estado, el partido o el gobierno que aparentemente estaría llevando a cabo el programa revolucionario). Aquellos otros, que han puesto énfasis en los temas más formales, insisten por lo general en la fórmula del arte por el arte y en los aspectos estéticos, buscando acercarse a una idea de la perfección expresiva. En ambos casos la potencia de sus creaciones decae y pierde el ímpetu renovador que las animaba.

Romanticismo e ilustración, entonces, son momentos diferentes en términos lógicos, pero no necesariamente en términos históricos. Sin embargo, y justamente por este privilegio del pensamiento analítico, siempre es posible establecer cadenas de acontecimientos que parecen cíclicos, ya que la modernidad los ha visto desplegarse en numerosas oportunidades, y, al parecer, en el mismo orden. En un primer estadio de las cosas, el racionalismo puro se instala con potencia y optimismo en el gobierno del pensamiento y de la historia, estableciendo un tranquilo desarrollo, guiando con mano segura los procesos evolutivos a partir de la certeza que le da la razón. En seguida esta seguridad es puesta en cuestión, criticada, destruida y echada por tierra por la actitud y el aparato crítico del romanticismo. A esta convulsión cultural o ideológica al interior de la modernidad, le sucede un movimiento social de gran energía que se expresa con violencia y que culmina en una revolución. El romanticismo aparece como el espíritu de la revolución, como la necesidad del cambio, la expresión de fuerzas contenidas pero ya incontenibles, la explosión de lo oculto, el regreso de lo reprimido; el romanticismo puede ser visto como la *forma* de la revuelta, mientras la vertiente ilustrada de la modernidad aparece como su *contenido*. El momento culminante de las revoluciones políticas es el momento del encuentro de estas dos tendencias aparentemente contradictorias (es quizá lo equivalente a lo que Lenin llamó la convergencia entre las condiciones objetivas y subjetivas para la insurrección).

Ese evento, en que chocan, o se encuentran estas dos oleadas históricas, se aquilata finalmente bajo el terror, bajo el dominio del Estado, de la clase política emergente, de la burocracia, de los técnicos. La revolución es institucionalizada, y desde esta nueva institucionalidad se impone un orden nuevo. Lo que ocurre en seguida y como reacción a tal derrota es el advenimiento inmediato de una respuesta cultural, que no es otra cosa que la traducción del evento político traicionado de la revolución en movimiento artístico. En una palabra, la revolución es derrotada en el momento en que triunfa, es un clímax que no puede perpetuarse, un orgasmo social en que se funden momentáneamente dos cosmovisiones antitéticas, que luego sólo pueden permanecer juntas a condición de que una de ellas, la que reclama para sí la radicalidad, se limite a una actitud estética. Incluso esa actitud estética está condenada a ser una llamarada efímera, en la medida en que en ella se inflaman aún los postulados de la revolución y su voluntad de cambio. Una vanguardia no puede institucionalizarse, es un instante, un grito. Una vanguardia que se perpetúa se traiciona a sí misma.

La subsecuente ruptura es necesaria y esperable, ya que las vanguardias son la síntesis efímera de una contradicción permanente de la modernidad. El espíritu de la revuelta, concilia sus diferencias en un efímero momento orgásmico en que esos términos contradictorios se funden brevemente, irradiando una luz enceguedora, para luego desvanecerse en la historia, en la tragedia, en la decepción y el nihilismo, para emprender una vez más el ciclo.

Por lo general se da por evidente que el concretismo es una vanguardia artística, sin que estén muy claros los criterios de base para hacer esta afirmación. Esta observación es hecha basándose más bien en el alcance que este movimiento logró, sumado a su capacidad creativa, a su trabajo crítico, a su inserción internacional, y a la potencia innovadora que ha desatado en generaciones posteriores. Evidentemente desde un punto de vista formal y meramente estético, la poesía concreta es una literatura experimental, que trasciende el canon establecido y trasgrede algunos de los componentes fundamentales de la poesía tradicional (como veremos más adelante). Además, son los propios concretistas los que se encargan de recalcar que su trabajo es el último estadio de una cadena de rupturas: “La explosión se inicia en el período de ruptura con los cánones rítmicos y de rima, que dan origen a los versos libre y blanco, respectivamente, como puntos de partida sobre los cuales se asienta una poética de los inicios de la modernidad, esto se

puede ver en los poemas en prosa del simbolismo francés y en los movimientos literarios de los inicios del siglo XX, cuya estética se instaló en Brasil con el Modernismo”¹⁹.

La pregunta es, entonces: ¿toda corriente o movimiento artístico o literario que proponga innovaciones y vaya más allá del patrón estético dominante es inmediatamente una vanguardia? Claramente no es así. Históricamente el uso del concepto “vanguardia” para calificar a un determinado movimiento ha estado informado por factores estéticos y extra-estéticos. Esto es evidente, pues uno de los rasgos característicos de todo movimiento de vanguardia (y aquí ya estamos sentando un criterio), es que su obra y su acción trasgrede el específico campo del arte²⁰. De esta manera, se introduce un problema irresoluble para una teoría estética que se quiera quedar estrictamente dentro del “campo del arte”. Este criterio de definición explícitamente saca al tema de los límites del campo, poniendo en juego otros factores, para los que el campo no tiene las herramientas conceptuales adecuadas. Necesariamente un análisis de la vanguardia debe echar mano de conceptos extraídos de la teoría política y de la economía, pues nos vemos obligados a adentrarnos en el terreno de las prácticas, de los modos de producción y circulación. Philadelpho Menezes define así lo que para él sería una vanguardia: «Se entiende por “poesía de vanguardia” aquella que, experimentando nuevos procedimientos de composición de poemas, se enfrenta con el sistema estético vigente en cuanto reflejo de un orden ideológico más amplio, y, por tanto, propone, incluso subliminalmente, una transformación de ese complejo cultural [...] El procedimiento es que, reflejando una nueva postura estética, se entra en confrontación con otros procedimientos, en tanto manifestaciones del complejo ideológico dominante»²¹. Pero ¿cuáles son esos “otros procedimientos”? Sin decirlo explícitamente Menezes se está refiriendo a la

¹⁹ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 12.

²⁰ El concepto de campo fue elaborado por la sociología para delimitar un microcosmos dentro del espacio global. Hay distintos campos, y cada campo –según los sociólogos– posee sus reglas. Son sistemas estructurados, con tensiones y oposiciones. Es un espacio de lucha por un capital específico desigualmente distribuido dentro del campo determinado. Eso significa que hay agentes dominantes y dominados. Hay una relación de fuerza con su propia historia, que se manifiesta en instituciones y agentes, que a su vez poseen estrategias para posicionarse en el interior del campo. Los intereses de los agentes de cada campo no son necesariamente económicos, y son relativamente independientes del contexto global (esta es una de las grandes falacias de la teoría de los Campos, ya que la lógica interna del campo reproduce la lógica general, y se supedita completamente a los intereses políticos o económicos externos al campo particular). A cada campo corresponde también un habitus, que es la forma de asumir las reglas internas y ejecutarlas. La esfera del arte puede verse, entonces, como un campo de batalla, o de disputa (Crft. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*).

²¹ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 10.

impronta de toda formación social de reproducir las condiciones de producción que la sustentan al mismo tiempo que produce²².

Los concretistas se rebelaron contra la generación del cuarenta y cinco, a la que en algún momento pertenecieron, y comenzaron su periplo experimental que tuvo como primera consecuencia la abolición del verso y la obliteración del sujeto (lo que todavía está al interior del campo). Lo primero que excede el campo son las declaraciones y manifiestos que los mismos artistas publican reivindicando para sí mismos la denominación de vanguardia. Es muy frecuente que las vanguardias publiquen pasquines y manifiestos en que rompen con lo viejo para abrir un espacio nuevo. En esto el concretismo sigue pareciéndose a una vanguardia. Sin embargo, ¿son las declaraciones a posteriori de los propios involucrados, pruebas suficientes y contundentes para considerar a un movimiento como vanguardia? Creo que debe haber algo más, algo que ponga en tela de juicio a la institucionalidad del arte y a la sociedad que le ha dado origen. Una definición que tome en cuenta estos criterios la encontramos en Peter Bürger:

Con los movimientos históricos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino a la institución del arte, tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución del arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su “pureza”; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite la “comprensión objetiva” de las fases de desarrollo precedentes. En la época del Realismo, por ejemplo, el desarrollo del arte se entendió bajo el punto de vista de la aproximación creciente a la descripción de la realidad, pero ahora podemos reconocer la parcialidad de este criterio. Ahora ya no vemos en el realismo el principio de la creación artística, sino la suma de determinados procedimientos de una época. La totalidad de los procesos de desarrollo del arte sólo se hace evidente en el estadio de la autocrítica. Solamente desde que el arte se ha separado por completo de toda referencia a la vida práctica, puede reconocerse la progresiva separación del arte respecto al contexto de la vida práctica, y la consiguiente

²² Cf. Louis Althusser, en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, p. 7.

diferenciación simultánea de un ámbito especial del saber (el ámbito de la estética) como principio del desarrollo del arte en la sociedad burguesa²³.

A mi modo de ver el concretismo en ningún momento pone en tela de juicio el modo de producción y circulación del arte y la literatura. Por el contrario, se afirma en él: el evento que los da a conocer y que funge como hito fundacional es la exposición de 1956 que se efectúa en un museo, institución que, está demás decirlo, es la piedra fundamental de la constitución del arte como campo y esfera independiente del mundo de la vida cotidiana. El precepto vanguardista de reconciliar arte y vida, por lo tanto, no está presente en el concretismo.

Curiosamente, el extremo formalismo los ha llevado hasta un límite en el lenguaje poético que en sí mismo es una tremenda crítica a la forma del pensamiento occidental²⁴, como lo hiciera notar Octavio Paz. Sin embargo, esa crítica fue sometida por el mismo movimiento a una atenuación y domesticación, mediante la asimilación que hace de ella el “comentario anexo” y la preservación de la obra en los circuitos institucionales del *campo*. También el potencial crítico e histórico de los autores del *paideuma*²⁵ se atenúa en virtud de su pasteurización respecto al contexto que lo produjo, para poner énfasis en la autonomía de la esfera del arte. Esto es algo que nota muy bien Ferreira Gullar y que está en consonancia con lo que hemos citado en Peter Bürger: “Es necesario, todavía, señalar que la divulgación hecha en Brasil de las obras e ideas de los autores de vanguardia –se refiere a la divulgación hecha por los propios concretistas– sufrió una comprensible deformación, determinada sobre todo por el esquematismo con el que se procuró justificar el concretismo poético. Se omitió siempre todo lo que en Joyce y Pound, por ejemplo, provenía de las particularidades de esos autores, de su ligación con la problemática nacional o cultural de la época en que vivieron y crearon. El objetivo era presentar el transcurso

²³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 62-63.

²⁴ Quizá la misma conciencia de los alcances de su obra produjo que ellos mismos se vieran en la necesidad de traicionarla: “La poesía concreta brasileña fue el momento de totalización de este proceso. En cierto sentido, fue también el último movimiento poético de vanguardia, colectivo e internacional [...] Llevó a cabo, no sólo en el plano del poema, sino también en el de la poética, la confluencia Oriente/Occidente: desde la ideografía poemática intentada en lenguas alfabético-digitales, hasta la reexportación de las técnicas tipográficas del poema concreto a una lengua escrita en caracteres ideográficos (el japonés), en una especie de tropismo por revisión complementaria. Agotamiento del campo de lo posible, radicalización “verbi-voco-visual” hasta la sensación del límite, la poesía concreta, en un gesto grupal, anónimo y plural, se empeñó en llevar hasta sus últimas consecuencias el proyecto mallarmeano. Rompió los vínculos residuales del discurso (hablo de los poemas de la fase minimalista, de estructura geoméricamente controlada, que corresponden al *Plano piloto* de 1958), convirtiéndose, monadológicamente, en una tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo” (Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 43).

²⁵ Conjunto de autores de los cuales se aprende y se proviene en una línea de continuidad.

del arte como un desarrollo lineal, fatal y no condicionado históricamente. Es como si el proceso artístico constituyese una historia aparte, desligada de la historia general de los hombres”²⁶.

Por otro lado, están las inevitables preguntas que nos presenta Gullar: “¿Un concepto de “vanguardia” estética, válido en Europa o los Estados Unidos, tendrá igual validez en un país subdesarrollado como Brasil?”²⁷, o, “¿Esas concepciones de vanguardia artística corresponden a una necesidad efectiva de las sociedades subdesarrolladas? ¿Las necesidades que, en estas sociedades, determinan la adopción de las vanguardias europeas son las mismas que, en Europa, determinaron su surgimiento?”²⁸.

Evidentemente estos cuestionamientos están directamente relacionados con la certeza de que lo cultural, como parte de la superestructura ideológica, está determinada por el nivel o el modo de producción correspondiente a cada época, y que, por lo tanto, no se puede trasladar mecánicamente un concepto artístico que tiene sentido en un contexto social, histórico y político bien determinado, a otro que dista mucho de aquella realidad originaria. No es lo mismo la Inglaterra de principios del siglo XX que conforma el medio en el cual tiene sentido la obra de Joyce, que la realidad de un país latinoamericano de la década del cincuenta. Hay rasgos que son comunes a todas las vanguardia, como lo es el deseo de lo nuevo, y la necesidad del cambio, tanto en lo estético como en lo social, y, como bien lo expresa Ferreira Gullar, “la necesidad de transformación es una exigencia radical para quien vive en una sociedad dominada por la miseria, y cuando se sabe que esa miseria es el producto de estructuras arcaicas”²⁹. El grito vanguardista, por lo tanto, es contra los patrones estéticos dominantes, anquilosados y pertenecientes a una clase que pretende hacerlos pasar por universales, pero también contra las estructuras sociales injustas y opresivas que hacen posible tal imposición ideológica. En la América Latina de los años cincuenta esas estructuras correspondían al dominio de las oligarquías nacionales y a la dependencia colonial de los centros económicos imperialistas.

Postular lo nuevo en este contexto tuvo dos versiones, no necesariamente antitéticas, una que proponía sacar a estos países de la miseria, establecer políticas desarrollistas racionales, industrializar, hacer crecer la economía, diversificarla, invertir fondos del Estado en educación, en mejorar la atención a la población democratizando los servicios, aplicando técnicas nuevas,

²⁶ Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento*, p. 7.

²⁷ *Ibíd.*, p. 7.

²⁸ *Ibíd.*, p. 16.

²⁹ *Ibíd.*, p. 9.

socializando los descubrimientos de la ciencia, etc.; la otra versión sostenía todo lo anterior pero con la salvedad de que para lograr eso y otros propósitos de justicia social, democratización y transformación, era necesario, por ejemplo, la nacionalización de las riquezas naturales, la expulsión de las transnacionales, la repartición equitativa del producto y del trabajo, lo que implicaba una verdadera revolución. Esta voluntad de cambio empeñada en la historia encontró la resistencia de aquellos que obtenían beneficios con ese orden de cosas. Ferreira Gullar lo pone de esta manera: “el imperialismo es, al mismo tiempo, lo nuevo y lo viejo. Lo nuevo es la ciencia, la técnica, las invenciones, que son propiedad de la humanidad como un todo, pero que todavía están, en gran parte, en manos del imperialismo, que es lo viejo. Por lo mismo, la lucha por lo nuevo en el mundo subdesarrollado, es una lucha antiimperialista. Y eso es una verdad tanto en el campo de la economía como en el del arte. La verdadera vanguardia artística en un país subdesarrollado es aquella que buscando lo nuevo, busca la liberación del hombre, a partir de su situación concreta, internacional y nacional”³⁰.

Los concretistas cumplían con la primera parte de la fórmula, pues, como los futuristas, idolatraron la técnica, la máquina, los adelantos de la ciencia y sus posibles aplicaciones, tanto en el arte como en la esfera de la producción. Esto los llevó a identificarse con el proyecto desarrollista de los gobiernos populistas de la década del cincuenta y sesenta, hasta el advenimiento de la dictadura (una dictadura, que, por lo demás, continuaría, a su manera, con el proyecto desarrollista e industrializador del gobierno que estaba derrocando). Los concretistas no denunciaron las estructuras sociales injustas de un país dividido en clases, explotado por el imperialismo y las transnacionales. Se acoplaron mansamente al optimismo industrializador, y pretendieron encarnar ese espíritu, como lo hace ver Haroldo de Campos en la entrevista que le hiciera Rodolfo Mata:

Una vanguardia depende de una actitud colectiva y de un “principio esperanza”, o sea, la vanguardia se caracteriza por un deseo de modificar no sólo el lenguaje, sino también el mundo, aunque esto pueda ser una utopía teñida de sueños, de idealización. Sin embargo, es un hecho que todas las vanguardias dignas de ese nombre son colectivas y tienen un proyecto colectivo, un “proyecto esperanza”. Maiakóvski estuvo ligado a la Revolución rusa y los propios futuristas italianos, con todos sus errores ideológicos, estuvieron ligados a la idea de la máquina, de la modernización. En nuestro caso específico, había todo un proyecto de renovación del país. Se estaba creando Brasilia, donde el presidente Juscelino Kubitschek tuvo como artista predilecto al

³⁰ *Ibíd.*, p.10.

arquitecto Oscar Niemeyer, que era marxista. Durante el gobierno de Juscelino, se dio una incorporación democrática más amplia –de sectores de la población antes marginados– y una gran libertad en el plano de las ideas³¹.

También encontramos en Haroldo la siguiente declaración: «Es esta esperanza programática la que permite entrever en el futuro la realización diferida del presente, que anima la suposición de que, en el límite, la “poesía universal progresiva” pueda ocupar el lugar socializado del periódico –esa *féerie populaire*– cual poema enciclopédico de las masas, “indispensable como el pan o la sal”»³². Se puede entender, entonces, que los concretistas del Grupo Noigandres confiaban en cierto evolucionismo “natural” de la sociedad, transitando del subdesarrollo al desarrollo, de la economía agroexportadora al la economía industrial, de la pobreza general al bienestar general, en el marco de una sociedad democrática y republicana, donde las instituciones cumplieran con su misión y cometido (lo que quedó brutalmente desmentido con el golpe militar del 1964), mientras la poesía experimentaba su propio proceso de evolución (reflejo o motor del cambio social), que espera, en su ensueño utópico, llegar a ser el medio de comunicación común y universal de la sociedad plena.

En su favor, los poetas concretos, esgrimen no sólo el “principio esperanza” (que en este caso se traduce en un optimismo propio de la ideología del progreso), sino también el factor del trabajo colectivo, la supresión de la individualidad en aras de lo común, como modo de producción artística:

Sin este “principio-esperanza”, no como vaga abstracción, sino como expectativa efectivamente alimentada por una práctica prospectiva, no puede existir vanguardia entendida como movimiento. El trabajo en equipo, la renuncia a las particularidades en pro del esfuerzo colectivo y del resultado anónimo, es algo que solo puede ser movido por ese motor “elpídico”, del griego elpis (expectativa, esperanza). En su impulso totalizador, la vanguardia rasura provisionalmente la diferencia, en busca de la identidad utópica. Enajena la singularidad de cada poeta a la mismidad de una poética perseguida en común para, en una etapa final, desenajenarse en un punto de optimización de la historia que el futuro le estará reservando como culminación o rescate de su empeño desdiferenciador y progresivo. Vanguardia, en cuanto movimiento, es la búsqueda de

³¹ Haroldo de Campos, “Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, por Rodolfo Mata, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 221.

³² Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 43.

un nuevo lenguaje común, de una nueva *koiné*, del lenguaje reconciliado, por lo tanto, en el horizonte de un mundo transformado³³.

Pero, ¿fue así efectivamente? No se puede discutir que, en un gesto revolucionario dentro del campo estético delimitado de la literatura brasileña de aquella época, con el sacrificio del sujeto, el concretismo avanza hacia una crítica del individuo burgués y su literatura entendida como expresión de una interioridad. De esa manera, propone a cambio criterios homogéneos de producción, donde se elimina el estilo personal. Sin embargo, todos los poemas concretos tienen autor, lo que reinstala, por otros medios, la figura que se quiere combatir. Al mismo tiempo, y pese a las advertencias de Mallarmé (referente inmediato del concretismo), se recurre al título del poema, como marco determinante, que lo occidentaliza y lo inscribe dentro de una tradición. Al respecto Derrida anota: “Mallarmé prescribe suspender el título que, como la cabeza, el capital, lo sentencioso, habla con la frente alta, habla demasiado alto, a la vez porque alza la voz, ensordece el texto consiguiente, y porque ocupa la parte superior de la página, convirtiéndose así la parte superior en el centro eminente, el comienzo, el orden, el jefe, el arconte”³⁴.

Como ya he dicho antes, creo que es vital, para una definición de la vanguardia, considerar el encuentro y ensamblaje, en un momento histórico determinado, entre una voluntad estética radical y una voluntad política radical; al mismo tiempo que se traslapan las características propias del romanticismo y los rasgos ilustrados. La amalgama y complementariedad de estos elementos es efímera, pero cuando ocurre, podemos decir que estamos en presencia del fenómeno de la vanguardia.

Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, propone que hay una “doble y antagónica tentación que ha fascinado alternativa o simultáneamente a los poetas modernos: la tentación religiosa y la tentación política, la magia o la revolución”; han pretendido ser la legítima y verdadera voz de los procesos revolucionarios. El problema es que, tal como la voluntad revolucionaria, la poesía se encuentra con la fuerza resistente de las relaciones sociales cristalizadas, institucionalizadas, convertidas en realidad inamovible. La poesía de vanguardia, si bien puede ser la expresión del espíritu revolucionario, sólo lo es del evento de la ruptura, no de su consolidación. En esa perspectiva Paz tiene razón, la vanguardia ama el cambio y se revoluciona a sí misma; recoge, por lo mismo, rasgos del pensamiento ilustrado, la fascinación por la máquina y el mundo

³³ *Ibíd.*, p. 44.

³⁴ Jaques Derrida, “La doble sesión”, en *La diseminación*, p. 269.

industrializado, que incorpora de modo temático y estructural, confundiendo con las tendencias políticas y sociales que postulan a la construcción de modelos de sociedad más justos basados en el desarrollo y el incremento de la producción.

Pero al mismo tiempo, los poetas vanguardistas sienten una atracción por la tradición ocultista, incomprendida por sus contemporáneos políticos, pero también experimentan una atracción no menor por las promesas que el futuro augura a los movimientos sociales revolucionarios. Esa tensión interna es lo que define tanto a la modernidad como a las vanguardias artístico literarias de principios del siglo veinte. Esa tensión no se resuelve, culmina con la consecuente diáspora, con la inevitable escisión. “Ni los filósofos ni los revolucionarios pueden tolerar con paciencia la ambigüedad de los poetas que ven en la magia y en la revolución dos vías paralelas, pero no enemigas, para cambiar el mundo”³⁵, dice Paz, lo que efectivamente es cierto. Si en La República de Platón los poetas como Homero serían expulsados por falsear la verdad, por engañar, “los revolucionarios han expulsado a los poetas de sus repúblicas”, por su postura crítica y por su posición elitista, burguesa y por su culto a tradiciones reñidas con la razón. Pero eso no desmiente lo que he afirmado más arriba; por el contrario, avala la tensión fundante de la poesía de vanguardia. También es cierto que la escisión a la que me he referido destruye ese carácter propio de la poesía moderna. “Si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista”³⁶, afirma Paz irónicamente, y esa afirmación es mucho más complicada de aceptar, porque supone que toda poesía debe estar emparentada con la magia por esencia, cosa que no voy a discutir en esta página. Quizá exista otro tipo de poesía que no apele al arcano, y quizá la lírica política, más cercana a la épica, también sea una forma de poesía. Lo que sí queda claro es que con el énfasis desmedido en uno de los términos que constituyen la vanguardia poética, cuando se produce un desequilibrio irremediable y se destruye su tensión fundante, se da paso a la aparición de otros fenómenos literarios, que se abren como vectores desde el punto de quiebre de esa unidad.

Al concretismo le falta el componente romántico del que hemos hablado para convertirse en vanguardia, componente que sí encontramos en la poesía de Raúl Zurita³⁷. El romanticismo,

³⁵ Haroldo de Campos, Op. Cit., p. 152.

³⁶ *Ibid.* p. 152.

³⁷ A éste respecto comenta Gonzalo Aguilar en la entrevista que le hiciera en Buenos Aires: «El problema es: ¿hasta que punto ese otro (desde el punto de vista de la otredad), me permite integrarme en su diferencia? Eso es ininteligible en esta racionalidad. No puedes entenderlo, al intentar hacerlo me transformo en un bárbaro, o en un excluido. Ese salto los concretos nunca lo dieron, y es por esto que vienen dando la vuelta, a pesar de que cualquier

dice Haroldo de Campos comentando a Paz y en posesión de una visión bastante clara del fenómeno, es «“reacción contra la Ilustración” y “uno de sus productos contradictorios. El Romanticismo se subleva contra esta misma “razón crítica”. Así, “es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada”. Del mismo modo, la literatura moderna, prolongación de esta tradición romántica, sería, según Paz, “una apasionada negación de la era moderna”, manifestando invariablemente, aunque a través de actitudes ostensivamente diversificadas de cada uno de sus poetas, “una común repugnancia ante el mundo edificado por la burguesía”»³⁸. Pues bien, a pesar de la conciencia que enarbola Haroldo de Campos de esta premisa, no puede decirse que exista esa animadversión en la obra concretista, que en una primera instancia pasa de largo por el tema, y en una segunda, parece acercarse sólo a modo de juego, sobrevolando el asunto y haciendo algunos guiños de complicidad. Y esto no tiene nada que ver con el nivel de complejidad en la recepción de los textos, como lo quisieron entender los concretistas al invocar la dificultad de Maiakóvski: “Maiakóvski, en el horizonte utópico de su “comuna ideal”, libre de burócratas, refutando las censuras en cuanto a la dificultad y la incomunicabilidad de su poesía, hará eco de este anhelo por un libro cuya claridad sería consecuencia de su necesidad, cuya condición de posibilidad nacería de la elevación de la cultura del pueblo, no del rebajamiento del nivel de innovación poética”³⁹. No se trata (al menos no únicamente) de una masividad en el “consumo”; tampoco tiene que ver estrictamente con el contenido, ni con la militancia en un partido o proyecto político determinado. Se trata, más bien, de la participación en un espíritu, de la infatuación de la voluntad individual en la dinámica de la historia, que solo lo puede expresar la actitud radical de inconformidad y violento descontento.

Se podría aventurar que tal equilibrio de factores estéticos y extra estéticos, artísticos y políticos, que constituirían el momento de vanguardia, se refleja formalmente, en la literatura, en

tipo que no estuviera en ese ámbito diría con respecto a los concretos: “estos tipos están locos”. Es ahí donde hay una *hybris* que no ha sido del todo resaltada, pues ellos siguen haciendo esos poemitas visuales, esos juegos de palabras, siguen teniendo esa especie de confianza tan fuerte en ocupar el lenguaje, considerándolo como una posibilidad de trascender la realidad. Si embargo, siempre prima la noción de no salirse totalmente, porque desde el momento que te sales del todo te conviertes en un animal, te conviertes en una bestia. Aparece allí el estado de excepción que es como el estado del “lobo”, que está fuera de todo tipo de uso de lo que es la racionalidad occidental, donde ya no es posible ser rescatados. La poesía concreta se mantiene todavía en una negociación, que no le permite excluirse totalmente. Dsitinto es el caso de Zurita, que no negocio nada, pues ahí no hay nada que negociar, y tampoco hay nada que entender, en el sentido del entendimiento como una fase tan importante de lo común. Los concretos siempre mantuvieron cierta cautela, no hablan desde la radicalidad».

³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³⁹ *Ibíd.*, p. 44.

el equilibrio entre el impulso deconstructor del lenguaje y el renovador de imágenes. Eso es lo que los propios concretos encuentran en el poema Blanco de Octavio Paz:

Pero es en Octavio Paz, en el poema *Blanco* (1967), en donde encuentra, por decirlo de alguna manera, su armoniosa figura de conclusión. En ese poema de lectura múltiple, desplegable como un libro oriental, la neotradición mallarmeana de la sintaxis estructural se enfrenta con otra tradición, fuertemente ibérica, la de la metáfora, de áurea herencia barroca, que la revalorización de Góngora por la generación de García Lorca volvió a dar prestigio; por una dialéctica tántrica del SI y el NO, en convivencia no excluyente, este poema visual es metáfora y crítica de la metáfora, matriz combinatoria que se hace y se rehace, según una eidética del texto y una erótica de la imagen (“La imagen del cuerpo como peregrinación nos devuelve la imagen del cuerpo como escritura”)⁴⁰.

A pesar de esto, vuelvo a insistir en el componente extra estético de la vanguardia, que deja fuera del campo cualquier teoría que quiera hacerse de este fenómeno. Si bien es fundamental el componente formal y estético, es tanto o más relevante el componente político e histórico. Entenderlo así supone concebir la vanguardia no como un conjunto de obras, o poemas, sino como un momento al que esas obras pertenecen, y que, una vez acaecido, ellas, las obras, pierden su significado, quedando como reliquias, u osamentas de algo extinto, lo que impide entender el poema como monumento.

Estas reflexiones llevan necesariamente a la descomposición del campo del arte (al menos en la forma que se le ha dado en la modernidad). El cíclico reencuentro del arte con la política (que es lo mismo que la cíclica aparición en el campo de la crítica de la pregunta por la relación entre estos dos términos) parece tener patrones recurrentes, que no se agotan ni al interior de la esfera de la cultura afirmativa ni en el terreno propio de la crítica. Por lo mismo es necesaria una mirada más totalizante, que implique un conjunto de variables, para poder tener una perspectiva más acabada, una mirada que pueda pasar desde los aspectos más estructurales de la obra, a una perspectiva hermenéutica (que involucre al autor y al espectador en su contexto), y luego a un enfoque sociológico, que permita establecer nexos, vínculos causales, influencias institucionales, relaciones de poder, redes de relaciones sociales, y, finalmente, más allá de la sociología, una mirada crítica, que intente mirar esta relación entre arte y política no desde fuera, sino desde la historia misma, desde las fuerzas en pugna. Sólo así se puede entender que el concepto de

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 41.

vanguardia está atrapado en una aporía (o es en sí mismo una aporía), ya que surge al interior del campo del arte pero llega a tener sentido solamente en la medida que es definido por factores externos a dicho campo. Sin embargo, una vez trascendidos los límites del campo, los fenómenos estéticos que salen al mundo dejan de contar con el soporte conceptual que los identificaba y se convierten en acto político (o en estrategia comercial), como es el caso de la *performance*, que siempre está en límite entre lo político y lo artístico.

Esta aporía va tener que considerar otro elemento en el contexto de las dictaduras militares, y es el hecho de que el estado de excepción suspende no sólo los derechos civiles y la institucionalidad política, sino que suspende incluso las distinciones que hacían coherente un proyecto de vanguardia artística. Arte y política van a resultar sinónimos de manera inmediata. La radicalidad política va a buscar refugio en el arte, pero al arte no le va a quedar otra alternativa que devenir acto político, la historia lo va a forzar a esa disyuntiva, porque cualquier gesto en este contexto adquiere connotaciones extraordinarias, referidas al lenguaje. La experiencia del estado de excepción se da principalmente en el lenguaje, un lenguaje que ha perdido su referencialidad y su certeza, que no encuentra los significantes adecuados, y que deviene delirio y cuerpo al mismo tiempo. Con esto se cierra el ciclo anunciado al comenzar esta introducción, aquel que nos situaba, en un principio, en el formalismo y que, a través de la ruta que vamos a transitar en los siguientes capítulos de manera más minuciosa, nos deja finalmente en la esfera política, pero ya no la misma que infundió vida y sentido a las primeras vanguardias, sino una política que debe hacer frente a la decadencia de la filosofía de la historia y a la creciente medicalización de la sociedad, es decir, una política de los cuerpos y del disciplinamiento, una biopolítica.

II.- El concretismo brasileño

1.- Los antecedentes

La poesía concreta brasileña se formó entre los años 1952 y 1956, al fragor del trabajo de Augusto de Campos, su hermano Haroldo y el poeta Décio Pignatari (quienes conformaban en São Paulo el grupo Noigandres), y tuvo su estreno en sociedad en la Exposición Nacional de Arte Concreta, realizada en diciembre de 1956. Su manifiesto, “Plan Piloto para la Poesía Concreta”, publicado en la revista *Noigandres* número 4, reivindica para sí el trabajo poético a partir de la palabra y no de la versificación. La página, como espacio bidimensional, se convierte en el soporte y elemento base para esta expresión que pretende ir más allá del lenguaje abstracto. Lo espacial juega un rol muy importante en la creación concretista, los elementos sémicos se disponen de forma sistémica sobre la página en blanco, estableciendo estructuras y relaciones. El poema no se lee, se vivencia de manera íntegra, como en la escritura compuesta por ideogramas⁴¹. Haroldo de Campos explica esta tendencia como un proceso propio de la modernidad que desemboca en la crisis del lenguaje:

En el siglo XIX hubo un proceso de emancipación del lenguaje poético, que cada vez se fue separando más del discurso de ideas (referencial) y volviéndose hacia la consideración de su propio ser intransitivo. Michel Foucault describe este proceso y lo caracteriza como la aparición de la literatura, figura de compensación frente a la utopía de un lenguaje totalmente transparente, utopía que imperaba en la *episteme* clásica. La respuesta de Mallarmé a Degas: “la poesía se hace con palabras y no con ideas”, debe ser vista como la culminación de este proceso. En esa evolución hay una toma de conciencia de la crisis del lenguaje y de la propia crisis de la poesía y del arte. Ya Hegel decía que, para la modernidad, la reflexión sobre el arte pasó a ser más importante que el propio arte. Marx, en esa misma línea, vaticinaba la desaparición del arte, como manifestación de la superestructura ideológica alienada, en el momento en que su realización en una *praxis* total lo volviera superfluo como instancia independiente. [...] Por lo tanto, los fenómenos son dos: a) por un lado, el poema comienza a adoptar como su objeto a la propia poesía: el acto de poetizar, la crisis o la posibilidad misma del poema, como si el poeta estuviera asumiendo en su oficio el dilema hegeliano y marxiano, preguntándose sobre la muerte o el devenir de la poesía; se trata de una poesía que tematiza la *poiésis* hasta en su sentido etimológico (*poiéo*, en griego, “hacer, fabricar”); b) por otro lado, el lenguaje de la

⁴¹ Podemos encontrar antecedentes de este concepto de escritura en variadas poéticas, desde los caligramas de Apollinaire y Huidobro, hasta los haikús de José Juan Tablada, pasando por la iconografía de Ezra Pound.

poesía va ganando cada vez más especificidad, se va emancipando cada vez más de la estructura discursiva del lenguaje referencial, va eliminando los nexos, va cortando los elementos redundantes, se va concentrando y reduciendo al extremo; el *Coup de dés* de Mallarmé, que es para la civilización industrial, como la *Commedia* de Dante para el Medievo, se compone apenas de 11 páginas (dobles), en las cuales el poeta medita, en un lenguaje extremadamente enrarecido, sobre la propia posibilidad de la creación, el poema que, como breve y fugaz constelación, surge de la lucha entre el azar, el desorden, el caos, la entropía de los procesos físicos⁴².

El interés de estos autores es cuestionar la abstracción, la representación en el arte y la poesía. La reproducción de estos poemas sería al mismo tiempo producción: el poema no existe más allá de su materialidad, de su “cuerpo”. La poesía concreta es una experiencia visual⁴³, y su lectura requiere de un ejercicio de interpretación que debe hacerse cargo de la totalidad del poema, de su estructura, de la relación entre sus partes y de las funciones que cumplen para construir el sentido. El texto es lo que es, no habla de una cosa extratextual, no es un signo que remite a un significado ausente, profundo. El poema es superficie o la unidad de hecho de los polos lingüísticos definidos por Saussure (significado y significante). Por eso es necesario el reemplazo de la frase, y del verso, por una sola unidad sémica.

También podemos reconocer en la poesía concreta, como rasgo común con las vanguardias clásicas, el juego con la forma de las palabras, con la tipografía, que tanto utilizó el modernismo, y que, para algunos críticos, es correlato de los avances técnicos y de la era industrial⁴⁴.

⁴² Haroldo de Campos, en “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 35.

⁴³ Como nos lo hace ver Philadelpho Menezes, antes de la existencia de la poesía concreta ya existía un movimiento concretista en las artes plásticas: «vale recordar que el manifiesto de Arte Concreta fue escrito por Van Doesburg en 1930, y se afiliaba a la corriente del abstraccionismo geométrico, proveniente del cubismo, futurismo, del De Stijl (Mondrian), paralelamente al Suprematismo y Constructivismo ruso-soviético [...] A partir de los postulados del Arte Concreto de Van Doessburg, introducidos en Brasil por el artista plástico y teórico Waldemar Coideiro, en el tránsito de la década del cuarenta al cincuenta, se formaron los grupos “Ruptura”, en São Paulo, y “Frente”, en Rio de Janeiro». (Philadelpho Menezes, *Poética e Visualidade*, p. 25)

⁴⁴ Ferreira Gullar, con su interpretación marxista, que privilegia la determinación económica de los acontecimientos culturales, entiende así este proceso: “Durante la Primera Guerra Mundial el sello es la aceleración del proceso económico que opera una transformación en Brasil, cuando se da el primer ímpetu industrializador en el país. Surge una clase operaria que, entusiasmada con la Revolución Soviética, se comienza a organizar y en 1917 realiza su primera huelga general en São Paulo. Lo que está evidenciando un proceso de transformación social –dentro del cual se inscribe la Semana de Arte Moderna, los levantamientos militares y la Columna Prestes– que, acelerado por el *crack* de 1929, conducirá a la Revolución del treinta y a la apertura de una nueva fase en el desarrollo brasileño, de carácter más industrial. El modernismo es, por lo tanto, mucho más un fruto de esa transformación material de la sociedad que consecuencia de la evolución cultural autónoma” (Ferreira Gullar, en *Vanguardia e subdesenvolvimento*, p. 20)

En su búsqueda formal, el concretismo se volvió hacia la pura estética, y reivindicó como bandera la fórmula del *arte por el arte*, empeñándose en la experimentación con el lenguaje, intentando subvertir desde dentro el campo del arte, confiando en la certeza de las leyes científicas y su aplicación incuestionable a todas las esferas del quehacer humano, incluida la producción artística. Consideró a la obra como artefacto de precisión, análogo a la máquina.

Ya las primeras vanguardias habían derivado, tras un proceso tanto histórico como lógico, hacia el formalismo, hacia la ruptura con el concepto de representación, hacia la búsqueda de sentido en los recursos del propio arte. Este proceso se da a la par de la revolución lingüística, de esa profunda investigación sobre la naturaleza del lenguaje que se inicia con el *Curso de lingüística general* (1916) de Saussure y que se prolonga hasta la semiótica contemporánea. Movimiento análogo es el que se produce a nivel de la epistemología de la ciencia, que se hace cargo del carácter lingüístico del conocimiento científico, especialmente a través de los aportes del Círculo de Viena. Identifico a estos movimientos como signados por un mismo sentido, lo cual tiene consecuencias decisivas en la conciencia del hombre/mujer contemporáneo.

Sin embargo, antes de emprender una comparación entre las vanguardias de principios de siglo con las neovanguardias, hay que tomar en cuenta que algo decisivo ha pasado en relación al contexto y al espíritu que le tocó vivir a cada una (lo que va a ser un factor disruptivo permanente, un punto de quiebre y un parteaguas en relación a la antigua concepción de la vanguardia artística y poética). Ha pasado algo tan profundo y de consecuencias tan contundentes en la conciencia de la modernidad, del mundo occidental, que cuesta concebir sus reales alcances. Ha devenido la Segunda Guerra Mundial y el holocausto nazi, con toda su secuela de horror, lo que resuena especialmente en la poesía. La post-guerra es el escenario político y subjetivo de las nuevas vanguardias, con todo el impacto que ese suceso supone en el espíritu del mundo. De hecho, este acontecimiento ha terminado de descomponer el mito de la razón moderna y ha abierto una sombra de duda respecto de las construcciones teóricas y discursivas que fundamentaban la estabilidad política del mundo occidental. Se aviva así una vieja polémica que pone en el centro el concepto de *lo humano*. La oposición entre *iuspositivismo* y *iusnaturalismo*⁴⁵ se actualiza con la promulgación en 1948 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos,

⁴⁵ En el debate entre el derecho positivo y el derecho natural, el primero afirma la arbitrariedad de la ley, mientras el segundo su inmanencia, radicada en la esencia de lo humano.

que apela a un esencialismo, a un inmanentismo de lo humano, a una cierta naturaleza que funda derechos.

Se despierta en las generaciones de poetas contemporáneos a la Guerra una suerte de desconfianza hacia las vanguardias, atribuyéndoles cierta responsabilidad histórica en los procesos irracionales desencadenados por su reivindicación de lo inconsciente y lo pasional. Se desata en ellos una necesidad de volver a los principios clásicos de la retórica, al verso y a la métrica, al acervo *humanista* que se alberga en el lenguaje. Los concretistas se forman en esa escuela, participan en el Club de Poesía paulista de la generación del cuarenta y cinco, conservador en la forma y en el contenido de sus textos. Sin embargo, pronto se van a rebelar contra ese conservadurismo y contra la tradición neoparnasiana, que hizo retroceder a la poesía a un pasado que parecía superado por el modernismo brasileño. Coelho Neto, desde al campo de la prosa, es uno de los exponentes más prominentes de esta tendencia. Respecto de este baluarte de la “alta literatura” Haroldo de Campos comenta: “La opulencia vocabular de un Coelho Neto (cuyo patrimonio verbal está calculado en cerca de 20000 palabras) no coincide necesariamente con la idea de realización estética bien hecha”⁴⁶.

Para los concretistas van a ser otros los preceptos que compongan su poética. En principio, está la impronta técnica de Pound, del poema *hecho a mano*, con la destreza y el esmero de un artesano, y, en seguida, la depuración, el abandono del manierismo, de la retórica inútil, la búsqueda de la unidad mínima expresiva: «No será más el caso de hablar, entonces, de una “riqueza vocabular” sino de una riqueza de estructura que coincidirá, en la poesía concreta, sin contradicción, programáticamente, con la más rigurosa simplificación y transparencia léxica»⁴⁷. Siguiendo el precepto del *último* Pessoa, se trataba de “ser raro y claro”, con una “voluntad implacable de estructura”, sin caer en el facilismo metafórico que, según los concretos, amenazaba a la poesía de aquellos años: “Parte de la poesía latinoamericana se dejó envolver por una retórica de metáforas fáciles que sustituía cualquier preocupación estructural por el lenguaje del poema. Esto sucedía con el propio Neruda pero sobre todo con sus discípulos y epígonos. La mejor fase de Neruda, desde mi punto de vista, está en *Residencia en la tierra* y en algunos momentos del *Canto general*. En esa etapa, Neruda se aproxima a *Poeta en Nueva York* de García Lorca, el gran libro metafórico de la poesía en lengua española, libro donde la metáfora

⁴⁶ Haroldo de Campos, “A Temperatura Informacional do Texto” (1960), en *Teoria da poesia concreta*, (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), p. 196.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 204.

barroca explota de una manera extremadamente trabajada, con una gran maestría artesanal, y no en un estilo simplemente acumulativo”⁴⁸.

Los poetas concretistas rompen con la tradición metafórica y se inscriben ellos mismos en una línea mallarmeana. Como comenta Gonzalo Aguilar, una de las características de todo movimiento de vanguardia, y en particular del concretismo, es que articula en su origen un *paideuma*, o grupo de autores que los preceden, que operan como maestros y referencia obligada. Ese grupo, para el concretismo, estaría conformado por Pound, Mallarmé, Cummings y Joyce (en principio, pues el *paideuma* es algo que se irá modificando según las necesidades expresivas del grupo). A partir de los experimentos y la obra de estos autores, el concretismo explora las posibilidades de la palabra considerada como cosa:

La Poesía Concreta consideró a la palabra en su calidad de objeto lingüístico de tres dimensiones: gráfico-espacial, acústico-oral y de contenido, con la intención de explotar conscientemente y al máximo sus posibilidades como material poético. Buscó darle una “actualización verbivocovisual” para alcanzar así la metacomunicación, es decir, la simultaneidad de la comunicación verbal y la no-verbal. Esto incluyó el rompimiento de la discursividad del lenguaje y la interacción de la palabra con otros sistemas semióticos como la música y las artes gráficas. Para ello, asimiló los hallazgos de Pound, su método ideogramático y su léxico imaginista de esencias y médulas; de Joyce, la técnica de palimpsesto en la que se da una narración simultánea a través de asociaciones sonoras y semánticas; de Cummings, la desintegración fonética y gráfica de las palabras; y de Mallarmé, las “divisiones prismáticas de la idea” y la espacialización visual del poema. Todo esto permite hacer del poema un “ideograma” que presentifica el objeto y logra la comunicación de una manera rápida y efectiva, tal como lo hacen los medios masivos de comunicación⁴⁹.

Junto a su prolífico trabajo poético y artístico, los concretistas desarrollaron una vasta obra ensayística y teórica, que incluye manifiestos, escritos de estética, y una obra crítica que, además de comentar e introducir en la vida cultural de Brasil a autores extranjeros, a veces trata de explicar su propia obra creativa y complementarla. Estos textos pueden considerarse como: 1.- una extensión de la obra poética, que busca otorgarle un sentido o una luz nueva, que la propia obra, en su opacidad, no alcanza a arrojar; 2.- y también pueden, de manera contradictoria, considerarse como una obra aparte, separada y en oposición respecto de los trabajos que tratan de

⁴⁸ Cf. Haroldo de Campos, “Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, por Rodolfo Mata, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 209

⁴⁹ Rodolfo Mata, en el Prólogo a la antología de ensayos de Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p.XV.

explicar. Están escritos en un lenguaje inconmensurable al de la obra poética, a la que la linealidad lógica del ensayo le resulta ajena. Este gesto revela un rasgo muy propio de la poesía moderna: “La poesía hoy, más que nunca, es un arte de especialistas del lenguaje que, en general, tienen plena conciencia de los instrumentos utilizados en la construcción de un poema: la fundamentación teórica cimienta la práctica de la creación, ya sea en simples manifiestos, o en textos críticos que acompañan el proceso de los movimientos de la poesía contemporánea”⁵⁰. Sin embargo, si se considera el alcance de la obra poética del concretismo, se puede ver claramente que el trabajo crítico, los ensayos, que intentan traducirla, no sólo hablan en otro lenguaje, sino que intentan retrotraerla al interior de los límites de la cultura occidental que ella por sí misma ya había traspasado, ubicándose en un más allá de los criterios de la modernidad. La obra crítica, por lo tanto, es mucho más conservadora, conciliadora, y oportunista en términos políticos y estéticos que la poesía que intenta explicar, y en su labor racionalizante, la traiciona.

La revuelta concretista, sin embargo, tras su paso por el extremo formalismo, por la profesión de fe ciega en un orden *maquínico*⁵¹, nos pone de nuevo ante el retorno del sujeto y de cierta fenomenología. El Neoconcretismo desconfía de las verdades positivas y desobjetiviza el arte, lo que coincide, en cierto modo, con lo que estaba pasando en el ámbito de la filosofía y de la epistemología, procesos que trataremos de tener a la vista para establecer correlatos y relaciones. El existencialismo francés, particularmente, tiene mucho que decir a este respecto, como una reedición del humanismo que influyó decisivamente en la obra de estos poetas, que, sin dejar de lado la experimentación estética, reclaman otros patrones y supuestos, alejados de las leyes de la óptica y de la geometría. Sin embargo, como veremos más adelante, el sujeto que emerge de estos procesos no tiene nada que ver con aquel que animó y dio origen a las vanguardias de principios del siglo XX, tanto así que cuesta denominarlo como *sujeto*, con toda la carga que este concepto alberga.

El periplo brasileño termina con el poema/proceso, que quiere dar fin a la figura reificada del autor y entregar la responsabilidad de la concreción de un objeto estético en obra al espectador, haciéndose eco del mandato de las vanguardias más radicales de dar muerte al artista

⁵⁰ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 9.

⁵¹ Uso este concepto especialmente con el sentido que le da Félix Guattari en su obra *Caosmosis*: “Intentaremos discernir distintos umbrales de intensidad ontológica y abordar el maquinismo en su conjunto según sus avatares técnicos, sociales, semióticos, axiológicos. Y esto implica reconstruir un concepto de máquina que se extiende mucho más allá de la máquina técnica. Plantaremos, con respecto a cada tipo de máquina, no la cuestión de la autonomía vital –no se trata de un animal– sino su poder singular de enunciación: lo que yo denomino su consistencia enunciativa específica” (Félix Guattari, “La heterogénesis maquínica”, en *Caosmosis*, p. 48.)

como genio y de las nuevas teorías hermenéuticas que relativizan la interpretación unívoca de las obras. Hasta aquí la poética sigue estando apegada al texto, aunque sus márgenes se hayan ensanchado notablemente. Se puede establecer en este proceso un devenir necesario en términos lógicos, que transita desde la estética a la política, con su trasfondo filosófico e histórico. Se instala una vez más la pregunta por la relación entre arte y política, sobre los límites que las separan y cómo se determinan mutuamente, atravesando (o siendo atravesadas) por el concepto de *ideología*, que va a aparecer necesariamente como telón de fondo de esta relación, que va desdibujarse definitivamente con el advenimiento de los regímenes militares que, al instalar el estado de excepción en la política latinoamericana, abren un campo en que se intersectan arte y política donde el cuerpo se convierte en un elemento insoslayable.

2.- De la crisis del verso a la palabra-objeto (el extremo formalismo o “fase ortodoxa” del concretismo)

Las constelaciones

Los propios concretistas catalogaron su trabajo previo a la Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956 como pre-concreto, pues –argumentaban– aún no reunía las características que luego adquiriría su estética en la “fase ortodoxa”⁵² que se abre con la Exposición y la publicación de los manifiestos: “pontos-periferia-poesia concreta”, “poesía concreta”, ambos escritos por Augusto de Campos en 1955; “nova poesia: concreta (manifiesto), de Décio Pignatari, que data del año 1957, y especialmente el “plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, elaborado por Pignatari y los dos hermanos de Campos⁵³. La “fase ortodoxa” se extendería hasta principios de 1960. Sin

⁵² Cf. Gonzalo Aguilar, en *Poesía concreta brasileña las vanguardias en la encrucijada modernista*, p. 20.

⁵³ Algo que, sin duda, llama la atención del concretismo fue su necesidad original de encontrar preceptos dogmáticos para la creación poética, imponiendo la restricción de un solo criterio, desdénando el universo de posibilidades que quedaban fuera. Mário Chamie, que combatió al concretismo durante los años sesenta, proponiendo a cambio la *poesía praxis*, lo ilustra de esta manera: “Movimientos y escuelas literarias tienden a ser fechados con el paso del tiempo. Praxis se caracterizó por combatir escuelas y movimientos. Trajo al debate de las vanguardias, entre nosotros, algunas formulaciones críticas y creativas en contra de los sistemas cerrados de doctrinas estéticas. Por eso, su blanco principal, en los años 60, fue el concretismo, en tanto modelo de autoritarismo poético. Todo autoritarismo es ortodoxo y sectario. El concretismo, en cuanto movimiento centralizador, nació bajo el imperio del control, ya a partir de su manifiesto nuclear, el llamado Plano-Piloto. Para Praxis, la palabra poética nunca es rehén de una teoría

embargo, ya existía en aquellos trabajos denominados pre-concretos, una firme “voluntad de vanguardia”: especialmente la intención de llevar la crisis del verso hasta el extremo de hacerle estallar y así conquistar otros atributos para la poesía. A ese período Gonzalo Aguilar la definió como “fase orgánica”, aunque, a mi modo de ver, sería más correcto considerar este momento, de la creación y de la búsqueda de los miembros del grupo Noigandres, como el de “las constelaciones”. Ya hemos mencionado la importancia que cobra entre los concretistas el poema *Un coup de dés* de Mallarmé, que en su afán por lograr “pintar no la cosa, sino el efecto que produce”, explora la diseminación del verso en la página, cobrando inmediata importancia la espacialización, el espacio en blanco y las relaciones de tensión entre las palabras, a nivel físico y no sólo sintáctico, al interior del poema. Las palabras cobran, a partir de esta perspectiva, una corporeidad que es invisible en la escritura lineal. Salta a la vista su existencia material, y con ella, las estructuras relacionales que componen otro plexo de sentido.

En estos poemas la constelación esta formada por elementos sémicos que entran en un juego de tensiones con cada uno de los demás elementos, intentando configurar un mapa del estado de la conciencia, o la representación de la estructura de una emoción. Este es el punto de partida de los experimentos que los concretistas brasileños emprendieron en este período. Según Philadelpho Menezes, «la “crisis del verso” detectada por la teoría, presentó su más remota manifestación en *Un coup de dés*, de Mallarmé, con el poema diseminándose por la página sin la ruptura de la sintaxis tradicional, a pesar de que las capas del discurso se sobreponen y se entrecruzan de tal manera que, en ocasiones, el discurso parece substituido por un conjunto de textos autónomos. Esa espacialización sin ruptura sintáctica, que en Mallarmé asume una complejidad multifacética del discurso, la configuran las “subdivisiones prismáticas de la idea”»⁵⁴. Esto se emparenta con las nuevas teorías de la percepción, como la *Gestalt*, para la cual una percepción no es unívoca ni reductible, sino extensa y compleja, “prismática”. Por lo tanto, la poesía debe buscar recursos expresivos que den cuenta de tal complejidad.

Si las vanguardias literarias de principios de siglo habían roto con la métrica y la rima, adoptando el verso libre, en “las constelaciones” se agrega un elemento de sincronía y parataxis,

previa. La libertad de su creación es, en sí, una heterodoxia activa. Cuando el poeta, en el ejercicio de esa libertad, encuentra o inventa su palabra, no necesita pedir la bendición consensual al recetario de ningún plan preestablecido” (entrevista a Mário Chamie publicada en el diario *O Estado de São Paulo*, el 19 de junio de 2001).

⁵⁴ Philadelpho Menezes, *Poética e Visualidade*, p. 30.

que los concretistas extraen del ideograma oriental. La irrupción del espacio en blanco, como telón de fondo de la estructura, crea, en primer lugar, la tensión figura/fondo, que hace que el texto se desprenda de la página como una constelación del firmamento ante los ojos de un astrónomo, develando las relaciones visuales entre los elementos y obligándonos a la comprensión del poema como simultaneidad. No es posible, en una constelación, aislar unidades o partes; no es posible la cita de un fragmento. Es una totalidad que no se puede descomponer, como no se puede descomponer un organismo (de ahí el sentido de la denominación “orgánica” propuesta por Aguilar para esta fase del concretismo). Esa visión/lectura holística del poema sugiere al grupo Noigandres la analogía de las constelaciones con la escritura ideográfica, que destruye la sintaxis lineal, para instalar una parataxis, donde las palabras se superponen unas a las otras.

La interpretación que los concretos hacen de *Un coup de dés* es intencionada, y en cierto modo forzada. Octavio Paz haría una lectura menos extrema del mismo poema. Como indica Rodolfo Mata, «el aspecto ideogramático de *Un coup de dés* puede entonces enfocarse de dos formas. Entendido como las "divisiones prismáticas de la idea", cada fragmento de este poema puede verse como una pequeña cadena verbal que constituye una imagen. Ésta, a su vez, se articulará con otras imágenes para formar un "gran ideograma". El punto de discordancia entre los dos autores –se refiere a Paz y Haroldo de Campos– se encontraría en el hecho de que, para Haroldo de Campos, esos fragmentos pueden concebirse como ideogramas, mientras que, para Octavio Paz, tal situación no es factible: se trata de imágenes producidas por cadenas de desarrollos discursivos. Esto explica cómo *Un coup de dés*, según Paz, es un poema moderno extenso, concebido como un "archipiélago de fragmentos" con un desarrollo atomizado, el cual relata la "épica" de la imposibilidad/posibilidad de la escritura. En cambio, para Haroldo de Campos, el énfasis estaría en un conjunto de poemas modernos breves, ideogramáticos, cuya suma produce una constelación, un gran ideograma, pero que pueden ser, hasta cierto punto, independientes»⁵⁵. Esta polémica hace pensar en otra, análoga, que tuvo lugar en los años veinte, respecto al naciente arte del cine y su lenguaje, el montaje, que tiene muchos más elementos ideogramáticos que la poesía concreta⁵⁶. En el último capítulo de esta investigación volveremos

⁵⁵ Rodolfo Mata, *Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional*, p. 4.

⁵⁶ Es interesante a este respecto la polémica que durante muchos años sostuvo Eisenstein con Pudovkin, que contraponía polémicamente a la teoría de "choque" en el montaje de Eisenstein, la de "encadenamiento". Pudovkin entendía el montaje como una cadena de trozos aislados, una suerte de ladrillos arreglados en serie exponiendo una idea, excluyendo

sobre la incompatibilidad del ideograma con la escritura lineal, y veremos con más profundidad por qué el esfuerzo concretista es más retórico que político.

En 1953 Augusto de Campos publica *Poetamenos*, una colección de seis poemas del tipo *constelación*, donde, además de jugar con la disposición de las palabras en el espacio, juega con los colores de la tipografía, generando relaciones y tensiones al interior de la página, no sólo por la disposición espacial de las palabras, sino también por su cromaticidad. Utiliza colores (rojo, amarillo, azul, naranja, verde) que vibran entre ellos creando un flujo extra textual. Esto hace que cuestionemos inmediatamente los límites del lenguaje verbal en su capacidad expresiva. El propio Augusto de Campos reflexiona que “tal vez toda una historia de la evolución de la poesía pudiera ser trazada a partir de la contradicción entre los propósitos no-discursivos de la poesía y los medios (la sintaxis lógico-discursiva) empleados por ella”⁵⁷. Lo que queda afuera, lo que ha quedado al margen del texto, condenado al silencio, pugna por salir. La comunicación discursivo-lineal no es suficiente ni apta para cierto tipo de expresión. De hecho, ni el pensamiento ni las emociones humanas son lineales. Entonces, malamente el discurso sintagmático puede dar cuenta cabal de ello. Las constelaciones son una denuncia de tales límites y un intento de transgresión, donde la incorporación de los colores, en el caso de *Poetamenos*, implica una exploración de otros recursos expresivos. «El proyecto de los “concretos” –dice Haroldo de Campos– era asimilar la producción poética de las vanguardias europeas y dar el “salto cualitativo” que implicaría la deconstrucción de la idea de lógica espacial o visual y la creación de un poema-objeto, referenciador de su propia estructura dinámica sobre el concepto de “metacomunicación”, expresado en la *Teoría da poesía concreta*: “la coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal»⁵⁸. Y eso ya está en los textos de *Poetamenos*.

del lenguaje cinematográfico el esencial conflicto entre las partes constituyentes, considerándolas aquí de manera aislada. Esto para Eisenstein representa una apreciación épica del principio del cine, cuando en realidad el montaje es una idea que surge del choque de tomas independientes, e incluso opuestas unas a otras, lo que se podría asociar más bien con un principio dramático, no referido en este caso al contenido, sino exclusivamente a la forma. (Sergei Eisenstein, "Aproximación dialéctica a la forma del cine", en *La forma del cine*).

⁵⁷ Augusto de Campos, “A moeda concreta da fala” (1957), en *Teoria da poesia concreta* (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), P. 159.

⁵⁸ Haroldo de Campo, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 163.



“Dias días días”, *Poetamenos*, de Augusto de Campos (1953)

Este desafío, esta pretensión, supone una tradición, una línea evolutiva, una historia que “culmina” con la poesía concreta. Los concretos se veían a sí mismos como el corolario de un proceso de evolución/descomposición de la forma de comunicación poética en la cultura occidental, yendo más allá de sus límites, de las barreras que impiden exteriorizar la complejidad de los procesos mentales. “La desintegración del verso –dice Philadelpho Menezes–, su fragmentación por la página causará la desintegración de la propia sintaxis, alcanzando a las palabras, que se desmiembran y se unen en nuevas entidades, formadas en relaciones inmotivadas, como aglutinaciones del azar en elementos químicos de un ambiente en formación”⁵⁹. Como en los procesos de electrólisis, donde los elementos se repelen o se atraen, disolviéndose uno en otro para generar otros nuevos (lo que puede entenderse como una versión molecular del concepto de montaje).

En palabras de Haroldo, los postulados del concretismo “daban por cerrado el ciclo histórico del verso (= unidad rítmico-formal-lineal)”⁶⁰. Las constelaciones de Mallarmé y la mirada de Pound hacia Oriente incitan a los concretos a desarrollar una teoría ideográfica de la

⁵⁹ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 30.

⁶⁰ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 163.

poesía que destruye y supera al verso como unidad mínima del poema. El proceso de construcción de un ideograma es combinar símbolos independientes, disociados unos de otros, para conformar una tercera expresión, por ejemplo el símbolo de un "cuchillo" puesto junto al de un "corazón", dará por resultado el concepto de "pena"; el de "perro" sumado al de "boca" querrá expresar la idea de "ladrido"⁶¹. Pero en la constelación concreta no sólo es la relación de contigüidad lo que ofrece el sentido, sino también la disposición en el espacio, y la tensión o conflicto entre los distintos elementos compositivos. Así, *Poetamenos* es el resultado de la conjugación entre la espacialización, la estructura, el color y otro elemento que va a caracterizar transversalmente al concretismo: la paranomasia⁶². Esta figura retórica que corresponde al uso de palabras semejantes por su fonética, lo que acerca, más aun, la poética concretista a los dominios de la música. Sin embargo, en *Poetamenos* (a pesar del estigma del título, que sugiere la eliminación del sujeto creador, y anuncia la intención de producir una poesía despojada de subjetividad, neutra, que no recaiga en los deseos, miedos, frustraciones o amores de un yo, que no le importa a nadie más que a sí mismo) sigue palpitando y vibrando una emotividad singular, que empuja a la comprensión del poema de modo hermenéutico. Hay un sujeto que enlaza un sentido formado por afectos, que sólo puede ser descifrado por otra subjetividad, con base en experiencias comunes, afecciones comunes y juegos de lenguajes propios de una comunidad lingüística. Este es el principal motivo por el cual los propios concretistas van a considerar esta fase como pre-concreta. En la fase siguiente (me refiero a la "fase ortodoxa"), impera el mandato de la expurgación de la poesía del sujeto moderno como voz lírica.

⁶¹ Sergei Eisenstein, en un artículo de 1929, muestra cómo la cultura japonesa tiene un sinnúmero de rasgos cinematográficos, pues el elemento básico de su forma de representación es el montaje. Esto sucede en especial en la escritura, que es primordialmente representacional. El fundamento de la escritura japonesa es el jeroglífico, en que cada figura corresponde a un objeto, o a un hecho determinado, pero al ser estos combinados se articula un concepto, que no es una simple suma de signos, sino un producto nuevo que los trasciende. "De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos 'representables' se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable" (Sergei Eisenstein, "El principio cinematográfico y el ideograma", en *La forma del cine*, p. 34). Siguiendo por este camino, podríamos decir que el ideograma compuesto refiere a "lo abstracto" (es decir, lo que no puede ser simplemente indicado), pues requiere de asociaciones más complejas. Es esta característica de la cultura japonesa la que da origen al "haikú", que es la forma más lacónica de poesía que existe. Los haikú no son sino jeroglíficos traspuestos a frases, de tal manera que el método para su resolución es completamente análogo al de la estructura del ideograma. "Desde nuestro punto de vista -dice Eisenstein- éstas son frases de montaje. Listas de tomas. La combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo: psicológico." (Ibíd. p. 36)

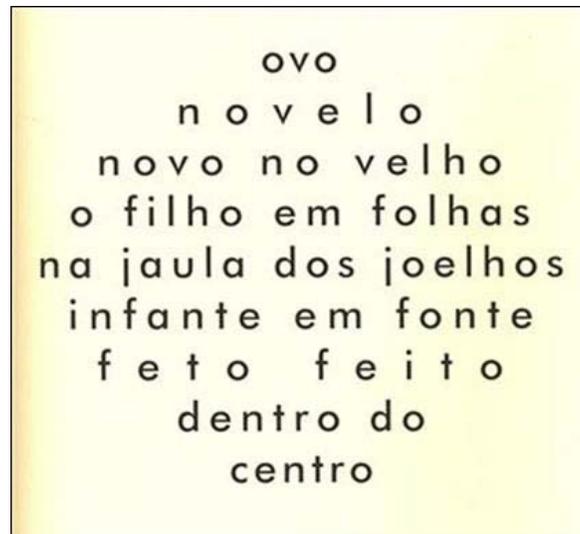
⁶² Dice Philadelpho Menezes: «La función de los colores como voces, timbres, itinerarios de lectura asociativa de las palabras, dan orden al aparente desorden de la composición. La ruptura sintáctica, como en Ferreira Gullar, llega a las palabras, que se descomponen, para recomponerse entrelazadas por el color, en un refinado proceso de montaje verbal por la utilización de procesos visuales: colores complementarios, calientes/fríos, disposición de las palabras por el espacio de la página, funcionalizadas por la "melodía de los colores"» (*Poética e visualidade*, p. 23).

Expulsión (obliteración) del sujeto

El grito de los dadaístas (y de varias otras versiones de las primeras vanguardias) que llamaba a dejar atrás al sujeto burgués, representado por el genio, el autor y la primera persona de la voz lírica, fue interpretado por los concretistas como la necesidad de superar cualquier subjetividad en el poema. Todo esto tiene varias implicaciones, estéticas, estructurales, ontológicas y políticas.

La consecuencia más evidente de esta condición es que el poema se desliga de las circunstancias individuales que le dan sentido, quedando despojado de cualquier profundidad afectiva o emocional de un sujeto creador. Pero, aún más, el abandono de la singularidad, también fue entendido por los concretistas como la necesidad de distanciamiento del poema de las circunstancias históricas que le dan sentido. El texto se convierte así en una realidad en sí misma, que habla de sí misma: una estructura que refiere sólo su estructura, sin hacer referencia a nada externo. “Todo poema auténtico –declara Décio Pignatari– es una aventura –una aventura planificada. Un poema no quiere decir esto o aquello, sino que se dice a sí mismo; es idéntico a sí mismo y desemejante al autor, en el sentido de aquel conocido mito de los mortales que fueron amados por diosas inmortales y por ello, sacrificados. En cada poema ingresamos y somos expulsados del paraíso”⁶³. El expulsado es el yo individual, el genio, el autor con pretensiones de originalidad y de verdad. Esto, que se convirtió en un programa e inquietud permanente de las vanguardias, sigue estando vigente en la medida que el sujeto burgués persiste, al menos como ilusión o figura ideológica. Y en la medida que persiste, es necesario establecer estrategias de salida de ese laberinto. La salida que encuentra el concretismo a esta encrucijada es análoga a la que está urdiendo al mismo tiempo el estructuralismo en Europa. El poema debe convertirse en un “monumento”, con una verdad interior que no se la debe a un creador, sino que se afirma por sí misma, de manera autónoma, en una especie de clausura operacional. Quizá por esta razón uno de los poemas más representativos de esta fase es *Ovo Novo*, de Augusto de Campos, ya que el huevo es el paradigma de aquello que conforma una unidad cerrada en sí misma, sin fisuras y sin orificios que lo comuniquen con el exterior.

⁶³ Décio Pignatari, “Depoimento” (1950), en *Teoria da poesia concreta* (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), p. 19.



De *Teoria da poesia concreta*, Augusto de Campos.

El poema es una cosa, una piedra, o (usando la propia metáfora concretista) un edificio, que ha sido confeccionado con materiales del lenguaje; materiales que el poeta ordena del modo en que un albañil dispone de ladrillos⁶⁴. En varios de sus manifiestos el concretismo utiliza este recurso, el de analogar al poeta con un obrero, un constructor, un arquitecto: “En lugar de poesía estado místico, poesía acto mágico, de las varias vivencias para-poéticas, la poesía concreta supone el poeta fáctico, trabajando rigurosamente su obra (el poema objeto útil, de consumo), como un albañil su muro, un arquitecto su edificio. El poema concreto no se arroga funciones catárticas: es una realidad en sí, no un sucedáneo de la vida”⁶⁵. El poema no expresa un interior subjetivo, expresa una realidad objetiva, la suya, que además debería ser útil. El concretismo agrega un criterio de utilidad (que nunca queda muy claro en qué consiste), que vendría a constituir la función social del poema.

La impronta de la eliminación del sujeto es clara y comprensible, dentro de los postulados vanguardistas de corte moderno. Sin embargo, no se esclarece esa “función colectiva” que lo

⁶⁴ “La poesía concreta coloca al poema como foco de una conciencia rigurosamente organizadora, que actúa sobre el material de la poesía de la manera más amplia o más consecuente posible: palabra, sílaba, fonema, sonido, fisionomía acústico-vocal-visual de los elementos lingüísticos, campo gráfico como factor de estructuración espacio-temporal (ritmo orgánico), constelaciones semánticas en cadena y consideradas simplemente desde el punto de vista del material y en igualdad con los restantes elementos de la composición” (Haroldo de Campos, “Evolução de formas: Poesia Concreta”, 1957, en *Teoria da poesia concreta*, p. 81).

⁶⁵ Haroldo de Campos, “Aspectos da Poesia Concreta”, (1957), en *Teoria da poesia concreta* (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), p.147.

reemplazaría. Es coherente también la referencia a un modo de producción artesanal, de estilo medieval, en que el creador no imprime su nombre en su obra, porque es parte de algo mucho mayor, producido en colectivo, entendiéndose como parte de un proceso y no como un alma única y original que merece y necesita expresar su “problemática interior” en la obra. A esta intencionalidad del trabajo poético la designa Décio Pignatari como “voluntad de construir”:

Todo esto nos indica que: la voluntad de construir superó a la voluntad de expresar o de ser expresado. El poema, impersonal, pasa a tener una deliberada función colectiva, *pois o canto é que faz cantar*, como dice Fernando Pessoa, y no apenas la voluntad catártica de contar o de ser expresado a través del canto, lo que ya es interpretación. Un obrero que trabaja una pieza o clavo no escribe en ellos su nombre o su revuelta. La lucidez racional de la máquina le enseña a percibir la irracionalidad básica de las relaciones de producción capitalista: construye edificios y sabe que nunca irá a morar en ellos; construye aviones súper-lujosos y sabe que nunca podrá volar en ellos. Y también sabe que sólo podrá acabar con las injusticias sociales a través de ideas o acciones claras y conjugadas. Y si algún poeta le viene a decir: “Nosotros plantamos la rosa de mañana”, con certeza el obrero estará inclinado a pensar que eso no pasa de ser demagogia⁶⁶.

Sin embargo, los concretistas tenían nombre y apellido, y se sabía perfectamente quién era el autor de cada texto o poema. No se elimina el nombre propio, que es el principio básico de la existencia del autor. Evidentemente, a partir de lo que se ha expuesto, desde la perspectiva concretista, no es lo mismo el “autor” que la “subjetividad” que expresa o se expresa en la obra. El autor también se puede entender como una función, intercambiable, como la pieza de una máquina. Impregnados del espíritu más claramente modernizador, reclaman producir objetos racionalmente planeados, ajenos a los problemas personales. Hay problemas, pero esos problemas son los del atraso, de la falta de industria y desarrollo. Al menos es lo que se entiende de la siguiente cita del texto “Construir y expresar”, de Décio Pignatari: “Por tanto, a los poetas, que callen sus lamentos personales o demagógicos y traten de construir poemas a la altura de los nuevos tiempos, a la altura de los de los objetos industriales racionalmente planeados y producidos. Problemas personales, resolvámoslos en la vida práctica o confiémoslos a la literatura especializada –como quiere Eugen Gomringer. El operario ama a la máquina [...] Problemas hay, y gravísimos, pero los únicos que nos pueden enseñar algo útil sobre el asunto son los que intentaron solucionarlos a partir de las premisas de la revolución industrial. Un

⁶⁶ Décio Pignatari, “Construir e expressar” (1959), en *Teoria da poesia concreta*, p. 175.

Walter Gropius, por ejemplo”⁶⁷. Las premisas de la revolución industrial son las que guían la mano del poeta/albañil o el poeta/obrero, que “ama a la máquina”. La máquina, o la maquinización, es lo que va a resolver los problemas sociales. Es imprescindible la planificación racional, la abolición de los prejuicios, el desdén por los sentimentalismos, el abandono de las creencias falsas, el olvido del sentimiento religioso, la renuncia a la mística; la heurística modernizadora debe estar a la base de la creación artística. Una “conciencia rigurosamente organizadora” de la evolución, que se corresponde y se reconoce, tanto con los procesos productivos materiales como en aquellos del medio estético; un concepto homogéneo de la historia, que avanza de menos a más, que acumula y progresa. La obliteración del sujeto individual es una suerte de sacrificio necesario en aras de un bien mayor, superior, que es el progreso generalizado.

Sin embargo, y pese la intención política del grupo de vincularse con el contexto desarrollista de la época, la característica de monumento que adquiere el poema concreto (especialmente en su “fase ortodoxa”), lejos de la empatía subjetivista, va a tener una consecuencia que no van a poder evitar: la marginación. Los concretos identificaron “la revolución” con la “revolución industrial”; consecuentemente con eso, produjeron máquinas, aparatos despojados de conflictos sociales, salvo los de la misma producción. Obliterar al “sujeto”, implicó también despojar al poema de un *hábitat social*. Se les vio como un equipo de laboratorio, cuyos ejercicios, meramente formales, no cuestionaban la realidad, y repetían, ya sin el sentido subversivo que tuvo alguna vez, la fórmula del arte-por-el-arte. Ferreira Gullar, que a mediados de los cincuenta formó parte del movimiento, lo expresa, posteriormente, de esta manera: «El artista romántico todavía protesta socialmente y las actitudes *pour épater* son todavía una forma de comunicación con el medio social. El arte-por-el-arte es el reconocimiento de la inutilidad de esa protesta y el conformismo con un marginalismo que ahora se proyecta “fuera de la historia” y se abisma en la realización de una obra cuyo sentido fundamental para el autor radica en *ser hecha*. El marginalismo se vuelve maldición, no se resuelve en el plano social. El artista desiste de transformar el mundo»⁶⁸. La actitud dadaísta de reivindicación del mundo de la ciencia y la técnica, según Gullar, es una forma de disputa con una tradición conservadora. “Los futuristas y los dadaístas abandonan la herencia metafísica de Mallarmé y vuelven a disputar con

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 176.

⁶⁸ Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento*, p. 14.

la burguesía en el plano social. Pero no se trata de una simple vuelta al romanticismo de la primera fase. Los dadaístas identifican al propio arte con la burguesía y reniegan de él, en nombre de la vida cotidiana, de la vida moderna, del dinamismo urbano, de las nuevas conquistas de la técnica y de la ciencia, que destruirían la imagen conservadora del mundo”⁶⁹. Volver a la fórmula del arte por el arte casi cincuenta años después y tras las consecuencias de la Segunda Guerra mundial es visto esta vez como un intento de despolitización de la actividad artística.

Para autores como Gullar, dejar atrás los lastres de una literatura subjetiva, introspectiva, local, costumbrista, y liberar a la poesía de sus ataduras formales (el verso, el sujeto y la metáfora) y referenciales, en el nuevo contexto, produce el inesperado efecto de transformarla en *flatus vocis*, en un juego de la imaginación que no significa ni dice nada: «debajo de aquel aparente optimismo cosmopolita, de aquella libertad sin límites, está la desenfrenada necesidad de, más que nunca, afirmar al arte como una actividad desligada de las cuestiones sociales. El arte es ahora tan libre que no tiene compromiso ni consigo mismo (“ser dadá es ser antidadá”)⁷⁰. Hay que tener en cuenta de todos modos, y como señal de alerta interpretativa, que los mismos concretistas prejuiciaron mucho a su público lector a través de sus declaraciones, y que quizá, habría que leer su obra bajo otra luz. Respecto de esto dice Gonzalo Aguilar: “creo que hay que releer todo el concretismo, y poner todos estos elementos que aparecen como ajenos. Esto lo hicieron de manera muy temprana tipos como Caetano Veloso y Hélio Oiticica. Porque uno no entiende por qué artistas tan visceralmente corporales, de imagen y de experimentación, se fascinan con Haroldo y con Augusto. Pero hay una respuesta para eso evidentemente, y es que entienden que ahí hay elementos que pueden leerse a contrapelo, y que no es necesario seguir lo que ellos mismos dijeron de sus poemas”⁷¹.

Abolición de la metáfora

Los concretos también intentaron abolir la metáfora, lo que no es una consecuencia directa del propósito de superar el verso, pero sí, tal vez, una condición necesaria para la eliminación del

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 15.

⁷¹ Tomado de la entrevista que le hiciera el autor de esta tesis a Gonzalo Aguilar en Buenos Aires, el año 2012.

sujeto en el poema⁷². La metáfora, para los concretos, aún supone un estadio referencial y una marca subjetiva: la comparación creativa remite a una experiencia individual que quiere ser expresada de modo singular en el lenguaje. Sin embargo, con la metáfora, aquello que no tiene nombre, o que quiere ser nombrado de otra manera, intenta ser incorporado al lenguaje verbal, dotado así de una nueva carga semántica. El programa concretista no toma en cuenta lo anterior: lo que queda fuera del lenguaje verbal es asumido por lo no-verbal. Aquello que no puede ser dicho puede ser expresado conscientemente por otros recursos de la comunicación, en particular con la imagen o el ideograma. “Es el proceso de la metáfora –indica Philadelpho Menezes–, donde la comparación de significados traza un área común entre los campos de significación de los elementos comparados. En el ideograma, la comparación es substituida por la proximidad entre los caracteres. El producto de esa composición es la emergencia del significado común”⁷³. Esa proximidad de los elementos situados en el espacio puede ser reforzada por sus colores, o por su morfología, o similitud fónica, como en el caso de la paranomasia. No es exactamente el retorno de la rima, aunque esté emparentada con ella; la rima considera únicamente una similitud fonética en la terminación de las palabras, mientras que la paranomasia descubre similitudes y relaciones en palabras que son casi idénticas, que se diferencian apenas por las substitución de una o dos vocales. Por ejemplo, las palabras “hombre”, “hembra” y “hambre” en el siguiente poema⁷⁴:

hombre	hombre	hombre
hambre	hambre	hembra
hembra	hembra	hambre

⁷² Es ahí donde radica el problema que trataremos de exponer en extenso en el último capítulo de este trabajo, pues esta vez no se trata sólo de la eliminación del *sujeto burgués*, sino de todo sujeto.

⁷³ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 34.

⁷⁴ Poema de Décio Pignatari publicado en *Noigandres 4*, en 1958.

La decisión de abandonar el tropo de la metáfora en beneficio de la metonimia, la paranomasia y la parataxis (todas ellas componentes del método expresivo del montaje), se orienta hacia un concepto de poesía que privilegia la presentificación de un estado de cosas. Se trata de una impresión sensorial despojada de lo anímico y de cualquier juicio, que desafía a la tradición occidental, acercándose a una expresividad de tipo “oriental”, inconmensurable respecto a la racionalidad moderna, y pone énfasis en la simultaneidad del poema, en su estructura, en las relaciones de tensión interna. Desde esta perspectiva fue que el concretismo se acercó al poeta mexicano Octavio Paz. Dice de él Haroldo de Campos: “Octavio Paz trajo nuevamente la noción de estructura al poema, noción que de cierta manera había sido sofocada por la parte más repetitiva de la tradición nerudiana, pero que ya existía en poemas como *Altazor*, de Huidobro, o *Trilce*, de Vallejo”⁷⁵. Si bien el poema concreto insiste en poner énfasis en la estructura, asumiendo esto como una opción estético-ético-política consciente y programática, de linaje mallarmeano, alejándose del surrealismo, así como de la poesía imaginista, del simbolismo francés y del flujo metafórico desatado (que se puede encontrar en el “segundo Neruda”), Haroldo de Campos tiene la lucidez suficiente como para reconocer que es en la combinación de aquellas dos tradiciones, en su justo equilibrio, donde se puede encontrar el corolario de la poesía moderna:

Las líneas de la modernidad tienen, por un lado, a Mallarmé, que da la vertiente más estructural y, por otro lado, a Rimbaud, que da la alquimia del verbo, de donde vendría el surrealismo. Mallarmé es el constructivismo y Rimbaud es el surrealismo. Pero eso no significa que esas dos líneas no se comuniquen, que alguien no pueda ser heredero de Mallarmé y de Rimbaud [...] Paz fue capaz de conciliar, en su poesía, esa alquimia verbal de ascendencia rimbaudiana con el pensamiento estructural del poema, que viene de Mallarmé. De ahí la diferencia de Paz y Neruda. Paz tiene una doble conciencia: junta el surrealismo de linaje rimbaudiano al sentido estructural, metalingüístico del poema, proveniente de Mallarmé, y trae una nueva vitalidad a la poesía en lengua española⁷⁶.

Sin embargo, y a pesar de este reconocimiento, trascendental y lúcido, de cómo y dónde se corona o se supera a la poesía moderna, Haroldo no se resistió al intento de asimilar el trabajo de Paz al proyecto concretista, que suponía la destrucción de la metáfora. No podía ser de otra

⁷⁵ Haroldo de Campos, “Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, por Rodolfo Mata, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 209,

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 211.

manera, pues el concretismo se había puesto a sí mismo como el último eslabón de una cadena evolutiva. Ser consecuentes con tal “descubrimiento” hubiese supuesto la invalidación (falsación) de sus propias premisas. Así, los concretistas destacaron en Paz los rasgos de su trabajo que podían ser subsumidos bajo su propio programa: «Le interesaban –Rodolfo Mata se refiere aquí al concretismo en general y a Haroldo de Campos en particular– aquellos poemas de Paz que muestran una preocupación metalingüística o que tienen una forma breve, despojada, que se relaciona con el haikú y con la "sintaxis de montaje". Haroldo de Campos subrayó este aspecto de la poesía paciana y lo contrapuso a la "*tradição metafórica e retórico-discursiva característica da expressão espanhola e hispano-americana deste século*"»⁷⁷. Esta “operación diplomática”, de búsqueda de alianzas y correspondencias en el mundo de la poesía hispanoamericana, se vio frustrada por la reacción del propio Paz, pues si bien simpatizó con el proyecto de la vanguardia brasilera, e incluso hizo ciertos guiños de homenaje al incursionar en textos inspirados en el concretismo (los *Topoemas*, del año 1968), no pudo concordar ni con la tipificación que proponía Haroldo de su propia poesía, ni con la aseveración de que la verdadera poética moderna del siglo XX se encontraba en las expresiones sintéticas. Y por último, algo que Paz con plena conciencia de lo que eso significa, se negaba a transar, era el papel que juega la metáfora, tanto en el lenguaje poético como en el lenguaje en general. A este respecto, Rodolfo Mata refiere que «en su respuesta –a Haroldo–, Octavio Paz discordó, primero por el tono de esta caracterización, al que calificó de "desdeñoso", pero también por las cuestiones relativas a la "antidiscursividad". Explica que no sólo el poema breve sino también el extenso son característicos del siglo XX, que la metáfora es ineludible en la lengua e indispensable en el lenguaje poético, al igual que la retórica. Sin embargo, la "caracterización" que hace Haroldo de Campos no es ingenua, como parece inferirse de la respuesta de Paz. Obedece a la intención de superar el "espontaneísmo inspirado", el "dispositivo retórico tardo-nerudiano" de encadenamiento de metáforas fáciles, en favor de una poesía más preocupada por la "combinatoria lúdica y el dinamismo estructural"»⁷⁸.

De las intenciones y orientación del programa concretista, Octavio Paz se da plena cuenta, e incluso se entusiasma por los alcances que este pudiera tener. “Aparte de esta función de exploración e invención, la poesía concreta es por sí misma una crítica a nuestra civilización”⁷⁹, comenta Octavio Paz en una carta a Haroldo de Campos, y continua: “el poema concreto es una

⁷⁷ Rodolfo Mata, “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, p.3.

⁷⁸ *Ibíd.*, p.4.

⁷⁹ Haroldo de Campos y Octavio Paz, *Transblanco*, p. 98.

crítica del pensamiento discursivo”. Por su carácter total e inmediato. Sin embargo, Paz también comprende que al intentar justificar, explicar o traducir el ideograma, este pierde toda potencia. Como anticipamos, los concretistas acompañaron su trabajo poético de todo un aparato teórico, comentarios, manifiestos y ensayos, que finalmente diluyen la trasgresión en el mismo elemento que han intentado poner en cuestión: el discurso lineal. Esa crítica ejemplar, esa “verdadera topología poética”, se vuelve a encausar por los canales de la tradición occidental, convirtiéndose nada más que en una de sus “contradicciones complementarias”. Es decir, reintegrándose. La traducción (explicación) da cuenta de una voluntad política conciliadora, que no pretende una verdadera ruptura, sino nada más indicar el límite, sin ponerse del lado de afuera. Si no hubiese sido así, la renuncia a la metáfora y a todo tipo de sujeto, la adopción del ideograma y de la escritura paratáctica, hubiese tenido el carácter de una verdadera transgresión. La explicación le resta credibilidad al descubrimiento y empobrece sus alcances, al punto que, ya desde “dentro de la tradición”, el abandono de la metáfora resulta inaceptable. La metáfora es la forma de autoproducción del lenguaje, es la forma en que este se mantiene vivo, muta y se renueva. El origen mismo del lenguaje es metafórico, toda palabra que compone nuestra lengua alguna vez fue una metáfora que luego se cristalizó (convirtiéndose en una catácrexis). La poesía, por lo tanto, lo que hace y ha hecho en la tradición occidental es, a través de la metáfora, enriquecer el lenguaje. Es deseable que el lenguaje esté vivo y se mueva, pues es la única forma de que nuestra propia realidad se modifique y se ensanchen nuestros límites⁸⁰. Lo que no ha sido nominado socialmente no existe, hasta que la metáfora, que nombra lo que no tiene nombre, con el nombre de otra cosa, establece nexos, relaciones y nuevos sentidos. La aparición de una metáfora nueva es como una revolución epistemológica en pequeña escala. Por eso es extraño que un pensamiento de vanguardia abandone esa capacidad productora de realidad que tiene el lenguaje metafórico, y postule a cambio su funcionalidad. “La revuelta de la poesía concreta no es contra el lenguaje. Es contra la infuncionalidad y la formulización del lenguaje. Es contra su apropiación por el discurso que lo convierte en fórmula. [...] En poesía, por definición, todo debe ser funcional”⁸¹. Y más extraño aun es encontrar un movimiento de vanguardia poética que sostenga que la función de la poesía es contener la “degeneración verbal”, arrogándose un papel policial, vigilante (antena) de cualquier intento de subversión del orden dado (paradigmático) de la lengua.

⁸⁰ Cf. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*.

⁸¹ Augusto de Campos, “A moeda concreta da fala”, (1957), en *Teoria da poesia concreta*, p. 163.

Esta declaración es análoga a la que, como veremos, hace el primer Wittgenstein acerca del papel que le toca cumplir a la filosofía respecto del lenguaje: ser una entidad vigilante y depuradora de conceptos metafísicos. A la poesía, tal como a la filosofía, se le otorga así una misión social:

La poesía (y tomamos la palabra en su sentido amplio, incluyendo también a la prosa ficcional) al mismo tiempo que exige su autonomía del lenguaje comunicativo, puede o debe actuar sobre éste como un dique contra la degeneración verbal. Cuando se comprenda (si un día se comprende) en toda su extensión dicha importancia social de la poesía, el poeta dejará de ser el eterno apartado, pasando a desempeñar, reconocida y no más clandestinamente, la verdadera función que le compete en la sociedad. ARTISTAS: ANTENAS⁸².

¿Policías del lenguaje? En cierto modo se podría hacer una analogía entre estos “artistas: antenas” con los poetas “torres de Dios” de Rubén Darío, “pararrayos celestes” que resisten las duras tempestades, y que sin duda son “los Excelentes”, opuestos al caníbal que representa “el odio a la sacra poesía”. Quizá la función social que cada uno reclama para sí sea la misma, la de contener y preservar el lenguaje; sin embargo, el concepto de lenguaje que cada uno entiende – Darío y los concretos – es diametralmente opuesto, particularmente porque en uno la metáfora es constitutiva de éste, mientras en el otro es la que corrompe su pureza (cosa que no impide la intertextualidad y la referencia aparentemente directa de uno por los otros)⁸³. Por otro lado, hay una fuerte materialización, tanto de la función de la poesía como de la figura del poeta: la “antena” remite a la técnica, a las maravillas de la ciencia, asimilando al poeta con un aparato receptor de ondas magnéticas, lejos de aquellos “pararrayos celestes” que se elevan hacia el cielo para hablar con Dios, a modo de intermediarios. Está también, para tenerla a la vista, la afirmación de Pound de que “los artistas son las antenas de la raza. [...] Los escritores de un país son los voltímetros y los manómetros de la vida intelectual de la nación. Son los instrumentos registradores, y si falsifican sus informes no hay límite al daño que pueden causar. El mal arte es

⁸² *Ibíd.*, p. 162.

⁸³ Quizá sea una interpretación exagerada afirmar que los poetas concretos rechazan la función metafórica del lenguaje y el papel que esta juega en la composición poética, sin embargo, tampoco la reivindican para su obra. En un pasaje de una carta que Haroldo enviara a Paz se puede leer: “Se trata de una prosa en la que, por un proceso de montaje particular y estructura de mosaico, intento recuperar incluso la metáfora (en teoría no estoy en contra de la metáfora, postura que sería absurda, ya que esta representa uno de los ejes obligatorios del lenguaje; yo estoy en contra del discurso lineal, la retórica exterior, los rituales de la metáfora genitiva que hay en mucha poesía en francés y español); aspiro, si es posible, a una concentración de lo metafórico (creo que en eso consiste, por otra parte, el problema de fondo de una composición como su poema *Blanco*)” (*Transblanco*, p.107). Creo que la condescendencia de Haroldo al admitir la posibilidad de “recuperar incluso la metáfora”, tiene que ver con que los concretos están pensando en un concepto de metáfora, que poco tiene que ver con el tropo retórico. Ellos están intentando superar la metáfora genitiva con la idea de estructura y de tensión que se encuentra en la construcción paratáctica del poema.

un arte inexacto. Es arte que rinde informes falsos”⁸⁴. Probablemente la afirmación de Augusto de Campos tenga más que ver con esta percepción de la labor del artista: aquel que es capaz de sintetizar el espíritu de una época, de reflejar en su obra lo que acontece a nivel del pensamiento, catalizar los grandes descubrimientos, y descubrir también con la palabra. “En cada época uno o dos genios descubren algo y lo expresan”, dice Pound. Y lo hacen de manera tan precisa que no cabrá dudas de que reflejan la conciencia humana, la naturaleza del hombre, que formula con exactitud su deseo. No es necesario un caudal incontenible de palabras, son necesarias las palabras precisas. Quizá a eso refiera el “dique contra la degeneración verbal” de los concretos, un artilugio técnico que preserve a la poesía de las metáforas simplistas, sensibleras, monótonas e improductivas.

La “fase ortodoxa”

A mediados de los años cincuenta la poesía concreta en Brasil se hace parte de un proceso de depuración del lenguaje poético que se emparenta con un impulso ideológico que tiene antecedentes de larga data en la filosofía del lenguaje (que se puede encontrar con mucha más frecuencia en el terreno de la epistemología o la teoría de la ciencia). Es la herencia del nominalismo lógico, de la pretensión de los postulados de la neutralidad valorativa de eliminar al sujeto del discurso sintético de las proposiciones científicas. Es la demanda del Circulo de Viena de erradicar toda metafísica del lenguaje y construir un lenguaje “fiscalista”⁸⁵. Este es también el criterio metodológico del nuevo estructuralismo, que entiende los textos como monumentos para evitar toda representación.

La geometría y las matemáticas serán, entonces, los modelos privilegiados para la construcción de la nueva poesía. “La retórica del poema largo –dice Haroldo de Campos– se opone a la justa brevedad del poema concreto; aquí es donde radica la importancia de la experiencia elementalista de Gomringer. Eliminación del poema descriptivo: el contenido de un

⁸⁴ Cf. Ezra Poud, *El arte de la poesía*.

⁸⁵ Según los teóricos del Circulo de Viena, el “lenguaje fiscalista” es aquel exento de términos metafísicos o abstracciones, que no significan nada. Conceptos tales como “bello”, “bueno”, “todo”, “Dios”, etc. Es un lenguaje que se afirma en la física y sus leyes, que está compuesto de proposiciones con sentido; un sentido que está asegurado por la posibilidad de contrastar dichas proposiciones con los fenómenos de la realidad. Para estos autores un ejemplo de lenguaje fiscalista es el de los niños o el de ciertas tribus aborígenes en que cada una de sus palabras remite a un objeto bien definido. El lenguaje fiscalista debería ser el lenguaje de la “ciencia unificada”. (Cf. Alfred Ayer, *El positivismo lógico*).

poema será siempre su estructura. El pasaje de la fenomenología de la composición a la matemática de la composición coincide con otro pasaje: el de lo orgánico-fisionómico hacia lo geométrico-isomórfico”⁸⁶. Para los concretistas se trataba de elaborar una poesía que estuviera de acuerdo y a la altura de las necesidades de la época (a pesar de que en los años cincuenta el mismo positivismo lógico, por su propio devenir interno ya había encontrado sus limitaciones, y derivaba hacia otras formulaciones).

Se transponían así, casi mecánicamente, los presupuestos del concretismo visual al concretismo verbal, de los cuales la simetría era uno de los más importantes: “la simetría del poema también será uno de los elementos definidores del concretismo del grupo Noigandres en substitución a la sintaxis tradicional de la poesía verbal”⁸⁷. Si, tal como en Pitágoras, las cosas tienen un número, o una formulación numérica que las define, el poema también debía tenerlo, y debía ser compuesto con base en esas reglas. Dice Philadelpho Menezes: “en el nivel perceptual, el geometrismo paratáctico propone la aprensión gestáltica del objeto estético (el poema), por una lectura inmediata del todo, en lugar de la percepción lineal de la frase”⁸⁸. Esa percepción inmediata es la de la estructura, tal como uno percibe en el cielo las relaciones de las estrellas que forman parte de una constelación. Lo que hay entre cada elemento es una relación y una tensión, un campo, que reemplazará al significante del discurso lineal por la parataxis entre significantes en un espacio físico determinado. “Aparejada a esta modificación de la percepción, aparece el procedimiento compositivo que establece el vínculo entre la parataxis geométrica y el significado conceptual: el ideograma”⁸⁹. El poema concreto no es el caligrama de Apollinaire, que intentaba dibujar con palabras el motivo central del texto, disponiéndolo de modo figurativo; se trata más bien, de traer ante el espectador-lector la estructura interna del tema, que va más allá de la representación, pues si la estructura del objeto es su “esencia”, luego el objeto mismo es transportado al poema. Philadelpho, anota: “Lo que cierta poesía moderna ha intentado es desartificializar la relación signo-interpretante, significante-significado, poema-tema, forma-contenido, intentando lograr, como en el método ideográfico, que la articulación de los signos

⁸⁶ Haroldo de Campos, “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição” (1957), en *Teoria da poesia concreta* (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), p. 135.

⁸⁷ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 26.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 30

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 31

reproduzca la estructura del objeto, en un diagrama que materialice la idea en la forma”⁹⁰. Ese era el epicentro del terremoto concretista.

Si bien el concretismo es un movimiento que tiene, cómo hemos visto, varias fases, el momento propiamente concreto, donde se pueden aplicar todos los preceptos que quedaron instalados por sus propios miembros, es el de la “fase ortodoxa”, que va de 1956 a 1960. Una característica de ese período, que destaca Gonzalo Aguilar, es la creación de textos al interior de retículas, es decir, enmarcados dentro de una figura geométrica bien determinada, generalmente simétrica, en la mayoría de las ocasiones cuadrada o circular. Con este recurso se resaltaba el isomorfismo entre forma y contenido, y la constitución del poema en monumento. “El poema reproduce la estructura del tema, sus mecanismos, como en el ideograma la conjunción de los caracteres hace salir a la superficie las relaciones de semejanza entre los significados”⁹¹. Las palabras no significan una cosa externa a sí mismas, sino que se disponen y relacionan de modo que la misma tensión que existe entre las cosas exista entre ellas: “POESÍA CONCRETA: TENSIÓN DE PALABRAS-COSAS EN EL ESPACIO-TIEMPO”⁹². Las palabras, dispuestas en el espacio, producen una estructura con una tensión interna, que debería generar en el espectador una imagen psíquica que remita al concepto al que se alude, pero no al modo referencial del lenguaje verbal, sino a una traducción de la experiencia a un formato gráfico. Respecto del mismo concepto de “tensión” podemos encontrar un poema concreto de Augusto de Campos:

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 36

⁹¹ *Ibíd.*, p. 42.

⁹² Augusto de Campos, “poesía concreta (manifiesto)” (1957), en *Teoría da poesia concreta*, p. 72.



“Tensão”, Augusto de Campos, 1956⁹³.

Se opone, en una relación de tensión, lo que tiene sonido, a aquello sin sonido; articulado con lo que tiene tono, lo que contiene, lo que es. Se sitúa la tensión en el centro del poema, como eje y vértice al mismo tiempo. Para los concretos, en la escritura ideogramática existiría la comunicación de algo no-verbal, algo que no puede ser explicado en el lenguaje, sino solamente indicado o expuesto. En el “plano-piloto para poesía concreta” se lee: “ideograma: apelación a la comunicación no-verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. ritmo: fuerza relacional”⁹⁴.

⁹³ Leído de forma lineal, uniendo los monosílabos que componen cada uno de los vértices del poema, su traducción sería: “Con sonido / canten / contiene / tensión / también / derriben / sin sonido”. El poema está diseñado para ofrecer una variedad de lecturas no lineales, constituidas por los isomorfismos, la paranomasia y especialmente la parataxis o estructura de montaje, que ofrece una libertad hermenéutica que no conoce la escritura lineal de la prosa y del verso. Es en este sentido que los concretos conciben sus textos de manera gestáltica, en que el todo del poema es al mismo tiempo un elemento significativo más.

⁹⁴ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, “plano piloto poesia concreta” (1958), en *Teoria da poesia concreta*, p. 216.

Así, ni el positivismo lógico ni la poesía concreta refieren a una realidad externa representada por el lenguaje, tampoco se trata de una explicación de ella, se trata más bien de una traducción de estructuras. Las “proposiciones atómicas”⁹⁵ del lenguaje fisicalista se relacionan de manera lógica con las demás proposiciones, creando sistemas. A condición de que en el lenguaje no existan conceptos sin sentido o llenos de ambigüedad, que separen al lenguaje de su naturaleza nominadora. Siguiendo a Wittgenstein (que consideraba a las diferentes estructuras lógicas como lenguajes susceptibles de traducir en otros), las nociones metafísicas son intraducibles, pues no corresponden a nada que pueda ser materia del conocimiento. La metafísica sería pura “charla”, o, como para Guillermo de Ockham, nada más que “*flatus vocis*”, sobrante, que debe ser desechado a partir del criterio económico de la “navaja”: “*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*” (también formulada como: “*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*”⁹⁶).

Esta actitud purista (o depuradora) también se puede encontrar en la voluntad concretista: “poesía concreta: una responsabilidad integral ante el lenguaje. realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonística. crear problemas y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra. el poema-producto: objeto útil”⁹⁷. Hay que volver, por tanto, a cierto lenguaje anterior a la caída, el lenguaje de la indicación, de lo que se muestra por sí mismo. La óptica, la geometría y la semiótica son las ciencias estrellas para el concretismo. Tal como en el positivismo lógico y en el estructuralismo foucaultiano, la obra concreta debe entenderse como proposición o monumento, cerrada en sí misma. La superficie que la compone no requiere ni de intérprete ni de autor para existir, no necesita comentarista ni espectador. *Es* por el mero hecho de componer un orden, un algoritmo, un número o una tensión. Las relaciones mecánicas entre las palabras componen una entidad. En el “plano piloto poesía concreta” se lee: “al conflicto de fondo-forma en busca de identificación, lo llamamos isomorfismo. paralelamente al isomorfismo fondo-forma se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera movimiento. el isomorfismo, en un primer momento de la pragmática poética concreta tiende a la fisionomía, a un movimiento imitativo de lo real (*motion*); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. en una etapa más avanzada, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (*movement*); en esta fase, predomina la forma geométrica y la

⁹⁵ Término utilizado por Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus* para designar las unidades mínimas de expresión acerca de la realidad.

⁹⁶ En ambos casos el sentido es el mismo: “en igualdad de condiciones, la explicación más sencilla suele ser la correcta”, o “la pluralidad no se debe postular sin necesidad”.

⁹⁷ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, op. cit., p. 218.

matemática de composición (racionalismo sensible)”⁹⁸. Estas ciencias tienen unas leyes que las gobiernan, el trabajo del artista es descubrir, conocer y utilizar esas leyes. Esto es un positivismo, un universalismo, un regreso al patrón estético kantiano, fundado en una filosofía trascendental, que luego se traduce en confianza en la ciencia y, en su versión más contemporánea, en estructuralismo. Los poetas concretos finalmente entienden el poema como una máquina, como un artefacto⁹⁹, regido por patrones estéticos. Hay que tener en cuenta que esta fase dura muy poco, se agota o se quiebra rápidamente, cuando la “forma cristal” se ve perturbada por elementos externos. Aguilar puntualiza: «En el concretismo la forma cristal es una forma autónoma, autosuficiente y perfecta. Las partes se relacionan de un modo perfecto, tanto de un punto de vista numérico como de un punto de vista temático. A eso le que le llamaron isomorfismo. Entonces, cuando se plantea el “salto participante”, se rompe la forma cristal. Porque tratan de incorporar elementos del contexto, de la mutación histórica. Como en “Servidão de passagem”, de Haroldo, que sin embargo es un excelente poema»¹⁰⁰. Antes de ese quiebre el concretismo sigue estando en el reino de la cultura afirmativa, en el mundo puro de la estética, en el extremo del formalismo, donde la revolución es entendida específicamente como un problema perceptual.

⁹⁸ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, op. cit., p. 217.

⁹⁹ Wladimir Dias-Pino, en la histórica exposición de 1956, presenta su libro-poema, que es un poema que no se puede desligar o separar de su soporte. Así, reproducir es producir, pues el poema sólo se puede experimentar (leer) en tanto se tiene directa relación con el soporte, porque el soporte es el poema. El artefacto es significativo y significado a la vez. Su materialidad es su existencia.

¹⁰⁰ Tomado de la entrevista que el autor de esta tesis hiciera a Gonzalo Aguilar en Buenos Aires el año 2012.

3.- Antropofagia, nacionalismo/internacionalismo, desarrollismo, Brasilia y la teoría de la dependencia

Los poetas del grupo Noigandres, tenían, sin lugar a dudas, una enorme voluntad de vanguardia. Ese deseo es muy claro y muy honesto en ellos. Esto inmediatamente los hermana a las vanguardias de principios del siglo XX, por la necesidad irrefrenable de lo nuevo, de ir más allá de la tradición. Esa voluntad es legítima. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el lugar y el momento en que resurge esta voluntad no es el mismo que dio origen a las primeras vanguardias.

Por las características que va adquiriendo el concretismo en su primera etapa es como si sus integrantes quisiesen reeditar el futurismo de Marinetti de manera extemporánea. Mariátegui dice:

El futurismo no es –como el cubismo, el expresionismo y el dadaísmo– únicamente una escuela o una tendencia de arte de vanguardia. Es, sobre todo, una cosa peculiar de la vida italiana. El futurismo no ha producido, como el cubismo, el expresionismo y el dadaísmo, un concepto o una forma definida o peculiar de creación artística. Ha adoptado, parcial o totalmente, conceptos o formas de movimientos afines. Más que un esfuerzo de edificación de un arte nuevo ha representado un esfuerzo de destrucción del arte viejo. Pero ha aspirado a ser no sólo un movimiento de renovación artística sino también un movimiento de renovación política. Ha intentado casi ser una filosofía¹⁰¹.

En el concretismo hay algo de esa voluntad, pero atenuada por las circunstancias históricas. Para ponerse por delante del carro de la historia, el concretismo debía realizar operaciones de varios tipos, no sólo estéticas. Una de esas operaciones consistió en situarse a sí mismos en el último estadio evolutivo, entenderse como el último eslabón del proceso de cambio de la poesía moderna, establecer un *paideuma*, y suponer que esa evolución es necesaria y universal. Sin importar el lugar donde esto ocurra, ya que ahí donde se recoja y se asimile aquella tradición viva, en constante movimiento, trascendiendo las fronteras nacionales, es posible interpretarla y transformarla desde dentro. También en ese aspecto el concretismo se acerca al futurismo: “El futurismo aspiraba a ser un movimiento internacional. Nació, por eso, en París. Pero estaba destinado a adquirir, poco a poco, una fisonomía y una esencia fundamentalmente italianas”¹⁰².

¹⁰¹ José Carlos Mariátegui, “Marinetti y el Futurismo”, en *Los orígenes del fascismo*, p. 235.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 235.

Desde entonces está instalada la tensión entre lo local y lo universal en la cultura. Los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX puede que hayan constituido el primer movimiento cultural globalizado (en el mundo occidental, se entiende), pero siempre teniendo que ajustar sus postulados a la realidad inmediata en que les toca desenvolverse. Se abre así el debate respecto a ¿qué antecede a qué?: si, como dice el marxismo clásico, la “superestructura” (cultura, ideología, política) es derivada (reflejo) de los modos de producción, o si estos ámbitos guardan cierto grado de autonomía y desarrollo propios. Si la primera tesis es correcta, sería una anomalía que surgieran vanguardias en países atrasados, pues corresponden a las lógicas culturales de los países industrializados.

Los concretistas pronto fueron conscientes de esta aporía y desarrollaron teorías *ad-hoc* que pudiesen subsanar esta debilidad, echando mano de un arsenal teórico variado. Se apoyaron, por ejemplo, en el concepto de *culturmorfología* para establecer que la cultura y el arte evolucionan: “Frobenius lanza la teoría de la culturomorfología; Pound, en sus obras críticas, la aplica a la poesía. Hay una transformación cualitativa de las culturas. En ese sentido –no en el de una jerarquía ascendente de valores– el arte evoluciona”¹⁰³. Es decir, existe un dominio de la realidad social que tiene sus propias dinámicas internas, y que en virtud de ellas puede acceder a estadios más avanzados de desarrollo, aunque en otros aspectos (los económicos, por ejemplo) esa misma sociedad esté más atrasada. Es el mismo concepto de *cultura afirmativa*, como esfera independiente del mundo de la vida; es también la idea de campo, que luego va a aparecer en la sociología con Bourdieu. “El proceso culturomorfológico –continúa Haroldo– opera en el dominio artístico así: objetivando su propia evolución, exigiéndose a sí mismo, dialécticamente, independiente de la longitud, latitud y lengua, no como una cerebrina mitología del espíritu, destituida de contenido material, sino en el plano real y fáctico como una crítica impersonal de las formas”¹⁰⁴. De esta manera, nuestros países subdesarrollados pueden aspirar a pasar al frente de los procesos culturales, y descubrir (inventar) niveles más avanzados en la exploración del lenguaje que los propios europeos. “El concretismo poético, surgido a fines de 1956, es el repuntar de las tendencias internacionales vanguardistas, pero con un carácter que no existía en el concretismo plástico: la poesía concreta brasileña pretende estar un paso delante de la propia vanguardia internacional, ser el desarrollo de las experiencias de Pound y Joyce. Esa pretensión

¹⁰³ Haroldo de Campos, “Evolução de Formas: Poesia Concreta”, 1957), en *Teoria da poesia concreta*, p. 84.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 85

indica, pese al considerable grado de ingenuidad que la informa, que el nivel de desarrollo de la poesía brasileña, en términos generales, ya se podía codear con la mejor poesía de la época. Indica también una mayor densidad de la estructura social, una mayor autonomía –en términos de dinámica propia– de la superestructura, esto es, de su proceso político y cultural”¹⁰⁵.

Los concretistas, audazmente, buscaron apoyo teórico incluso en la tradición marxista. Haroldo de Campos en un par de textos cita un pasaje de la obra de Engels, que si bien se refiere a la filosofía se puede aplicar perfectamente a cualquier ámbito de la producción cultural:

Se acabó el desfase cultural de una o más décadas, que se observaba aún en el 22, que venía con más de diez años de retraso en relación al futurismo italiano de 1909, del cual en tantos aspectos procedía. ¿Cómo se explica esto, si el mundo de la cultura no es más que una superestructura de lo económico? ¿Es una falacia idealista esta proposición, en condiciones brasileñas y con objetivos brasileños, de una estética y de una producción artística innovadoras en el plano incluso internacional o universal? Ya Engels [...] advertía sobre la filosofía: “Pero, en tanto dominio determinado de la división del trabajo, la filosofía de cada época supone una documentación intelectual determinada, que le fue transmitida por sus predecesores, y de la cual se vale como punto de partida. He aquí por qué sucede que países económicamente retrasados puedan, sin embargo, asumir el primer violín en filosofía...” [...] Si esto es válido para la filosofía, lo será también para la estética, por inclusión, y para una creación artística que provenga de una fundación estética definida y racionalmente formulada.¹⁰⁶

Ya no existe el aislamiento, naciones y regiones están intercomunicadas, relacionadas no sólo por intereses comerciales o mercantiles, hay también un flujo de bienes culturales, de producciones teóricas, de elaboraciones estéticas, entre las distintas zonas del planeta. Esto puede favorecer que, a pesar de que los modos de producción determinen con mucha fuerza las evoluciones del pensamiento, en lugares apartados de la(s) metrópoli(s) surjan teorías, ideas, o poéticas, que estén por sobre el nivel de desarrollo infraestructural; incluso puede ocurrir que tal evolución superestructural apoye o impulse una transformación a nivel productivo. Haroldo vuelve a apoyarse en el paradigma imperante de aquellos años (del que, al mismo tiempo, se defiende), el marxismo, citando al Marx de la *Ideología alemana*: “En lugar del antiguo aislamiento de las provincias y de las naciones bastándose a sí mismas, se desarrollan relaciones universales, una interdependencia universal de las naciones. Y lo que es verdad sobre la producción material lo es también respecto de las producciones del espíritu. Las obras intelectuales de una nación se

¹⁰⁵ Ferreira Gullar, *Vanguardia y subdesarrollo*, p. 24.

¹⁰⁶ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 171.

vuelven propiedad común de todas. La limitación y el exclusivismo nacionales se hacen cada día más imposibles; y de la multiplicidad de las literaturas nacionales y locales nace una literatura universal”¹⁰⁷.

Para la asimilación de una tradición importada, y su potencial superación, eran necesarios dos movimientos: primero, la inserción en la tradición literaria europea, cosa que el concretismo practicó desde un principio. Como todas las vanguardias latinoamericanas (excepto quizás Vallejo y Arlt), los concretos tenían los ojos puestos en Europa y Estados Unidos, conocían bien las corrientes de vanguardia poética y las últimas tendencias en música y plástica. En segundo lugar, debían encontrar un punto de apoyo nacional desde donde sustentar la importación cultural, y con ese objeto desenterraron el concepto de “antropofagia” de Oswald de Andrade, que se convirtió en el nodo que les permitió reunir estos dos aspectos, aparentemente antitéticos, para construir un movimiento internacional/nacional: “La antropofagia es un modo de reducción. Es una devoración crítica [...] Se trata de devorar para comprender y superar. De poner entre paréntesis lo accesorio para que lo esencial aparezca en el cuadro fenomenológico”¹⁰⁸. El “antropófago” echa mano de los materiales disponibles en su entorno y de otras tradiciones, los digiere y crea con eso una literatura propia, que responda a las necesidades locales. Esto permite soslayar las críticas de aquellos que ven en la adscripción a corrientes extranjeras un neocolonialismo¹⁰⁹. Según Rodolfo Mata, “a través de la antropofagia oswaldiana y del nacimiento barroco de la literatura del subcontinente, Haroldo de Campos construyó una perspectiva de la tradición brasileña (y latinoamericana) como una tradición descentradora”¹¹⁰.

Las “necesidades locales” a las que se refiere el concretismo en este contexto histórico son las de la sociedad en crecimiento de los años cincuenta, que busca industrializarse. Buena parte de los países latinoamericanos en aquellas décadas se vieron permeados por las promesas de la industrialización. La *teoría de la dependencia* (formulada, entre otros, por los sociólogos Enzo Faletto y Fernando Cardoso) apoyó las tesis desarrollistas que auguraban una inserción de los países subdesarrollados en el orden mundial, suponiendo que la industrialización era el salto cualitativo de una fase tradicional (agraria) a una moderna, en el contexto capitalista. En 1969 los

¹⁰⁷ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 171.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 166.

¹⁰⁹ Philadelpho Menezes anota: “La elaboración del grupo Noigandres se formó a partir de la disección de la evolución poética moderna, de un punto de vista internacionalizante de la cultura, lo que les valió una crítica que los aproximaba tanto al desarrollismo industrial nacionalista como al imperialismo” (Op. Cit. p. 45)

¹¹⁰ Rodolfo Mata, *Prólogo* a Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. xvi.

sociólogos y economistas locales afirmaban algo que ya se sabía desde fines de la década del treinta: “La vinculación de las economías periféricas al mercado internacional se da ahora cuando el desarrollo del capitalismo cuyo centro ya no actúa solo, como antes, a través del control del sistema de importaciones-exportaciones, sino que lo hace también a través de inversiones industriales directas en los nuevos mercados nacionales”¹¹¹. La Segunda Guerra mundial fue un incentivo para las economías exportadoras de materias primas, minerales y petróleo. Brasil no fue la excepción y, pese a la estructura agropecuaria de su economía, vio surgir una industria pujante impulsada por el Estado y por la inversión de capitales extranjeros. En 1953 el presidente Getúlio Vargas creó Petrobras, extractora e importadora de petróleo crudo, y una de las empresas estatales más importantes de Brasil hasta el día de hoy. La clase media creció y se asentó, al mismo tiempo que se produjo un importante crecimiento demográfico, que forzó la implementación de infraestructura y la ampliación de los servicios en las grandes ciudades (especialmente en São Paulo). Paralelamente a estas transformaciones sociales se produjeron una serie de acontecimientos en el mundo del arte y la cultura que tendieron hacia la instalación del modernismo en los circuitos oficiales. En 1951 se realiza la primera Bienal de São Paulo, que se reeditará cada dos años, y que tendrá un tremendo impacto en los artistas de la época (incluidos los miembros del Grupo Noigandres, a pesar de que se trató de una exposición fundamentalmente de artes plásticas).

Sin embargo, la pretensión de los poetas concretos no era solamente digerir un cumulo de materiales y reciclarlos para una versión criolla del modernismo europeo. Su interés era pasar a un estadio superior, “ponerse” efectivamente a la vanguardia y producir un concepto de exportación¹¹². Esa era una de las grandes preocupaciones del movimiento, y para esto también recurrieron a Oswald, a su lucha contra la tradición y el provincianismo: “Oswald pensó una poesía de exportación del Brasil provinciano, inmerso cuarenta años atrás en el meloso limbo parnasiano”¹¹³.

Parte importante del trabajo de “fagocitación” (apropiación) de una tradición literaria extranjera fue el trabajo de traducción al que los poetas concretos se abocaron desde un principio. El concretismo, entonces, no sólo fue la producción de un conjunto de textos regidos por un

¹¹¹ Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, en *Dependencia y desarrollo en América Latina*, p. 144.

¹¹² Dice Haroldo de Campos: “De la importación se pasa al a producción y de esta se transita naturalmente hacia la exportación” (en “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 168)

¹¹³ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 166.

patrón estético, fue también una estrategia de inserción en el concierto mundial¹¹⁴. Los poetas del Grupo Noigandres desplegaron un trabajo “diplomático”, estableciendo contactos con creadores de ultramar y del continente, tejiendo una red que los incluyera y los destacara, a pesar del recelo de la crítica nacional, que por lo general no fue muy favorable y los recibió con desconfianza. Pero su trabajo dio frutos y lograron el objetivo trazado: “la poesía concreta, la poesía con proyecto, totalización hasta la radicalidad de una línea maestra de la poética de nuestro tiempo – la realmente crítica y comprometida con la fisonomía de su época– se exportó”¹¹⁵.

Se abre así una tensión que obliga a los poetas concretos a incorporar en el *paideuma* a otros autores nacionales, además de Oswald de Andrade y su *antropofagia*. El concepto de universalidad forjado queda estrecho si sólo hay espacio para la producción concreta; es necesario rescatar otras literaturas y encontrar en ellas vasos comunicantes. Con este propósito Haroldo de Campos elabora el concepto de “nacionalismo crítico”, complementario de la actitud antropofágica y abierto a la vinculación con un proyecto de nación que se viene forjando paralelamente desde el Estado y desde los movimientos de la cultura popular (especialmente la *Bossa-Nova*, de finales de los cincuenta). “Este *nacionalismo crítico* –acuñado por Haroldo– podrá trabajar tanto sobre datos de la experiencia folclórica y rural: Mario de Andrade, construyendo el metafolclore panbrasílico de *Macunaíma*, sólidamente versado en futuristas italianos y vanguardistas alemanes; Guimarães Rosa, asimilando técnicas joyceanas y superándolas en su mundo creativo personal; como sobre datos de la experiencia urbana: el João Cabral de *O Engenheiro*, meditando sobre el impacto de la arquitectura brasileña; la poesía concreta, tomando conciencia, en términos nacionales –y no por casualidad en el marco industrial de São Paulo– de las contradicciones hombre/máquina y argumentando con la mecánica de la creación del poema. [...] El ejemplo-paradigma de este *nacionalismo crítico* es la moderna arquitectura brasileña”¹¹⁶. Haroldo se refiere aquí especialmente a los arquitectos Lúcio Costa y Oscar Niemeyer.

El espíritu (ideología) del paradigma técnico, de la funcionalidad y utilidad (teniendo como referente de esto último a la Bauhaus), de la eficiencia de la máquina, y de cierta idea de

¹¹⁴ No es abusivo ponerlo de este modo si se toman en cuenta las propias palabras de Haroldo de Campos: “Mis contactos obedecían a un propósito planeado: exportar la literatura brasileña y de alguna manera contribuir a su integración en el contexto latinoamericano más amplio” (“Hispanoamérica desde Brasil: entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, por Rodolfo Mata, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 208).

¹¹⁵ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 170.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 173.

tabula rasa, se despliega en el poema y en la teoría estética concretista. *Tabula rasa* desde el punto de vista de la abolición del provincianismo, el folklore y la herencia colonial, para crear una cultura nacional, crítica, que, si bien puede ocupar los elementos antes mencionados, como insumos, se desligue de la carga tradicional que hay en ellos partiendo desde cero.

Se trataba de reinventar Brasil. En eso consistió el experimento, nutrido desde muchas vertientes, en que participaron los concretistas. Esto, por supuesto, no significa quedarse sin historia, sino hacer una relectura, ordenar de otra manera las piezas, dándole pesos específicos diferentes. La expresión más gráfica de este impulso fundante fue la construcción de Brasilia, la que sería la nueva capital político-administrativa del país. Una ciudad construida también desde cero, emplazada en el centro geográfico del país, pensada íntegramente de manera racional y funcional. La nueva capital, si bien fue una idea del patriarca de la independencia José Bonifácio en 1823, y consignada en la constitución de la República Federativa, no se concretó sino hasta el gobierno del populista Juscelino Kubitschek, que optó para este menester por el proyecto de los ya mencionados arquitectos modernistas Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. La ciudad terminó de construirse a fines de los cincuenta, coincidentemente con el fin de la “fase ortodoxa” de los concretistas, donde el proyecto escritural se veía conscientemente comprometido con la maquinización, la técnica y el cientificismo. “Pero la entonces joven Poesía Concreta –dice Haroldo de Campos–, aunque independiente con relación al centro político de las decisiones, y marginal en su evolución circunscrita preferencialmente al plano literario y artístico, no podría dejar de reflejar ese momento generoso de optimismo proyectual. Como el Plan Director de Brasilia, dice Haroldo, nuestro manifiesto de 1958 se intitulaba *Plano Piloto* y proponía una responsabilidad integral ante el lenguaje, realismo total; contra la poesía de expresión subjetiva y hedonista, crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible; un arte general de la palabra, el poema producto: objeto útil”¹¹⁷.

Siguiendo ese hilo conductor, no puedo estar de acuerdo con la afirmación de Ferreira Gullar respecto de que el concretismo (al menos en su fase ortodoxa) estuvo desligado de la política y fue un movimiento meramente formal. Dice Gullar:

Al establecer su lenguaje histórico, los concretistas paulistas no descartaron enteramente a los poetas brasileños modernos –abrieron una excepción para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond y

¹¹⁷ Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 45.

João Cabral de Mello Neto-, pero valorizaron en ellos apenas el aspecto formal y aquellos momentos en que anuncian la desagregación de la sintaxis discursiva. Al contrario de todas las tendencias anteriores manifestadas en el arte y la literatura brasileña, desde el romanticismo, el concretismo surge con una problemática puramente formal y se mantiene desligado de cualquier temática nacional¹¹⁸.

Tal vez habría que formular la crítica desde otro punto de vista, y entender que esa primacía de lo formal en el concretismo era justamente una manera de asumir la política hegemónica del momento, conformando su correlato estético: una estética comprometida con el desarrollismo de los años cincuenta. La estética de una política optimista, constructora, industrializadora, con confianza en la máquina y en el progreso. Una estética convencida de que los problemas importantes son estructurales, nacionales, y que las soluciones a esos problemas se encuentran en la técnica, y en su aplicación racional. Sin embargo, Ferreira Gullar acierta al caracterizar la forma adoptada por las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX: “a) las concepciones de vanguardia artística, por lo menos en el período analizado, corresponderán a las necesidades efectivas de la sociedad brasileña, pero no a las mismas necesidades que determinaron su surgimiento en los países de origen; b) en Brasil, el significado ideológico esencial de ese movimiento europeo fue, casi siempre, absorbido por otro, que se condecía con las aspiraciones actuales del país; c) el “nacionalismo” fue el sentido básico con el que se adoptarían las diversas ideologías vanguardistas importadas”¹¹⁹. El concretismo se despoja de los afectos (los del romanticismo), se despoja del sujeto (o de la voluntad individual), de todo lo irracional e incommunicable, para sumirse en la corriente racional de la historia, que desde la particularidad nacional se incluye en la universalidad, donde exportarse es incluirse, ser aceptado, ser reconocido, y en cierto modo volver al lugar de origen.

¹¹⁸ Ferreira Gullar, *Vanguardia y subdesarrollo*, p. 22.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 20.

4.- Las evoluciones de la poesía concreta

A fines de los años cincuenta ocurren varios fenómenos, tanto en el entorno social y político de Brasil y Latinoamérica, como al interior del concretismo, que implicaron una toma de posiciones y definiciones que abrió caminos nuevos para la poesía concreta. Los movimientos sociales y políticos se radicalizaron, fundamentalmente a partir del ejemplo de la Revolución Cubana¹²⁰. Esto obligó a los intelectuales de toda Latinoamérica a manifestar su posición, tanto respecto de esta experiencia, como de las luchas que se libraban en sus propios países. El modelo desarrollista empezó a mostrar sus contradicciones y limitaciones, por lo que, si bien no desapareció del todo, vino a ser complementado por visiones de un cambio social más profundo, que pretendían modificar las estructuras sociales desde sus cimientos. Durante los primeros años de la década del sesenta, se experimentó un clima de optimismo y agitación política. El gobierno de João Goulart (quien asume la presidencia en 1961) prometía hacerse cargo de los postulados de las luchas sociales y promover transformaciones importantes en un país, que, pese a los avances, seguía manteniendo altos índices de pobreza y desigualdad. Este proceso va a terminar abruptamente en abril de 1964, con el “pronunciamiento” militar.

Paralelamente a estos acontecimientos, el propio concretismo ya experimentaba una suerte de agotamiento de la fórmula ideográfica y maquínica. Su programa estético se vio criticado desde dentro y desde fuera. Desde fuera, por dos flancos. Por un lado, por los “unicornios” defensores de la tradición clásica, que no perdonaron la supresión del verso, de la metáfora y del hablante lírico; y por otro lado, por los que exigían del escritor un mayor compromiso político. Desde dentro, los cuestionamientos vinieron de aquellos que quisieron llevar la experiencia de trasgresión más allá del significado, y también por aquellos que vieron en el resultado de la aventura concreta una trasgresión a los principios del humanismo.

De estas exigencias, del agotamiento de la fórmula ortodoxa y de los nuevos experimentos emprendidos por los concretos, se desprenden varias vertientes, algunas que aún se pueden denominar concretismo, y otras que reclaman su independencia. El grupo Noigandres, en conjunto, emprende lo que se denominó “salto participante”, pero individualmente se abren

¹²⁰ Ver más abajo el texto “Cubagrama”, de Augusto de Campos (1960/1962). Hay varias lecturas que se pueden hacer de este poema: evidentemente resalta la oposición principal entre “Cuba sí, yankees no”, pero sobre todo llama la atención la alusión velada, en el título del texto, al desembarco de los guerrilleros en la isla caribeña, que llegaron hasta sus costas en el barco *El Granma*. “Cubagrama” se convierte así en un juego de palabras que remite a un puzle a resolver: el rompecabezas que la revolución cubana representó para todo el continente.

sendas particulares: Augusto de Campos en esta época inicia la construcción de los llamados poemas *popcretos*; Haroldo escribe sus *Galáxias*; Décio Pignatari se adentra en las posibilidades que da el diseño gráfico; Wladimir Dias-Pino profundiza en el poema semiótico y el poema proceso; mientras Ferreira Gullar pasa del concretismo al neo-concretismo, y luego al rescate de la cultura popular.



“Cubagrama”, Augusto de Campos (1960/1962)

El salto participante / popcretos / galaxias / diseño

El salto participante consistió fundamentalmente en la inclusión de contenidos sociales y políticos en los experimentos realizados a nivel formal. Se incluyeron palabras como: “huelga”, “revolución”, “hambre”, etc. También en este período el grupo Noigandres, que había diseminado sus publicaciones, tanto poéticas como críticas, en diversos medios escritos (la revista *Noigandres*, el *Jornal do Brasil*, el suplemento *Arquitetura e Decoração*, etc.), concentró sus esfuerzos en editar una revista programática propia, la revista *Invenção*, de la que alcanzaron a publicarse cinco números. A través de este órgano el concretismo anuncia la opción por el “salto participante”. “El concretismo poético no consiguió mantener por mucho tiempo esa actitud enajenada de la realidad brasileña. En 1962, Décio Pignatari habla del “salto contenidoístico-semántico-participante” de la poesía concreta (Revista *Invenção*, nº 1, 1º trimestre, 1962), lo que constituía la negación de los principios básicos de la poesía concreta”¹²¹. Ferreira Gullar quiere reafirmar aquí que, desde su punto de vista, durante la década de los cincuenta a los poetas del Grupo Noigandres sólo les importó la experimentación con las formas. Esto, como ya vimos, no es necesariamente cierto, ya que los contenidos privilegiados por los concretos tenían directa relación (en eso consiste la eficacia de la poesía concreta) con sus experimentos formales, y éstos con el paradigma desarrollista. Lo que sucede es que los contenidos del desarrollismo no son los contenidos que el proyecto político-social “revolucionario” estaba poniendo de relieve. El salto participante, entonces, es la inclusión de esos contenidos: «En su informe-tesis, “Situação Atual da Poesia no Brasil”, Décio prevé una ampliación de perspectivas para la poesía concreta, que de “experimental” pasaría a “creativa”, a medida que esta poesía, vía dialéctica del binomio formar/informar, de la crítica y la radicalización del lenguaje, pasase también a la crítica de la sociedad que la produjo»¹²².

¹²¹ Ferreira Gullar, *Vanguarda y subdesenvolvimento*, p. 22.

¹²² Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 164.



“Greve”, Augusto de Campos (1962)

En el poema “Greve” de Augusto de Campos, se repite varias veces la palabra “huelga”, como en un cartel de propaganda política o sindical. Sin embargo, en otro texto que va por debajo o en el fondo, se leen frases que tienen que ver con la escritura y el arte. La primera frase que se lee es “arte longa vida breve”, la famosa frase de Hipócrates (“ars longa, vita brevis”), que exalta la preponderancia del arte frente a la historia individual, y, si extremamos el argumento, frente a la política. A partir de esto se puede ver claramente que este desplazamiento hacia la política fue una concesión “táctica”; si bien las temáticas abordadas por el concretismo en este períodos son de interés social, la “verdadera lucha” de estos poetas seguía estando en el campo de la experimentación con el lenguaje. Se podría pensar que los concretistas creían que cualquier cambio verdadero debía ser acompañado de una mudanza en la estructura comunicativa del lenguaje¹²³. Haroldo plantea, por esa razón, que “la desconfianza hacia los experimentos en la

¹²³ “Los poemas concretos diagramáticos, además de que realizan perfectamente la substitución del pensamiento analítico-discursivo por un raciocinio sintético-analógico, prefiguran la transformación de este esquema mental, todavía verbal, hacia un pensamiento no-verbal (por lo tanto, por naturaleza, no sometido a las leyes del discurso lineal), manifestado por imágenes visuales, lo que será el aspecto distintivo del decurso poético de la vanguardia brasileña de los años 70” (Philadelpho Menezes, en *Poética e visualidade*, p. 44).

esfera inteligible tiene, por lo tanto, orígenes sociales. Es la desconfianza de la clase, a la que no le gusta para nada ver en peligro su jerarquía, sus características, sus emblemas. Ni siquiera en el dominio del lenguaje que se habla”¹²⁴. El conflicto social no es sólo planteado en la temática o en el contenido de una obra, también es expresado en su forma: “Puede presentarse el conflicto en palabras. Se lo puede presentificar, haciéndolo conflicto de palabras”¹²⁵. No por nada los concretos se abocaron a la traducción de la obra de Maiakóvski y revivieron su lema que defiende la experimentación en el lenguaje, no como algo superfluo, sino como un complemento necesario de cualquier proceso revolucionario en el ámbito político: «Los concretos propusieron una poética de tipo participante o “comprometido” adoptando el lema de Maiakóvski “no hay poesía revolucionaria sin forma revolucionaria”, y defendieron la idea de que el subdesarrollo no existe en las artes»¹²⁶. Con esto estaban afirmando algo que no necesariamente estaban dispuestos a asumir completamente en la práctica: la reunión entre voluntad estética y voluntad política.

El concretismo aceptó cierta politización, «proponiendo la alternativa de un “nacionalismo crítico”, abierto a lo universal: una *poesía-para*, capaz de utilizar, en la perspectiva del *engagement*, las conquistas técnicas de la poesía pura»¹²⁷, sin embargo, era evidente que lo hacían *post facto*, tratando de ponerse a la altura de acontecimientos que ya los habían superado, obligándolos a plantear una tesis que, independientemente de si fue espontánea o forzada por las circunstancias, seguía siendo opuesta a la del marxismo clásico, expresado por la postura de escritores como Ferreira Gullar:

En sus inicios, los concretistas jamás aludieron al poeta de *A plenos pulmones*, jamás lo incluyeron en su “elenco de autores”. Sólo hablaban de Pound, Joyce, Mallarmé. Pero el proceso social brasileño (del que los concretistas todavía no tomaban conocimiento), a partir de 1961-62, volvió insustentable la defensa de posiciones meramente estéticas. La ascensión de las masas trabajadoras, la lucha por las reformas, le impusieron esa opción. La mayoría de los escritores brasileños se comprometió en la lucha política y prosiguió en ella. Fue, entonces, cuando los concretistas retornaron a la superficie blandiendo el nombre de Maiakóvski. Ahora Maiakóvski es precisamente el ejemplo de que es posible hablar la lengua de todos, ser entendido, expresar las aspiraciones de las masas y crear poéticamente. Ningún poeta, que merezca ese nombre, puede ser formalmente un académico, ni por esa razón tendría que hacer poesía concreta.

¹²⁴ Haroldo de Campos cita a Max Bense, *Rationalismus und Sensibilität*, (1956), en “La poesía concreta y la realidad nacional”, *Brasil transamericano*, p. 175.

¹²⁵ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 177.

¹²⁶ Rodolfo Mata, del Prologo a Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. xi.

¹²⁷ Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 46.

Renovación no significa romper con todo el patrimonio de experiencias acumulado. Forma revolucionaria no es la mera elucidación de “hallazgos” formales, y sí aquella forma que nace como correlato inevitable del contenido revolucionario. Son los hechos, la Historia, los que crean las formas, y no al contrario. Y la prueba de que sustraerse a los hechos es lo que esclerosa las formas y esteriliza a los artistas está en la propia poesía concreta, que se estancó en un número extremadamente reducido de variaciones formales¹²⁸.

Es difícil precisar si las mutaciones en la poesía concreta se debieron principalmente a las presiones externas o a su agotamiento interno (lo más probable es que haya sido por una combinación de ambos factores), lo cierto es que se registraron desde principios de la década del sesenta importantes transformaciones en la forma de sus textos.

Haroldo de Campos inicia en noviembre de 1963 la escritura de sus sorprendentes *Galaxias*. Sorprendentes, en primer lugar, porque trasgreden los preceptos estatuidos por el mismo grupo Noigandres, para la creación de un poema concreto. Vuelve a aparecer en ellos la primera persona. Y aparece en textos que ya no son sintéticos, sino que constituyen, más bien, un flujo de imágenes (que habían tratado de ser erradicadas del texto poético), cercano al libre discurrir de la corriente de la conciencia en la literatura de fondo psicológico y subjetivo. De esta manera se reinstala cierto sujeto que se expresa en el texto, aunque, y en defensa de este experimento literario, no se trata del sujeto individual burgués, que el concretismo trató de combatir en su primera etapa, sino más bien de un sujeto unitario/colectivo, articulado no por una personalidad única e irrepetible y un carácter definido, sino por un conjunto de percepciones. Este sujeto registra los procesos mentales gatillados por su experiencia inmediata y por las asociaciones “libres” que se dan en el lenguaje. Para Gonzalo Aguilar esto es una suerte de “retorno de lo reprimido”, de algo que quedó latente, o suspendido en la fase ortodoxa: “siempre en la crítica de la vanguardia se ha subrayado el aspecto que tiene que ver con el corte; pero yo creo que ahora lo que ciertos críticos están subrayando, cosa que me parece muy interesante, es el hecho de que ese corte implica condiciones de retorno de aquello que se dejó atrás. Eso me parece interesante, las condiciones de retorno, las condiciones en las que esto sobrevive, y ahí *Galaxias* es un punto clave, para el escenario del retorno”¹²⁹. El texto tiene un ritmo, una cadencia, a pesar de que no hay puntuación (no hay uso ni de puntos ni de comas), y sigue trabajando en la línea de la paranomasia, pues echa mano de asociaciones que tienen su origen en

¹²⁸ Ferreira Gullar, *Vanguardia y subdesarrollo*, p.8.

¹²⁹ Tomado de la entrevista que le hiciera el autor de esta tesis a Gonzalo Aguilar en Buenos Aires el año 2012.

la similitud fónica de las palabras. También se podría decir que el lenguaje vuelve a su función referencial, pues remite a un mundo, no importa si ese mundo es imaginario, subjetivo u objetivo, lo importante es que se instala nuevamente la representación en el lenguaje, aunque queda claro que es un mundo de procesos, de fenómenos cognitivos y de experiencias marcadamente sociales.

Augusto de Campos, por su lado, comienza en 1964 la serie de los poemas *popcretos*, en los que utiliza tipografías recortadas de periódicos, e incluye, por primera vez, imágenes fotográficas, a modo de *collages*, en un estilo muy cercano al del dadaísmo, y con contenidos claramente políticos, de denuncia y de protesta. Recordemos que es precisamente en ese año que se interrumpe, con un golpe de estado, la vida republicana en Brasil y comienza un período de dictadura militar que se va a extender hasta 1985. Si bien se mantiene en los *popcretos* la escritura paratáctica, la intención ideogramática de disposición espacial, el juego con las tensiones simultáneas en la estructura del poema, e incluso el uso de la retícula, el juego paronomástico e isomórfico, que había caracterizado a la etapa anterior, es abandonado. El poeta juega ahora con aspectos de la cultura *pop* (la tipografía de diarios y magazines, la fotografía, los colores, la propaganda, etc.), apropiándose de ellos y de su campo semántico, para componer totalidades fragmentadas y abigarradas, donde conviven y luchan conceptos y morfemas del cotidiano. El mundo ambiente se cuele en estos textos y es la fuente principal de los materiales con los que el autor trabaja. Sin duda el texto más comentado de esta serie es “Psiu!”, de 1965, donde palabras como “livre”, “amar”, “revolução”, “America”, o “bomba”, conviven con “tudo mais barato”, “liquidação”, o “ato 13” (lo que refiere a los bandos que el gobierno militar dictara con el fin de suspender los derechos civiles)¹³⁰.

¹³⁰ Es necesario hacer notar que “Psiu!”, nombre del poema y palabra ubicada en un lugar destacado en el texto, es la interjección con que en Brasil se pide silencio de manera imperativa (equivale al “Shh!” en español), lo que remite inmediatamente a la censura que impuso la dictadura en aquellos años.

(entendidas como clientes potenciales, pero también como hábiles decodificadores de signos). Llegan al interior de los hogares a través de los medios de comunicación de masas, modelan costumbres, hábitos e imponen patrones de comportamiento. El problema es que por ese camino el arte se diluye en la moda, en el bien de consumo y en el mercado. No se distingue de los mensajes con fines comerciales y no conserva nada propio, ni independencia ni especificidad. La deriva de los concretistas por esa línea culmina con “Disenfórmio”, un texto diseñado por Pignatari a modo de propaganda de un medicamento para las perturbaciones intestinales, en el que se usan ciertas técnicas concretistas como el isomorfismo y la retícula.

En el diseño parecía que se había encontrado ese espacio de síntesis, donde se podía resumir lo popular y lo refinado, la técnica y la creatividad, la poesía y la plástica. Sin embargo, llegados a este límite, los poetas concretos retroceden, alarmados por las consecuencias que implica salir de los límites del *campo del arte*, y vuelven, como hemos indicado, a conceptos más tradicionales de escritura poética: “La poesía se vaciaba de su función utópica (a pesar de que, paradójicamente, los nuevos *media* creados por la tecnología electrónica le señalaran posibilidades inusitadas, que parecían dar contenido de realidad a la profecía benjaminiana-mallarmaica de la escritura icónica universal)”¹³¹.

¹³¹ Haroldo de Campos, “Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación, el poema postutópico”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, p. 46.

PERTURBAÇÕES INTESTINAIS
NPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
ENPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
ENPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
SENPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
ISENPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
DISENPERTURBAÇÕES INTESTINAIS**F**
DISENFÓRMIO

Neomicina

Antibiótico de pequena absorção e de poderosa ação no combate aos diferentes agentes da infecção intestinal.

Flalissulfaziazol

Sulfá de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora patogénica.

Sulfadiazina

Completa a terapêutica atingindo os focos de origem das infecções intestinais, bem como os bacilos disenterícos localizados profundamente na mucosa intestinal.

Pectina

Hidrato de carbono obtido de frutas cítricas de efeito antidiarreico (diminui a absorção de toxinas) e antemotico (ajua como constipante).

Homatropina

Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

Disenfórmio pediátrico

Neomicina 25 mg; Flalissulfaziazol 125 mg; Sulfadiazina 125 mg; Pectina 20 mg; Homatropina 0,3 mg; Veículo para 5 cm³.

Disenfórmio comprimidos

Neomicina 50 mg; Flalissulfaziazol 250 mg; Sulfadiazina 250 mg; Pectina 30 mg; Homatropina 0,3 mg.



Instituto Farmacéutico de Produtos Científicos Xavier João Gomes Xavier & Cia. Ltda.

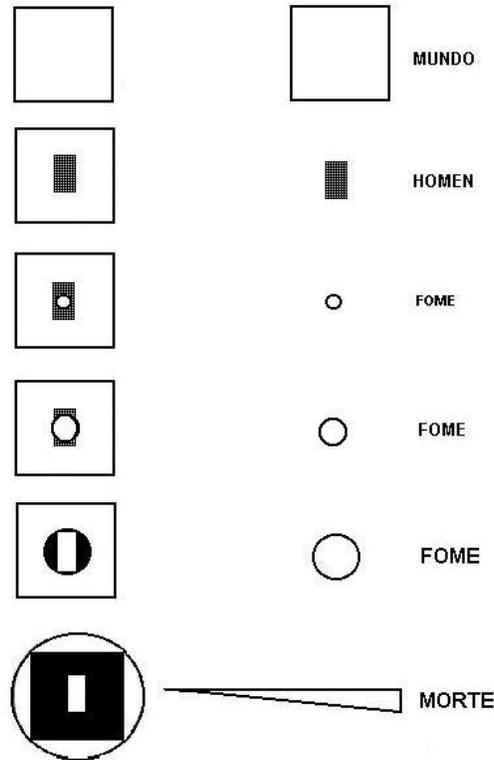
El poema semiótico

Wladimir Dias-Pino, en su inagotable afán por llevar más allá la deconstrucción del lenguaje poético y su formalización, en 1962 comienza a trabajar con íconos, combinándolos con palabras, que juegan el rol de claves de interpretación o códigos. A esto le denominó *poema semiótico*¹³². Así como la poesía concreta abandonó el verso y se centró en la palabra, se puede decir que el poema semiótico abandona la primacía de la palabra para combinarla con signos provenientes de otros lenguajes, con imágenes y símbolos. Esta vez sí es poesía sólo para ser vista¹³³. En la poesía tradicional existe un contenido que se manifiesta en una forma determinada; el poeta juega con

¹³² En un principio Augusto de Campos subsumió el género al concretismo, a partir de un trabajo de similares características que realizaron los poetas Luís Angelo Pinto y Décio Pignatari, en 1964, pero más tarde rectificó, reconociendo la paternidad de Dias-Pino.

¹³³ Aún en la fase ortodoxa de la poesía concreta los poetas de Noigandres realizaron recitales de lectura, donde sus textos eran verbalizados.

los recursos del lenguaje, los tropos y los giros lingüísticos, para expresar de manera novedosa, atractiva o trasgresora el contenido que desea. En el poema semiótico la forma no remite a un contenido, sino que *es* el contenido. En el siguiente poema de José de Arimathea vemos (literalmente) cómo el hambre invade progresivamente el mundo del hombre, hasta connotar su muerte.



Poema de José de Arimathea, publicado en *Vozes* N° 64, 1970, Petrópolis, Brasil.

La concepción de la poesía concreta no fue unánime desde un inicio: “En esa asimilación literal, e innegablemente coherente de los puntos básicos del concretismo plástico, por el concretismo poético, hay una negación intencional de un aspecto comunicativo inherente a toda poesía: la comunicación de significados, el aspecto semántico del signo. Esa es la raíz de la divergencia que se trasluce ya en la fundación del movimiento, cuyos efectos se sentirán en los caminos que se bifurcan en la década del sesenta: mientras para Wladimir Dias-Pino se trataba de abolir la comunicación de significados, para el grupo Noigandres (formado por los otros poetas presentes

en la referida exposición, a excepción de Ferreira Gullar), la cuestión era transformar el modo de esa comunicación”¹³⁴.

Las divergencias provenían de los énfasis puestos en los elementos composicionales. Para Dias-Pino era más importante la ubicación de los elementos en el espacio que la paranomasia o la parataxis: “Si en el concretismo del grupo Noigandres la lógica correlacional establece un cruce de significados a partir de la proximidad y la semejanza de significantes, en Wladimir Dias-Pino la lógica correlacional se establece con base en la posición de los significantes en la página para avanzar hacia la explicitación gráfica de esa red correlacional”¹³⁵.

Por otra parte, la inclusión de la clave léxica es un elemento de mucha importancia y de un gran rendimiento teórico, pues tiene múltiples implicaciones. En un primer momento puede verse en ella la posibilidad de ir aún más allá en la autonomización del texto¹³⁶, y potenciar la autorreflexividad, al constituir piezas autorreferentes de gran complejidad, con potencia comunicativa, fuerza ilocucionaria y alto grado de provocación, (como la ilusión de los mundos cerrados de Escher); pero la clave léxica, además de ser un elemento más en la composición textual, puede verse también como una concesión, es un elemento añadido, externo (como una prótesis), que explica el juego de lenguaje¹³⁷. Es el elemento que define al poema semiótico, que permite su desciframiento, pero a la vez es una puerta hacia el exterior, hacia la traducción. Sin código lingüístico el poema semiótico es indescifrable o intraducible: deja de ser un discurso para convertirse en pura abstracción. “En Wladimir Dias-Pino una cierta organización geométrica estructura el poema, pero sin el predominio de la simetría ni de las matemáticas, recurre a la parataxis, que, de todos modos, se da de modo distinto que en el grupo Noigandres: en vez del proceso correlacional entre palabras, tenemos una palabra base o frase-llave desde donde se despliegan otras palabras y frases, que leídas en conjunto, muestran todavía una estructura sintáctica lineal (una diferencia fundamental respecto del grupo Noigandres, que la abolirá)”¹³⁸.

La clave léxica es la posibilidad de traspolación de la imagen en símbolo. Explica y

¹³⁴ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 28.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 51.

¹³⁶ Cuando uso el concepto “texto” no me refiero exclusivamente al discurso escrito con fonemas y morfemas significativos, sino a cualquier escritura o discurso escrito, ya sea que se mantenga en un sólo registro o que convine registros de proveniencia heteróclita.

¹³⁷ Evidentemente tomo el concepto de “juego de lenguaje” del segundo Wittgenstein, que ya ha cambiado su idea acerca de la naturaleza del lenguaje, privilegiando para el análisis su uso. Otros filósofos del lenguaje, que han seguido por esta senda, como Peter Winch, han incorporado otros elementos, como el concepto de *regla*, que podría dar luces al papel que juega la clave léxica en la totalidad del poema semiótico.

¹³⁸ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 50.

traduce, funciona como puente entre dos mundos expresivos, y entrega las herramientas semánticas al espectador para construir el sentido. Es, por lo mismo, el retorno del sujeto, tanto en el papel de autor que encripta, como en el de espectador que descifra. Sin embargo, por varios motivos, este sujeto dista mucho del Yo cartesiano. De hecho, la máquina también puede encriptar, y también puede traducir. Además, con el poema semiótico, se ha roto absolutamente la posibilidad de construir estilo o marca de autor. El estilo es una especial sintaxis, es uso de lenguaje, es recurso a los tropos, es decir, una heurística ajena a este formato. Esta ruptura es algo que la vanguardia ha buscado denodadamente: matar al autor como *ego* o como genio. El autor aquí es sólo una función, que proyecta una experiencia trascendental; el poema semiótico puede expresar porque ha superado la distinción entre lengua y habla. “Para Wladimir Dias-Pino, la poesía debe caminar en dirección a la autonomización del poema, en tanto objeto físico, cuyo lastre referencial y significativo sólo se remite a su propio funcionamiento. Si hay una comunicación de significados en un primer momento, dado por la frase-llave o por la palabra-base y sus derivaciones, al substituir la letra o la palabra por una señal gráfica o figura geométrica, el poema tiende a tener su información conceptual enrarecida para convertirse en una red de combinaciones entre signos gráfico-visuales”¹³⁹.

Es ampliamente difundida la tesis de que en el lenguaje verbal no puede expresarse todo, que hay muchas cosas que quedan en el silencio o en los márgenes del lenguaje, pero esas experiencias pueden encontrar una manifestación en la poesía semiótica. Desde este punto de vista, el sujeto individual, que se articula básicamente en el lenguaje, en la palabra que lo designa y en las cualidades que lo definen, queda relegado, se difumina, dando paso al margen, a lo genérico de lo existencial sin palabras. Esto se va a corresponder, en cierto modo, con la protesta del Neoconcretismo que veremos luego. La traducción es universal, más allá de las barreras del idioma (el poeta Luís Ángel Pinto incluye una clave léxica bilingüe, en portugués y en inglés, pero supone que en cualquier idioma la clave hace inteligible al poema). No por nada Vicente Huidobro afirmaba que lo único traducible completamente es una imagen. Esta es, entonces, la gran problemática del poema semiótico: el tema de la traducción de un lenguaje a otro, con la consecuente reaparición del sujeto intérprete.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 50.

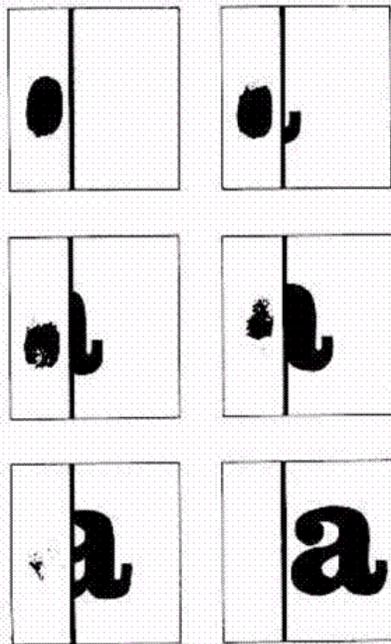
El poema/proceso

Cuando el código es puesto a mediar o intervenir en el poema, y no sólo a explicar o dar una clave interpretativa, quebrando la lógica de la mera traducción para convertirse en elemento constitutivo y no externo, sustituyendo definitivamente la palabra, aparece el Poema/Proceso. Fue una tendencia de corta vida, como la mayoría de estas corrientes al interior del concretismo, pero que con su movimiento va ensanchando los límites del género. Surge en 1967 y se declara acabado en 1972. Da origen a varios manifiestos y trabajos que están vinculados nuevamente con los experimentos de Wladimir Dias-Pino (especialmente, la revista *Ponto* y el manifiesto “Proposição”, de 1971). Philadelpho Menezes nos hace notar que “es preciso destacar la influencia que este poeta sufrió, más directamente que los otros fundadores de la poesía concreta, de los postulados matemáticos que informan al arte concreto, haciéndolo derivar hacia el uso de combinaciones estadísticas, de gráficos matemáticos y estructuras plásticas intercambiables en substitución de los juegos de palabras. Para Wladimir Dias-Pino, un poema concreto se debería apartar de cualquier información referencial, externa al poema, tal como en la pintura concreta se anulaba la representación del mundo exterior en la obra plástica cuando se rechazaba la forma figurativa”¹⁴⁰.

En este extremo del concretismo hay varias líneas de fuga, por ejemplo, el mismo concepto de *proceso* trasciende el inmovilismo de la obra concreta clásica. Algo que ocurre con él, se convierte en un fenómeno variable, ya no es la imagen fija de una ley. Por otro lado, la idea de *matriz* supone una estructura básica, una obra gruesa, sobre la que el intérprete construirá su propia estructura, irguiéndose sólo como un cimiento, una propuesta, que los poetas de esta tendencia llaman *proyecto*, abierto e inacabado. Se entrega así la responsabilidad de la completud de la obra al espectador. La obra, en este caso, no *es* sin su intérprete o espectador. El poema se hace en el proceso, por tanto, lo que hay es la experiencia individual de *poema* y no el concepto genérico de *poesía* o de *poética*. El poema es unitario, individual, indivisible y único, producido en el proceso y no en la intelección del autor. El autor pasa a convertirse en un dato marginal, un facilitador del suceso de la poesía. Tampoco hay una versión unívoca de la obra, es decir, no hay una referencia a la lengua en el habla. Hay tantas versiones como juegos de lenguaje puedan existir. Por eso, una de las acciones o *performances* más relevantes del movimiento fue la

¹⁴⁰ Philadelpho Menezes, *Poética e Visualidade*, p. 27.

denominada *rasga-rasga*, en la que los adherentes al Poema/Proceso rompieron libros de poetas tradicionales en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. La querrela más importante es aquella que se entabla contra la estabilidad, inmutabilidad y eternidad del poema clásico, que a todas luces está superado y obsoleto. Los poemas no pueden ser eternos, se agotan, dejan de hablarnos. El Poema/Proceso vuelve a reivindicar lo nuevo, desenterrando esa voluntad característica de la vanguardia por ir más allá, por revolucionar las formas expresivas, agregar al repertorio conceptual nuevos recursos, y, lo más importante a mi juicio, por concebir la obra como un organismo vivo y no como una estructura rígida (más cercana a la idea de mecanismo, en que las partes se relacionan de manera exterior, sin modificarse sustancialmente). Las partes de un organismo se influyen mutuamente y no pueden desconectarse o separarse sin que el organismo muera o se modifique sustancialmente al punto de convertirse en otro o de morir. Pero este organismo incorpora al “espectador-lector” como parte sustancial de su ser, y en cada nueva experiencia de lectura se generan destellos nuevos de realidad, flujos de información nuevos, conexiones antes no exploradas. Esto constituye algo mucho más amplio que la mera experiencia estética. De hecho el concepto de estética queda ya estrecho para referirse a estos procesos, y con esta constatación damos un paso más para acercarnos a la política, al espacio público, a la realidad de las instituciones del arte y a la historia.



José de Arimathea (1970)

El lector interpreta a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias, que no se realizan en el mundo estético, sino en el de las relaciones sociales. Por tanto, su acercamiento al Poema/Proceso no será desde el campo del arte, sino desde el espacio público o desde la hermenéutica¹⁴¹. En el texto de José de Arimathea que incluimos más arriba puede leerse el tránsito, el proceso, del analfabetismo a la alfabetización, donde la huella digital representa ese estadio en que un pueblo o un individuo firma imprimiendo la marca de su dedo pulgar, luego reemplazado por la firma alfabética. También puede entenderse como el proceso en que un lenguaje pictórico es reemplazado por el fonético.

La apuesta radical de los partidarios del Poema/Proceso consiste, justamente, en incidir, con la trasgresión de lo simbólico, en la constitución de lo social. La palabra ha sido históricamente, en la tradición poética, el soporte y el baluarte de la modernidad. Con ella, y con el orden de lo simbólico, se ha construido un sistema y un espacio de control, se ha domesticado el habla y se ha reducido la experiencia, dejando lo que no cabe en el lenguaje en el terreno incierto de la marginalidad lingüística, en la locura, en el delirio, en el mundo de los sueños, de la imaginación y de la literatura¹⁴². Hasta antes de Mallarmé escribir era establecer la palabra al interior de la lengua dada, pero desde finales del siglo XIX se hace la experiencia de que la palabra (el texto, para ser más precisos) puede inscribir en ella misma su principio de desciframiento, sin apelar a un paradigma. La escritura puede modificar valores y significados de la lengua a la que pertenece, suspendiendo su reinado y primacía. De ahí la necesidad de la aparición de un segundo lenguaje que intenta someter a la escritura a las normas de la lengua, explicándola. Se puede inscribir al interior de ese segundo lenguaje a la crítica literaria, que con sus aparatos coercitivos intenta garantizar la traducción. Se trata de una traducción imposible, porque no se puede traducir el delirio, que es la indicación del vacío. La crítica intenta llenar el vacío, reconduciendo a la palabra a su lengua, intenta explicar, verbalizar algo que sólo es

¹⁴¹ Me gustaría comentar que entiendo la hermenéutica (la capacidad de interpretar, ya sean textos, contextos sociales, acciones u obras) como una superación del estructuralismo, a pesar de que lo incluye, así como la teoría crítica es una superación de la hermenéutica, que también la incluye. Por lo tanto, se puede hacer un tratamiento de la obra que transite por estos tres pasos, enriqueciendo progresivamente el análisis.

¹⁴² Michel Foucault en el artículo “La locura y la sociedad”, de 1970, sostiene que el delirio, perseguido, marginado y expatriado del discurso por la Razón, encuentra su último reducto en la literatura. No por lo que dice, sino por lo que designa: “Es tiempo de comprender que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni por la estructura que lo hace significante, sino porque contiene un ser”. Escribir es delirar, cuando el habla no dice más que su lengua, y que es lo que ocurre tanto en el Poema/Proceso como en el poema neoconcreto, que indica lo que trasciende el lenguaje. Ya que la locura, como la entiende Foucault, no tiene una significación oculta, sino una reserva de sentido. Articula un vacío. La locura designa y muestra ese vacío, donde lengua y habla se implican en una relación muda.

experienciable. Esta experiencia no requiere de las distinciones de lo feo o de lo bello, pues no se trata de eso, simplemente se trata de transmitir información, y eso no requiere de la figura del autor. *Autor* aquí es una función, es un facilitador del proceso. «Leyéndolos, sin la referencia de la letras, los gráficos se convierten en el esqueleto descarnado de un poema que se fue deshaciendo de la palabra como si fuesen elementos dispensables para el quehacer poético: “El poema se hace con procesos, y no con palabras”»¹⁴³.

No hay una lectura privilegiada o especializada del poema/proceso: se acaba el especialista. La comunicación se torna social, la obra es obra de la sociedad, de la totalidad. Con esto recaemos nuevamente en cierto humanismo. Se abre la posibilidad de un consumo masivo, al mismo tiempo que es pensable la producción social del sentido. Cada lector es un potencial productor. De hecho, el lector puede transformarse en productor a partir del trabajo propuesto por otro productor, generándose cadenas productivas seriales en la manipulación del objeto. El Poema/Proceso se aleja cada vez más de la poesía concreta, a pesar de reconocer en ella su origen. Junto al Neoconcretismo es su ruptura, su superación y su negación.

El neo-concretismo

El 22 de marzo de 1959, se publica, en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*, el *Manifiesto Neoconcreto*, firmado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Ligia Clark y otros artistas. Su propósito es desatender la tensión entre los elementos al interior de la página para dar primacía al silencio, al vacío, a lo que queda en blanco. Lo “no-dicho”¹⁴⁴ se convierte en la fuerza viva del texto, su contorno y su límite, estableciendo un espacio existencial que no es solamente propio del objeto artístico, sino de toda experiencia vital. Se llega, por caminos sinuosos y complejos, nuevamente al reclamo por el vínculo entre arte y vida que anidaba en las vanguardias clásicas¹⁴⁵, trasladándolo esta vez al binomio empirismo-emoción. Philadelpho

¹⁴³ Philadelpho Menezes, *Poética e visualidade*, p. 51. (Cf. Wladimir Dias-Pino, *Processo: linguagem e comunicação*).

¹⁴⁴ Ferreira Gullar, *Teoría del No-Objeto*. (texto publicado en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, en el contexto de la II Exposición Neoconcreta, realizada en el Palacio de Cultura del Estado de Guanabara, del 21 de noviembre al 20 de diciembre de 1960).

¹⁴⁵ Se podría aventurar que ese mandato no ha sido abandonado definitivamente por los artistas que apelan al mecanicismo y a la ley racional, ya que ellos suponen que tal ley es justamente la que rige la vida, la que establece el marco dentro del cual se desarrolla el íntimo secreto del destino. Por lo tanto, descubrir, aplicar y habitar esa ley es

Menezes anota, en relación a esta primera fase de la crítica de Ferreira Gullar al concretismo: “el trabajo de Ferreira Gullar se presenta como el producto de un francotirador, que parece más interesado en destruir un lenguaje que en planear nuevas organizaciones composicionales. El poeta marañense es más un testigo ocular (visual) del agotamiento de las estructuras discursivas de la poesía que un instaurador de una tradición”¹⁴⁶. Pero esta vez no se instala a lanzar sus dardos desde la política (como lo hará luego), sino desde la fenomenología. El vacío, la náusea existencial, el vértigo de *ser*, debe tener un lugar en la obra, que no puede consistir sólo en juegos formales. Esto forzosamente deriva en una representación, pero una muy peculiar representación, porque habla de la nada, de un hueco en torno al cual la realidad se ordena, tal como se ordenan los elementos en la página. Sin embargo, aún no salimos de la filosofía trascendental, pues el supuesto es que la experiencia de la nada es constitutiva de *lo humano*. El neoconcretismo es un neohumanismo, es la constatación de una experiencia universal, transubjetiva. Aquí vuelve a aparecer el sujeto, aunque no el sujeto individual, sino el trascendental; claro que esta vez no en su afirmación, o en su positividad, sino en su desgarre. Visto más de cerca, el neoconcretismo es la negatividad complementaria del concretísimo, así como lo es el existencialismo del positivismo lógico. La regularidad, la ley, el orden, la certeza se construyen sobre una gran incertidumbre, sobre la excepción, sobre el vacío, sobre aquello que no tiene nombre.

La experiencia de lo innombrable está a la base del neoconcretismo, que es una reacción, una respuesta, y una protesta frente al contenido político del concretismo. El positivismo y el objetivismo sostenidos por los poetas concretos, que se vuelven a fascinar con lo maquínico, con las ciencias exactas y con las certezas de la física, es denunciado por los poetas neoconcretos como un programa sesgado. El artista no debe ser considerado como un inventor de prototipos industriales. El arte, por ese camino, se estaba acercando peligrosamente a una exacerbación racionalista. El positivismo lógico huyó permanentemente de la fe y de la mística, sin embargo todo su honesto esfuerzo lo lleva a la recaída en la mística. Sólo desde ahí se puede construir un concepto de la realidad, desde la falta, la carencia, el espacio vacío e inexplicable, que sin palabras ordena todos los significantes, dándoles una impronta de falsedad y apariencia. En la poesía neoconcreta siempre hay elementos irruptores, que nos retrotraen a la conciencia del

aproximarse de manera privilegiada (desde el arte) a la verdad de la vida. Sin embargo, cuando ese supuesto se revela progresivamente como falso, se entiende que todo el esfuerzo empeñado no hizo sino aumentar la brecha entre aquello que se pretendía reunir (arte y vida). Esa es la intuición del Neoconcretismo, que, a su modo, denuncia a la ciencia como ideología.

¹⁴⁶ Philadelpho Menezes, *Poética e Visualidade*, (acerca de la primera fase de Gullar) p. 22.

vacío, a la conciencia de la finitud y de la aleatoriedad de los sistemas explicativos, a su falibilidad. Es análogo al nihilismo positivista de Popper, que supera la imposibilidad de explicar lógicamente la ciencia con un simple acto de fe: nunca conoceremos la verdad tal cual es, pero al menos sí podemos tener certeza de lo que es falso. El cuerpo de conocimiento de la ciencia debe, por tanto, componerse de proposiciones susceptibles de ser falsadas. El acto de fe aquí consiste en suponer que hay una verdad, a pesar de que no la podamos conocer. Ese es el hueco fundante de la nueva perspectiva del mundo. Esa es la vecindad entre locura y literatura, que en el Poema/Proceso se palpa con fuerza, y que aquí vuelve a aparecer, ya que la locura no cuenta el nacimiento de una obra, sino que designa la forma vacía de donde esa obra proviene.

El neoconcretismo reafirma al poema como un ser espacio-temporal, le devuelve sus dimensiones que el concretismo le había arrebatado considerándolas como algo exterior, o accidental. Es decir, lo devuelve a la historia. A la historia de la humanidad. Y le devuelve su cualidad de verbo, en el sentido creador de la palabra, como representación de lo real, o al menos de lo real de lo transcendental: la experiencia del tiempo, del espacio, del vacío, de la nada constitutiva y del cuerpo.

La vuelta a la tradición popular (el mimetismo)

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

(“Meu Povo, Meu Poema”, Ferreira Gullar)

Con la década del sesenta, la revolución cubana, las luchas obreras y campesinas en todo el continente, y especialmente con el advenimiento de las dictaduras militares en Latino America, la labor del intelectual, del artista y del escritor latinoamericanos es sometida a la prueba del compromiso. A comienzos de los sesenta Brasil experimentó un proceso de revolución política y cultural. Surgieron los Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), organización que se dio como misión la de concientizar a los brasileños a través del arte. Benjamin Abdala afirma que “las literaturas contemporáneas de énfasis social en lengua

portuguesa buscaron formas de construir apropiaciones comprometidas en función de sus aspiraciones sociales con una óptica popular. La poesía de Ferreira Gullar, por ejemplo, apuntó explícitamente hacia las carencias de los sectores sociales que le sirven de referencia, para rescatarlos artísticamente”¹⁴⁷. Se buscaron las elaboraciones de un lenguaje simple, de fácil acceso, un arte de corte callejero. Uno de los mecanismos de divulgación de este arte fueron los Cuadernos del Pueblo Brasileño (Cadernos do Povo Brasileiro), en los que se usaba el formato de poemas de Cordel, muy populares en el nordeste, escritos en décimas, que versaban sobre temas cotidianos, pero esta vez orientados a denunciar el atraso económico y la pobreza de Brasil. En esos cuadernos apareció también la colección de poesía conocida como “Violão de Rua”¹⁴⁸. Sobre esto Charles Perrone anota: “Para designar esta reconocible y significativa tendencia de la poesía brasileña contemporánea, ha sido categorizada habitualmente a través de adjetivos –tales como “participante”, “comprometida”, “engagé” o “sociopolítica”– o por otra clase de denominaciones. Sin embargo, el principal ejemplo de aquella tendencia tiene un título emblemático: *Violão de Rua*”¹⁴⁹. Los poetas vinculados a este movimiento confiaban en la eficacia del lenguaje poético para modificar la sociedad.

El arte se convirtió en Brasil en una herramienta política desde finales de la década del cincuenta. Sin embargo, su papel más importante lo jugó más tarde durante el período de la dictadura militar. Dice Ferreira Gullar: “El golpe militar de abril de 1964 detuvo, al mismo tiempo, la ascensión popular y la experiencia artística de los CPCS. Sin embargo, en tanto el nuevo régimen intentó deliberadamente despolitizar el país (liquidando a los líderes políticos, a los partidos y poniendo al Congreso bajo control), el teatro, el cine, la música popular, la poesía e incluso la pintura asumirían el papel de repolitizarlo, y ahora en términos mucho más amplios que antes, pues involucraba la participación de los autores”¹⁵⁰. Ya no era el momento de experimentos formales, se reclamaba contenido; tampoco bastaba con la participación institucional, a buen resguardo de lo que ocurría en la calle, era necesario un “intelectual orgánico”, un artista que hiciera praxis de lo que profesaba, que se comprometiera con el

¹⁴⁷ Benjamin Abdala, en *Literatura, Historia e Política*, p. 74.

¹⁴⁸ El principal impulsor de esta iniciativa, Moacyr Félix, pretendía lanzar 15 volúmenes del *Violão De Rua (Poemas Para A Liberdade)*, lo que no pudo concretarse por causa del golpe militar de 1964. Sólo fueron publicados tres volúmenes, los dos primeros en 1962 y el tercero en 1963, y a pesar de que sólo fueron tres, con su formato de bolsillo, tuvieron un enorme éxito, pues vendieron más de 20 mil ejemplares. La intención era descubrir qué o quien era el “pueblo brasileño”, en el camino de la construcción de una cultura nacional y popular.

¹⁴⁹ Charles Perrone, *Seven faces : Brazilian poetry since modernism*, p.68.

¹⁵⁰ Ferreira Gullar , *Vanguarda e subdesenvolvimento*, p.8.

movimiento popular. Fue un momento de decisiones y de tensión para el concretismo brasileño, que no sabía muy bien cómo reaccionar. «El movimiento de la poesía concreta, al ser considerado por sus productores como la “primera gran totalización de la poesía contemporánea en tanto poesía proyectada” (una de las tesis de Décio Pignatari), empezó a recibir críticas no sólo de poetas que nunca estuvieron vinculados a él, sino también de aquellos que pertenecían a los Centros Populares de Cultura (CPC), defensores tanto de una poética realista-socialista, así como de poetas como Ferreira Gullar y Mário Chamie, quienes inicialmente se identificaron con la propuesta del grupo, y posteriormente, a causa de la necesidad de compromiso, diversificaron sus trabajos creando respectivamente el Neoconcretismo y la Poesía-Praxis»¹⁵¹.

Como ya hemos descrito antes, el grupo Noigandres cree haber hecho suficiente con el “salto participante”, y sigue más o menos invariablemente el mismo programa que ya se había trazado a mediados de los cincuenta, incorporando nuevos contenidos pero poco preocupado acerca de si su arte era comprensible o no para las grandes masas. Haroldo de Campos comenta: «Es evidente que el consumo de tal arte –se refiere al “arte revolucionario” invocado por Mayakovski– no se hace por milagro, sino que será producto del poeta-creador, y ha de ser *organizado* (es un problema de la sociología del arte antes que de la estética) [...] Es necesario saber organizar la comprensión de un libro»¹⁵². Y si es tarea de la sociología del arte, antes que de la estética, se sigue estableciendo la diferencia entre mundos incompatibles, lo social por un lado y lo artístico por otro.

La vanguardia, que había buscado sus raíces en Europa, sostuvo que había que empezar todo desde cero, innovar, dejar a tras el provincianismo y aproximarse a lo universal, renegando de la cultura local, que se daba con fuerza en el mundo campesino de Brasil y en expresiones de la cultura urbana. En cambio, la postura de poetas como Ferreira Gullar, en esta nueva fase, fue volcar su trabajo hacia las fuentes populares de la cultura. Había una profunda tradición poética que rescatar, que siempre fue un medio de comunicación y un importante reducto de memoria histórica. La literatura modernista no aparece en un terreno baldío, sino que se erige sobre el sustrato cultural de un país lleno de tradiciones, y es una gran ceguera no tener eso en cuenta. El concepto de *tabula rasa* es ideológicamente perverso, pues aísla a un pueblo de su propia historia, intentando imponer conceptos ajenos:

¹⁵¹ Haroldo de Campos, “La poesía concreta y la realidad nacional”, en *Brasil transamericano*, p. 165.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 175.

Ese concepto se puede aplicar a casos de comunidades sin tradición cultural, en las cuales la superestructura estética tiene poca densidad e consecuentemente casi ninguna autonomía. Resultará de eso que la influencia de los factores sociales externos será siempre mayor que en las comunidades donde la tradición cultural más densa posibilita una mayor defensa a las perturbaciones externas y más coherencia en la evolución interna del proceso artístico. Luego, puede suceder, como en el caso brasileño, que los cambios de tendencias estéticas y culturales se van volviendo más rápidas en la medida en que el proceso socio-económico gana relevancia y se acelera determinando preponderantemente la duración y el sentido de las tendencias artísticas¹⁵³.

Los procesos estético-culturales, deben ser, por lo tanto, un correlato de los procesos económicos, y no a la inversa. Ferreira Gullar opta por una actitud militante que lo lleva a recuperar una literatura de corte tradicional (de tipo *cordel*) con una métrica usual en este tipo de poesía, con recurso a la rima, pero con contenido claramente político. Un ejemplo es el siguiente fragmento del extenso *Poema Sujo* (escrito en 1975 durante el exilio del escritor en Argentina):

talvez fosse a noite na Baixinha
princesa negra e coroada
apodrecendo nos mangues

Mas para bem definir essa noite
Da Baixinha

 não se deve separá-la
da gente que vive ali
 –porque a noite não é
apenas
a conspiração das coisas–
nem separá-la da fábrica
de fios e pano riscado
(de que os homes fazem calças)
onde aquela gente trabalha,
nem do mínimo salário

¹⁵³ Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 19.

que aquela gente recebe,
nem separar a fábrica
de lama da fábrica
de fios
nem o fio
do bafio
envenenado da lama
que de feder tantos anos
já é parte daquela gente...¹⁵⁴

A esto Gonzalo Aguilar le llama estilo “mimético”, porque intenta asimilarse al canon estético popular, y entregar desde ahí mensajes de corte redentor o mesiánico. Sin embargo, consciente o inconscientemente, esto perpetúa la diferencia entre “intelectual” y “pueblo”, pues el intelectual se pone a sí mismo en el lugar de un sujeto que, paternalmente, le dice a aquellos que (según él) no tiene las herramientas ni la conciencia suficiente acerca de su propia realidad, lo que debe hacer y cómo debe hacerlo. Es un guía, un conductor, que posee una verdad y debe revelársela al ignorante, en un proceso de importación de la conciencia, propio de las vanguardias políticas. Hay, entonces, en este desplazamiento de la vanguardia artística hacia la vanguardia política, una opción por el contenido en detrimento de la forma. Octavio Paz comenta sobre este fenómeno:

Muchos de estos poetas pasaron de la rebelión individual a la rebelión social. Algunos se afiliaron al Partido Comunista, otros a las organizaciones culturales que los estalinistas habían creado a la sombra de los Frentes Populares. El resultado fue la utilización de muchos impulsos generosos –aunque también hubo una dosis nada desdeñable de oportunismo– por las burocracias comunistas. Los poetas se adhirieron al “realismo socialista” y practicaron la poesía de propaganda social y política. Sacrificio de la búsqueda verbal y la aventura poética en aras de la claridad y la eficacia política. Gran parte de esos poemas ha desaparecido como desaparecen las noticias y los editoriales de los periódicos. Quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado [...] También aquellos que se negaron a poner su arte al servicio de un partido renunciaron casi completamente a la experimentación y a la investigación. Fue una vuelta general al orden. Didactismo político

¹⁵⁴ Ferreira Gullar, en *Poema sujo*, p.173.

y retórica neoclásica. Los antiguos vanguardistas –Borges, Villaurrutia– se dedicaron a componer sonetos y décimas”¹⁵⁵.

Ausencia y aparición del cuerpo, concretismo y tropicalismo

Una vez que la fórmula concretista se agota, y empieza la diáspora, en la que cada uno de los integrantes del grupo Noigandres explora nuevos y viejos lenguajes, traicionando de alguna forma el dogma, ocurre un fenómeno que es a la vez de ruptura y de continuidad. No se puede decir que el concretismo continúa en el tropicalismo o que el tropicalismo es una continuidad del concretismo, pero tampoco se puede negar la deuda que uno y otro se tienen respectivamente. El tropicalismo le debe al concretismo la pasión por la experimentación, la antropofagia, el juego entre lo nacional y lo extranjero, la voluntad de construcción de un *ethos*, la actitud de vanguardia, y más; mientras el concretismo le debe al tropicalismo la apertura de los horizontes mediáticos y tecnológicos que le permitieron dar continuidad a su proyecto, la posibilidad de asomarse a la cultura de masas y la experiencia de salir al espacio público. Gonzalo Aguilar dice al respecto que “la continuidad entre el modernismo y los movimientos iconoclastas de los años sesenta constituye uno de los aspectos más curiosos de la cultura brasileña”¹⁵⁶.

El concretismo va a ver en el tropicalismo un punto de fuga de la encrucijada en la que se encontraba dicho movimiento poético a mediados de los años sesenta. Sin embargo, no va a renunciar a la jerarquización de sus materiales y de sus influencias, como sí lo hizo el tropicalismo, que no discriminaba entre unos elementos y otros, echando mano tanto del repertorio clásico como del popular, del nacional y del extranjero.

Según Gonzalo Aguilar es entonces cuando el problema del “salto participante” se ve desplazado por otra discusión, otro punto de vista:

Esta jerarquización sirve como *antídoto* a la disolución del proyecto vanguardista del grupo (todavía sostenido por los poetas paulistas) en un movimiento como el Tropicalismo que los poetas y músicos de *Invenção*, por su formación, no podían dejar de ver como ecléctico y algo caótico. Esta *afinidad* que se da a sí misma los elementos para evitar una falsa identificación, permitió que ambos grupos (el de *Invenção* y el

¹⁵⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 207.

¹⁵⁶ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, p. 143.

tropicalista) mantuvieran un alto grado de autonomía aunque se concibieran como actores históricos de una misma estrategia de ruptura¹⁵⁷.

Otro factor que unió a concretistas y tropicalistas fue que ambos movimientos tenían un concepto utilitario de los medios institucionales. Ya hemos dicho que el concretismo nació y se desarrolló al amparo del museo y de la institucionalidad del arte, e incluso inscribió la circulación de sus obras en los circuitos delimitados por dicha institucionalidad. La revista *Invenção*, que fue su medio más independiente y autónomo, apareció en un período en que el grupo ya había abandonado los presupuestos iniciales que lo caracterizó como una vanguardia singular. Al mismo tiempo, la escena artística estaba cambiando rápidamente a partir de la aparición de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas. Con la aparición de la televisión, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, se abrió un período de experimentación que arrastró a varios artistas vinculados al concretismo a los límites de las artes visuales, el *performance* y las instalaciones multidisciplinares. Aguilar anota:

Los grupos que provenían del modernismo vanguardista, como es el caso de los poetas concretos, no veían en los medios de comunicación solamente un instrumento del poder: para ellos eran un escenario en el que había que intervenir y transformar desde dentro, porque su aparición implicaba una modificación profunda en los mecanismos de la escena pública y en la creación de imágenes culturales. En los concretos y neovanguardistas este reconocimiento fue el efecto de su tendencia a privilegiar los procesos tecnológicos como procesos de innovación y modernismo antes que como instrumentos de dominación¹⁵⁸.

Walter Benjamin, en su ensayo *El autor como productor*, trabajó con una tesis similar: suponiendo que las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción, y estas, a su vez por el desarrollo técnico, entonces, revolucionar la técnica implica, inmediatamente, revolucionar las relaciones sociales. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la actitud que ella mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Para Benjamin esto significa preguntarse por la técnica que da origen a las obras, pues la mera revolución de la técnica asegura el papel revolucionario de la obra¹⁵⁹, entendiéndola comprometida con un progreso. Esto permite, en un principio, superar la

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁵⁸ *Ibíd.* p. 132.

¹⁵⁹ Hay que tomar en consideración, para mayor comprensión de esta peculiar forma de materialismo, que Benjamin escribe este ensayo en 1934, bajo la influencia poderosa de la experiencia del papel de los artistas y escritores en el

estéril pregunta acerca de la relación entre forma y contenido (en la que se empantana permanentemente la voluntad crítica simple y de corto alcance). De mismo modo los concretistas asumen una relación productiva con los nuevos medios técnicos, suponiendo que al introducirlos al proceso productivo de la obra se transgreden los límites del campo del arte y se produce un avance o progreso.

Esta actitud despreocupada o desprejuiciada frente a los medios de comunicación de masas contrasta con la que adoptaron los militantes de los CPC, que veían en ellos un arma más del sistema opresor. Participar de ellos era hacerle el juego al poder y ser cómplice de sus estrategias ideológicas de dominación. De todos modos, como comenta Gonzalo Aguilar, “la poética de vanguardia y de alto repertorio de los poetas concretos difícilmente se adecuaba a la lógica espectacular de los medios”¹⁶⁰. Fue el tropicalismo el que pudo, gracias a su amplitud de repertorio, a su eclecticismo estilístico, su versatilidad discursiva y una natural vocación de espectáculo, el que capitalizó el uso de los medios de comunicación como herramienta: “Frente a la concepción exterior de los grupos de izquierda, el Tropicalismo trajo como dato la interioridad de los medios masivos”¹⁶¹.

Si bien fueron varias las influencias de los poetas concretos sobre el tropicalismo, fenómeno que puede apreciarse en las múltiples colaboraciones, los homenajes y las citas, fue la obra de Hélio Oiticica la que hizo más sentido y despertó mayor interés en los jóvenes artistas. Aguilar nos da algunos antecedentes de Oiticica: «Nacido en Rio de Janeiro, Hélio Oiticica participó en la Exposición Nacional de Arte Concreta de 1957 y después pasó a formar parte del “Neoconcretismo”, la escisión carioca del movimiento liderada por Ferreira Gullar. Alrededor de 1964 se produjo un cambio en la obra de Oiticica (y en las de otras dos artistas neoconcretas, Lygia Clark y Lygia Pape) que fue paralelo al que realizaron los artista paulistas (Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos y Damiano Cozzela) con la exposición de los Popcretos”¹⁶². Oiticica, a mediados de los sesenta da un giro en su obra y empieza a experimentar con materiales poco ortodoxos y a dirigir su mirada al arte popular, a las expresiones callejeras y

proceso de la Revolución Soviética. Eso le impide separar claramente los contextos, pues, ya para esa época, la revolución de las técnicas del arte no asegura su politización. Tal vez sí su carácter trasgresor dentro del propio Campo del Arte, haciéndolo “progresar”, pero no su subversión desde un afuera. Sin embargo, Benjamin se acerca mucho a las preguntas claves que habría que hacerse para una verdadera crítica materialista del Campo del Arte, que debería formularse a partir del papel que juega el arte en el contexto global del modo de producción capitalista, o *sociedad del espectáculo*, no sólo por su modo de producción, sino también por su forma de circulación.

¹⁶⁰ Gonzalo Aguilar, op. cit. p. 133.

¹⁶¹ *Ibíd.* p. 134.

¹⁶² *Ibíd.* p. 144.

carnavalescas de la cultura sincrética de Río de Janeiro. Se acerca a las escuelas de samba, toma como elemento y soporte el cuerpo, su materialidad, su dimensión orgánica, que al mismo tiempo es campo de batalla político e ideológico. Refiere Aguilar que, “la experimentación –de Oiticica– que se inició con los *Parangolés* (vestidos coloridos hechos con materiales encontrados) integraba la distancia de lo visual y la planificación y racionalidad del proceso de composición, pero la insistencia en los cuerpos, en los restos y en lo aleatorio hacía que esos componentes modernistas se relativizaran en su convivencia con el predominio de las relaciones de contacto”¹⁶³. El uso que Oiticica hace de materiales reciclados, la aparición del cuerpo en su obra (que en el concretismo ortodoxo había sido obliterado tal como lo fue el sujeto), el uso del espacio público, la politización del arte, lo provocativo del discurso y la referencia al contexto, suponen un abandono de los criterios modernistas que dieron origen al concretismo, y pueden considerarse un antecedente de lo que va a ser el trabajo estético de las vanguardias bajo las dictaduras militares en Latinoamérica durante los años setenta. Según Gonzalo Aguilar, “esta puesta en escena del cuerpo y este desfile de anti-moda que es el *Parangolé* fueron leídos en clave massmediática por los tropicalistas, en una apropiación que, en un primer momento, incomodó al artista carioca”, porque se había convertido en la moda del momento. Aunque, es su ensayo de 1968, titulado “Tropicalia”, el que le dio el nombre al nuevo movimiento. Esa actitud, sin embargo, cambió al poco tiempo. Los Tropicalistas se sintieron atraídos por la obra de Oiticica, especialmente por esa mezcla entre lo formal, lo político, lo popular, lo *kitsch* y lo mediático. Su obra en homenaje al famoso delincuente ultimado a tiros, Cara de Cavalo, con un lema que rezaba “Sea marginal, sea héroe”, los impresionó por su fuerza y contingencia: “El uso de *slogans* con carácter político pero siempre acercándose a la ambigüedad y al habla cotidiana, y no desde una ideología previa o un objetivo final externo, es otro aspecto que reciclan los tropicalistas. En el contexto de dictadura militar, este uso ocasionó censura y persecución”¹⁶⁴.

Como ya indicamos antes, a principios de los sesenta, con el “salto participante”, los poetas concretos habían incorporado al *paideuma* a Oswald de Andrade, reciclando el concepto de antropofagia que acuñara el modernista durante los años de las primeras vanguardias, dándole una connotación metodológica: absorber, devorar todo lo que alimenta la creatividad, venga del exterior o de la cultura popular, para construir con esos materiales, una vez digeridos y

¹⁶³ *Ibíd.* p.144.

¹⁶⁴ *Ibíd.* p.145.

procesados, una nueva identidad, abierta, plural y compleja. Esa identidad se forjó en la década del 60 en Brasil, con los aportes de la Bossa Nova, el Cinema Novo, el concretismo y el tropicalismo. Sin embargo, este último movimiento es el que mejor da cuenta de la actitud antropofágica, ejecutando en pocos años (1968 y 1969) un proceso que va a marcar de manera indeleble a la cultura brasileña. «Augusto de Campos –anota Aguilar– sostiene que el tropicalismo es “un nacionalismo crítico y antropofágico, abierto a todas las nacionalidades, deglutidor y reductor de los más nuevos lenguajes de la tecnología moderna”. Este escenario tecnológico en el que confluyen ambas prácticas (la del concretismo y la de los tropicalistas) no sólo es el lugar de la devoración, la mezcla y la espectacularidad; la antropofagia tiene –además de sus connotaciones de incorporación de lo otro– un carácter de subversión moral»¹⁶⁵.

Para el pensamiento de izquierda más tradicional, dicha subversión moral era una preocupación pequeño burguesa, que encubría y postergaba los verdaderos problemas a atacar: la miseria, la desigualdad, la explotación, la lucha de clases. Pero para los tropicalistas, que siguieron la senda de Oswald, era importante y necesario, a la par de dar una lucha contra la desigualdad económica, apuntar a la liberación del cuerpo y de la sexualidad, que no es necesariamente un objetivo liberal, sino complemento de cualquier proceso de emancipación. Más aun, en el contexto de dictadura, cuando las referencias al cuerpo también implicaban la alusión al “cuerpo torturado”, al “cuerpo encarcelado” y al “cuerpo desaparecido”. La espectacularización, que tuvo un importante soporte en la aparición del cuerpo, fue un intento por disputar al poder militar la primacía en la producción de discursos y sentidos. Para los Tropicalistas había que aprovechar los medios de comunicación de masas para poner en el espacio público y al interior de las casas de los miles de televidentes los temas centrales de esta doble subversión, moral y política. La exposición pública a ese nivel es, incluso, una suerte de inmolación, de sacrificio, al que los tropicalistas estuvieron dispuestos a someterse. Porque, por un lado, fueron el blanco de la persecución política, y por otro lado, apostaron a que los modernos medios de comunicación (en especial la televisión) eran un lugar de disputa hegemónica, donde se podían instalar contenidos subversivos sin que el mismo medio los banalizara. Por esos años la televisión aun no tenía la carga ideológica que hoy tiene; sin embargo, los jóvenes integrantes del tropicalismo, como Caetano Veloso, atravesaron con su propio cuerpo, en vivo y en directo, el límite que imponía la vieja moral, la censura y las

¹⁶⁵ *Ibíd.* p.156.

restricciones dictatoriales, dejando un estigma en su propia persona y en su carrera que va a ser definitivo.

III.- LA POÉTICA DE RAÚL ZURITA Y LA ESCENA DE AVANZADA EN CHILE

1.- Nacimiento del Purgatorio

Muchas veces se ha comparado la dictadura militar chilena con la brasileña, haciendo la cuenta de similitudes y diferencias. Esta vez, y sobre ese trasfondo, intentaré realizar una comparación que tiene que ver con la propagación de un concepto de obra y obrar en el terreno del arte y la literatura. Mi hipótesis es que el trabajo poético de Raúl Zurita y del Colectivo de Acción de Arte (CADA) en Chile, continúa el movimiento (desplazamiento) realizado por el concretismo brasileño, desde el extremo formalismo hacia una política (poética) del cuerpo.

Para este análisis me centraré en el trabajo del poeta chileno Raúl Zurita, que, habiendo pasado por el proceso de desintegración del lenguaje poético, puede verse como una continuidad necesaria del proceso puesto en marcha por el concretismo, que termina por convertir a la poesía en un gesto *verbivocovisual*. De hecho, la obra de Zurita se hace eco de algunos de los elementos constitutivos del concretismo. Incluye en su trabajo, por ejemplo, formulas matemáticas (cosa que ya habían hecho los futuristas de las primeras vanguardias en su idolatría por la técnica), series lógicas¹⁶⁶ (“algunas vacas se perdieron en la lógica”, dice el poeta en *Purgatorio*) y elementos externos que vienen a destruir los tópicos tradicionales del lenguaje poético. Aparecen constantemente espacios vacíos, lo que nos lleva a la noción de no-objeto de Ferreira Gullar, quien reclama un sitio para lo no dicho en la poética. El desierto es un centro en torno al que gira la obra. Hay un sujeto quebrado, que no tiene asidero, que transita entre un antes y un después (un purgatorio¹⁶⁷), sujeto que a veces se convierte en un nosotros que sufre colectivamente.

Tal como en el concretismo, el *ego* burgués clásico en la poesía de Zurita se ha descompuesto y ha sido reemplazado por recuerdos deshilachados, por delirios¹⁶⁸. Zurita se mueve en un límite que deambula permanentemente por lo indeterminado, y la falta de sujeción. No hay cordura, no hay normalidad, no hay salud, no hay géneros, no hay amor (en el sentido

¹⁶⁶ Para profundizar sobre este tema ver el artículo “Intertextualidad científica en *Purgatorio* de Raúl Zurita”, de Alejandro Tarrab.

¹⁶⁷ Jacques Le Goff, en *La naissance du Purgatoire*, analiza cómo y por qué surge la figura del purgatorio en el Siglo XII, describiendo cómo la Iglesia Católica optó por constituir un sistema escatológico tripartito, que reemplace al binario en la historia espiritual de Occidente. Será necesario, entonces, establecer el papel que juega esta figura en el contexto de la poesía de Zurita, de la neo vanguardia y de la situación política que le toca enfrentar.

¹⁶⁸ Entiendo el “delirio” no como un estado de la *conciencia* o de la *mente*, conceptos que implican una interpretación de totalidad de la existencia, sino como una relación particular con el lenguaje que supone una ruptura con su función referencial. Esto quedará mejor explicado en el Epílogo, al final de esta investigación.

clásico o romántico), no hay futuro, no hay moral, no hay leyes. El sujeto, descompuesto por las circunstancias históricas, ha ido siendo despojado de sus atributos éticos y de su dignidad como persona moral. Sólo queda la experiencia de *algo indeterminado*, de órdenes vagos, de ciertas formas lógicas que se mantienen en la superficialidad de discursos vacuos. No hay profundidad, pero si hay sufrimiento, una especie de sufrimiento ontológico, que no es del individuo, sino de la especie. Tal como se experimentó en la Europa asolada por la invasión nazi, la represión de las dictaduras latinoamericanas convierte al sujeto en *nuda vida*, un cuerpo sin atributos morales. Sólo así se puede explicar la tortura, la desaparición y los asesinatos masivos. Cuando lo que queda del sujeto sometido sólo es el cuerpo, cuando se ha objetivado el ser, o se le ha convertido en pura naturaleza, parece no existir para quienes ejercen la violencia un verdadero crimen en sus actos. En la poesía de Zurita se puede encontrar este sentimiento. De ahí el giro hacia el cuerpo, hacia el dolor físico, y el vínculo entre este y la escritura, que Jean Franco expresa de esta manera:

Los gestos de la vieja *avant-garde* adquirieron un nuevo significado con la invasión por los artistas del espacio público que los militares habían vaciado de toda oposición. Y cuando el poeta Zurita intentó causarse la ceguera, y Damiela Eltit se hizo cortes y quemaduras en los brazos, esas llamadas de atención sobre el cuerpo fueron sendas referencias codificadas a otros cuerpos torturados. Aunque estos escritores evocaban una tradición de autoabnegación católica, también llamaban la atención sobre los castigos corporales por parte del régimen militar¹⁶⁹.

Antes de la guerra aún era concebible una poesía de vanguardia vinculada a la vertiente romántica, que postulaba una verdad interior y suponía un peso específico sobre la conciencia moderna de la antigua dicotomía entre cuerpo y alma. El alma, como refugio y verdad. Verdad interna opuesta al cuerpo, en lucha contra el cuerpo degradado e imperfecto; mientras el alma representaba la pureza y la perfección, lo femenino. Esta separación platónica entre cuerpo y alma, entre materialidad y espiritualidad, se manifestó en la poesía como un desprecio absoluto por el cuerpo. Sin embargo, y al mismo tiempo –estas son las paradojas que sustentaban a la modernidad de principios del siglo XX– el poeta estaba consciente de que en ese cuerpo residía la fuente de las sensaciones, de la información y del placer, obtenidos a través de los sentidos, y que constituían un material fundamental para el trabajo poético. Esta dicotomía representaba una

¹⁶⁹ Jean Franco, en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, p. 234.

guerra sin solución ni vencedores (salvo, quizá, en la muerte), porque ambos contrincantes eran parte de un mismo ser. Ambos términos conformaban lo que era el epicentro de la obra, a saber, el Yo. Luego, la lucha era contra sí mismo, o peor aún, la lucha ocurría al interior del sí mismo. Acabar con el cuerpo parecía ser el objetivo de ese combate, librarse de su naturalidad, y saberse fijo en algo trascendental. Saberse sujeto, investido de derecho y dignidad moral, más allá de las pasiones. Sin embargo, la experiencia inversa, la del despojo de la interioridad del sujeto, también había sido operada por la modernidad en el siglo XVIII. El cuerpo, liberado de las cadenas morales y de sentimientos sublimes (como el amor), fue llevado, por uno de los caminos posibles, hasta Sade, que expone con maestría y afán pedagógico la negatividad del amor y la moralidad; explora la escalada del placer puro (que, paradójicamente, culmina en la muerte) y despeja el camino para el despojo moral de la otredad.

Cuando la nueva escritura de vanguardia intenta volver a salir al espacio público –como ocurre con el Poema/Proceso–, tras su enclaustramiento en el formalismo, se encuentra con que ya no hay espacio público, sino estado de excepción. Se encuentra con un *espacio vacío*, que no está investido de *res publica*; se encuentra con cuerpos desobjetivados, despojados de interioridad por la violencia política. Luego, la escritura ya no es para la interioridad, ni es la expresión de lo interior. Hace tiempo que dejó de serlo, para convertirse en la escritura de un cuerpo, en el cuerpo, para el cuerpo, sobre el cuerpo. La *maquina del cuerpo* es el soporte y objeto de la escritura, el cuerpo es una máquina de escribir que a ratos tiene memoria de un pasado de interioridad, inconcebible desde la superficie, convirtiéndose en parodia retórica. La identidad se transforma puramente en un nombre yuxtapuesto a una foto. Tras el desastre político lo único que queda es el cuerpo, como vestigio paleontológico de un sujeto pretérito. Por eso la figura del desaparecido es tan fuerte en América Latina. Las madres y esposas de los desaparecidos en Chile han portado durante años un retrato de sus deudos (sin cuerpo) junto a la pregunta: “¿Dónde están?”. Esta pregunta resuena mucho más allá del sepulcro vacío, pues se extiende hacia un sentido profundamente metafísico: ¿Dónde están? ¿En el nombre? ¿En las fotografías que sus madres sostienen clavadas en el pecho? ¿En el espacio dejado por el cuerpo? ¿En el sepulcro vacío? ¿En la fosa común? ¿En los huesos encontrados en el desierto? ¿En el sentido común? ¿En la memoria? ¿En la historia? ¿En la lucha?

En una entrevista con Robert Neustadt, autor de *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Raúl Zurita explica:

En mayo de 1975, me quemé la cara encerrado en un baño con un fierro al rojo, en la soledad más absoluta. Después entendí que ahí había empezado algo nuevo. Desde allí se comienza a erigir *Purgatorio*, *Anteparaíso* y *La vida nueva*. Fue un acto de amor y desesperación. La portada de la primera edición de *Purgatorio* es la foto de mi mejilla quemada, tomada un par de años después. Al final, terminé marcando el cielo y el desierto, no mi cara, pero entonces no sabía¹⁷⁰.

En otro evento, que podría denominarse como *acción de arte*, Zurita se masturba frente a la obra expuesta del pintor chileno Juan Domingo Dávila. Respecto de esto el poeta comenta:

Éramos un círculo de diez personas reunidas para discutir sobre la obra de un pintor que ya era un gran pintor. En ese momento la obra de Dávila era impresionante, era eróticamente impresionante, de una enorme fuerza subversiva, nada de lo que le he visto después creo que ha igualado esa exposición en la Galería CAL en 1979. Los tipos que participaban eran los típicos intelectuales *snob* y pedantes con sus Freud, Lacan, Derrida, Kristeva. Pensé entonces que esos cuadros contenían, o mejor dicho, provocaban una respuesta ya no teórica sino gestual, que multiplicada colectivamente significaba el derrumbe, la subversión de todo. Por eso respondí con una masturbación y un tajo en la cara. Hay un poema, un escrito que no sé si alguien lo tendrá que se refería a eso. En el recuerdo es de las mejores cosas que he escrito en mi vida, al igual que otro texto donde hablaba del acto de cegarse y de las escrituras en el cielo, pero no sé dónde diablos estarán.¹⁷¹

En virtud del contexto y de las necesidades expresivas, se hace imperativo el desarrollo de una poética del gesto. La escritura en el cielo y en el desierto, como se puede apreciar en esta última declaración de Zurita, está al mismo nivel, o es una continuación, una consecuencia, de la necesidad de escribir sobre el cuerpo, de marcar el cuerpo. La naturaleza es el cuerpo inorgánico del hombre. Está, por tanto, sometida también al estado de excepción y a torturas de distinto tipo. Escribir sobre la naturaleza no es una expresión de arte ecológico, como el que describe García Canclini¹⁷², donde el poeta protesta contra la contaminación o la destrucción del medio ambiente (lo que no deja de ser político), sino que es la propia condición humana, reflejada en la naturaleza, la que está en juego en esa acción. El cuerpo es nuestro “templo”, así como lo es la naturaleza para la humanidad, concepto que fácilmente puede derivar en un sentimiento religioso

¹⁷⁰ Raúl Zurita, en *CADA DÍA: la creación de un arte social*, p. 82.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 83.

¹⁷² Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, en Revista *Transformaciones* N° 90.

(una religión de la naturaleza), del que no está exenta la obra de Zurita. De hecho, el sentimiento religioso es otro elemento que aparece con fuerza en la poesía de Raúl Zurita.

A propósito de la religiosidad en la obra de Zurita, trabajaré sobre estas ideas: que el espíritu es un hueso y que el sepulcro está vacío¹⁷³. Me interesa también contraponer (o complementar) la tesis del despojo de la dignidad de la persona, convertida en *nuda vida* en el estado de excepción, con la primacía de la voz del dictador. Donde no hay ley, o donde se ha suspendido el estado de derecho, lo que queda es la voz ubicua y omnisciente de aquel que se ha convertido en la fuente de todo derecho. Contra esa voz tendrá que competir y lidiar la poesía, que despojada de la voz se expande hacia el símbolo, la imagen y las artes visuales.

2.- El contexto de la dictadura

En 1973 los militares chilenos, alentados por la oligarquía criolla y el imperialismo norteamericano, dan un golpe de estado que termina con la experiencia única e irrepetible de la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende, que dura sólo tres años. La resistencia al golpe es escasa. Tras el bombardeo a La Moneda (la casa de gobierno), Allende se suicida y sus seguidores corren distintas suertes. Algunos, los más afortunados, parten al exilio; otros son detenidos en campos de concentración, torturados, ejecutados o hechos desaparecer. Se interrumpe así, un largo período de vida republicana en el país y se instaura el estado de excepción. Se suspenden las libertades individuales y los derechos ciudadanos, comenzando una larga era de persecuciones, represión y asesinatos. El período comprendido entre septiembre 1973 y la promulgación de una nueva constitución, en 1980, es un período de gran incertidumbre, de mucha violencia (de todo tipo), toque de queda, y “apagón cultural”. Se desmanteló a los partidos políticos y se desbarató a los pequeños grupos de resistencia armada que aún sobrevivían. Especialmente duros fueron los golpes con los que el año 1976, la dictadura eliminó a las dirigencias del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y del Partido Comunista. El país se sumió en un oscurantismo político, ideológico y cultural, sometido al capricho del dictador y al empobrecimiento del discurso de los medios de comunicación de masas, que en su gran medida fueron cómplices de la instauración del poder militar. También se articuló desde dichos

¹⁷³ Cf. G. W. F., Hegel, en la *Fenomenología del Espíritu*.

medios, en el imaginario público, la figura del terrorista y de la amenaza comunista, contra los que el régimen estaba “en guerra”, en total consecuencia con la Doctrina de Seguridad Nacional norteamericana, transmitida a los altos oficiales de las Fuerzas Armadas de los países latinoamericanos a través de la Escuela de las Américas.

Se cernió sobre Chile la catástrofe, el sentimiento de derrota y de desolación.¹⁷⁴

El espacio público y el estado de excepción

La vida republicana en Chile, si bien registró durante el siglo XX varias “perturbaciones menores”, mantenía la leyenda de no haber sido alterada desde que se dictara la constitución de 1925. La vida cívica y el estado de derecho se mantuvieron incluso tras el triunfo del proyecto socialista de la Unidad Popular, que llevó a la presidencia a Salvador Allende. Sin embargo, la consolidada democracia, en la que creyeron hasta los más radicales partidarios de izquierda, no soportó las presiones de la oligarquía criolla, de los intereses norteamericanos y de las transnacionales. Con el golpe militar se quebró la tradición institucional y se abrió un período de incertidumbre política, de *estado de excepción*, que Agamben ha definido como “la matriz oculta, el *nómos* del espacio político moderno”¹⁷⁵. Este interregno legal se extendió a todo el país. Se decretó la “ley marcial”, con la paradójica justificación de ser una “custodia protectora del estado de derecho”, para evitar el peligro que amenazaba la seguridad interna del Estado. Es decir, el estado de excepción se instaura con la justificación de que hay un “peligro de violación de la ley” (la misma ley que es suspendida). Se suprimieron las libertades individuales (de circulación, reunión, etc.) para el “restablecimiento de la seguridad pública”, amenazada por un supuesto “enemigo interno” (la figura del comunista o del terrorista).

¹⁷⁴ Este último concepto fue tomado por Patricio Marchant de la obra *Desolación* (1922) de Gabriela Mistral, cuya poesía, según el autor, describe *avant la lettre* el sentimiento postgolpe: “Catástrofe política –vale decir, integral– chilena, *parálisis*. Así de este modo (transformado en momento de nuestra propia conciencia) los *compañeros* asesinados por la dictadura vigilan nuestra total desolación, nuestra total desconcertación; y su *cabal finitud* no sólo nos aleja de la alegría de los irresponsables, nos impide también toda frívola esperanza, fe o consuelo. Sobrevivientes de la derrota de la *única* gran experiencia *ético-política* de la historia nacional –aquella que se condensa, se revela y se oculta en el misterio de la palabra “*compañero*”– contemplamos, lejanos, una historia, la de ahora, que, si bien, continuamos a soportar, no nos pertenece, pertenece, ella, a los vencedores del 73 y del 89: los mismos y otros (ingenuos, demasiado realista o cínicos), apoyados, es cierto, todos ellos, por un pueblo, ante todo, *agotado*” (Patricio Marchant, *Escritura y temblor*, p. 213).

¹⁷⁵ Giorgio Agamben, “El campo de concentración como *nómos* de lo moderno”, en *Paisajes después del muro* (Comp.), p. 44.

Según Agamben, “el estado de excepción no es un derecho especial (como el derecho de guerra), sino que, en cuanto suspensión del propio orden jurídico, define el umbral o el concepto límite”¹⁷⁶. Bajo esta figura, el Estado puede conculcar temporalmente los derechos fundamentales y constitucionales. Sin embargo, con la llegada de los militares al poder, el estado de excepción deja de referirse a una situación provisional y tiende a confundirse con la propia norma. Según Nelly Richard, en Chile esto significó “el quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo”¹⁷⁷. El golpe militar fue un acontecimiento que implicó mucho más que un quiebre institucional o un evento más en la vida política del país: fue un hecho traumático y fundacional que lo permeó todo, y particularmente el lenguaje.

Cuando el estado de excepción se convierte en regla se abre el espacio denominado “campo de concentración”. En Chile fueron utilizados como campos de concentración el Estadio Nacional, el Estadio Chile, la Isla Dawson, el pequeño pueblo de Pisagua, la antigua hacienda Villa Grimaldi, y muchos otros lugares. En Valparaíso la marina habilitó tres barcos como lugares de reclusión y tortura: el Buque Escuela la Esmeralda, el Lebu y el Maipo; en este último estuvo detenido Raúl Zurita. Estos lugares quedaban fuera del orden jurídico normal, no tenían nada que ver con el derecho penal o penitenciario. Lo que determinaba el comportamiento de los carceleros y torturadores eran las órdenes superiores y el propio capricho, gobernado por las animadversiones ideológicas y por el estado de ánimo de la autoridad de turno. Según Agamben, el campo de concentración posee un estatuto paradójico, pues es una porción de territorio fuera del orden jurídico normal sin ser un espacio exterior. Aunque, en el caso del Chile de la dictadura, el territorio entero del país podía ser entendido como un “afuera del orden jurídico normal”. En estos espacios la pregunta por la legitimidad o ilegitimidad de las prácticas no tiene sentido, es decir, no es distinguible la *quaestio iuris* de la *quaestio facti*. Se genera, por tanto, un clima de absoluta incertidumbre, el sujeto sometido a la arbitrariedad de estos “hoyos negros legales”¹⁷⁸ no tiene asideros. Todo tipo de suerte es posible pues no hay norma ni ley que los regule. Los moradores de estos espacios son reducidos a “nuda vida”, con lo que el campo se convierte en un espacio biopolítico. El poder tiene frente a sí, en la figura del detenido, no a una

¹⁷⁶ Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, p. 28.

¹⁷⁷ Nelly Richard, “Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada”, en *Fracturas de la memoria*, Editorial Siglo XXI, Argentina, 2007, p. 15.

¹⁷⁸ Cf. Toni Negri y Michael Hardt, en *Imperio*.

persona jurídica, sino pura vida, o un cuerpo sin mediaciones, sin dignidad ni investiduras. La política, en el campo de concentración, se convierte en biopolítica; el ciudadano se convierte (en los términos de Agamben) en *homo sacer* (hombre destinado al sacrificio). Cuando no hay límite o ley, una vejación no es un delito. No es distinguible “hecho” de “derecho”, y pierde sentido la división entre poderes, que se supone existe al interior de un Estado democrático y liberal. En este orden de cosas el ciudadano se convierte en lo que para Aristóteles era la *zoe* (la vida biológica del esclavo y del animal): un ser sin la dignidad de persona ni la calidad de ciudadano. Esta falta de certezas y de sujeciones, provoca en el sujeto sometido a la arbitrariedad del poder total, un descentramiento, una fragmentación, una carencia de referentes, que puede asemejarse al estado de locura. Como se sabe, Chile fue una especie de laboratorio del dominio tecnoburocrático para estudiar el modo más eficiente de instalar en Latinoamérica el sistema neoliberal. Según Naomi Klein, en *La doctrina del shock*¹⁷⁹, fueron necesarios los golpes de estado en los países latinoamericanos para imponer el sistema, para transformar desde la raíz y sin contrapeso una forma de vida tradicional¹⁸⁰.

El golpe a la lengua

Visto desde un punto de vista que exceda el terreno de lo meramente político, el golpe militar en Chile se cierne sobre lo individual y lo colectivo, sobre las representaciones, las relaciones sociales y la lengua común. La brecha que abre es de carácter existencial, pues penetra todos los ámbitos del ser. “Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe como nombrar los restos”¹⁸¹. Se ha escindido el código de representación, cosa que va a dejar huellas duraderas en la “forma de ser” de los chilenos (si es que se puede hablar de la “forma de ser” de un pueblo). Nelly Richard ha denominado a esta situación como “campo minado del lenguaje y de la representación”, especialmente porque la

¹⁷⁹ Cf. Naomi Klein, *La doctrina del shock*, Editorial Paidós, 2010.

¹⁸⁰ Es interesante señalar que esta hipótesis ya había sido señalada por Patricio Marchant veinte años antes: “el esquema capitalista-neoliberal sólo se puede implantar en países como los latinoamericanos, mediante una dictadura sangrienta” (óp. cit. p. 224). No obstante, hoy se puede ver que esa tesis ha quedado superada a partir del caso mexicano.

¹⁸¹ *Ibíd.* p. 15.

visión de totalidad que existía antes, de una realidad que se podía asir y comprender en toda su complejidad, a pesar de las contradicciones, ya no es posible. Los parámetros de la comprensión dentro del logos se han esfumado y sólo queda lo fragmentario, las ruinas y el sinsentido. Tal unidad descompuesta no sólo es irreconstituible sino, como ya hemos dicho respecto del estado de excepción, se convierte en la norma, en un estado de dislocación que no tiene tiempo, porque se perpetúa de manera aleatoria. Eso es lo que Patricio Marchant ha denominado “golpe a la lengua” y que va a tener serias consecuencias en el futuro inmediato del país golpeado, con la imposición de “la barbarie de la tecnocracia neoliberal”¹⁸². Los imaginarios, las referencias simbólicas, los significados de los signos se borran o se confunden. Todo sentido se trastoca y no hay un lenguaje referencial que pueda dar cuenta de esa desarticulación. El lenguaje se llena de eufemismos, circunloquios, o metáforas trucas, incompletas, insuficientes para referir la nueva realidad. “El régimen molió el lenguaje hasta que el sentido de las palabras se molió [...] hasta el punto que ya no tienen sentido ni valor”¹⁸³, dice Richard, a quien le tocó experimentar esa sensación en la que el lenguaje se repliega dentro del ámbito del delirio, la amnesia, la censura y autocensura, en una permanente impresión de mundo al revés, ya que los medios de comunicación y las autoridades retratan permanentemente una realidad que es totalmente contraria a la que se vive en el cotidiano, como si fuesen dos países diferentes, superpuestos, ajenos el uno del otro.

Esa deconstrucción del lenguaje referencial es algo que permaneció por muchos años en la articulación lingüística de los chilenos, y ha tenido que ser un punto de base para la “reconstrucción del alma nacional”. El espíritu colectivo fue marcado por ese evento traumático y sobre ese trauma se ha edificado otro *ethos*, en que el olvido es la tónica, así como el descrédito por el sentimiento de comunidad y la instalación férrea de un sistema que potencia el comportamiento individualista y utilitarista, despojado de una ética colectiva. Se borraron del lenguaje ciertos conceptos y se instaló el miedo y la ambición como normas permanentes. La Doctrina de Seguridad Nacional fue el marco ideológico en el que se cultivó el proceso de transformación radical del país, invocando siempre a un enemigo interno que podría ser incluso el vecino, el otro, cualquiera que este fuera. La figura del “terrorista” fue utilizada y manipulada

¹⁸² Patricio Marchant, en *Escritura y temblor*, afirma que “la derrota del proyecto *ejemplar* latinoamericano, la Unidad Popular, canceló *porque ejemplar*, esa posibilidad a nivel de la totalidad de Latinoamérica. Con el Golpe, Chile entró –y sigue, no se conoce un proyecto alternativo– en el camino hacia la barbarie de la tecnocracia neoliberal” (p. 223).

¹⁸³ Robert Neustadt, en *CADA DÍA: la creación de un arte social*, p.12.

para justificar la represión ambiente; esa desconfianza y competencia permanente terminó por descomponer los vínculos sociales.

A las generaciones que han crecido socializadas en esta doctrina, les es ajeno el viejo paradigma de la organización y la solidaridad de clase. Quizá ese fue el triunfo más importante de la dictadura, pues impuso no sólo un modelo político y económico, sino que estableció un nuevo mapa de las relaciones humanas. Esto constituye un triunfo en el terreno de lo ideológico, que permitió que el modelo impuesto se extendiera hasta más allá de los gobiernos subsiguientes. La figura del terrorista pronto fue reemplazada por otra figura ideológica, la del delincuente, cuyo sentido continúa siendo el mismo: justificar el estado policíaco, el control, la vigilancia, la represión y perpetuar la desconfianza. De hecho, la ley antiterrorista dictada por Pinochet, que fue parte sustancial de su constitución, aún rige la vida política chilena, permitiendo criminalizar a los movimientos sociales, extendiendo la sombra del estado de excepción a zonas geográficas, barrios, gremios, formas de vida y personas particulares.

3.- La poesía de Raúl Zurita (o un acercamiento a la biopoética)

El estado de cosas antes descrito, el estado de excepción y el golpe a la lengua, la destrucción del *zeit geist*, con todo lo que eso implica, no podía ser expresado en el logos, pues había sido fragmentado. No puede haber una *narrativa* de la experiencia de la locura, así como una literatura no imbricada con la vida no puede referir el horror¹⁸⁴, menos aun una literatura impersonal o neutra. Sólo es posible una poética del horror, a la que denominaremos biopoética. La biopoética

¹⁸⁴ Quizá pueda aportar a la comprensión de esta afirmación un pasaje de la entrevista que le hiciera el autor de esta tesis a Raúl Zurita: “Frente a esto, las vanguardias programadas como el concretismo, me parecen demasiado programáticas, demasiado fuera de la vida, son puramente intelectuales, puramente artísticas. Esto no me gustaba nada, me gustaba menos que un poema tradicional; el hecho de considerar que el arte es el centro del mundo. Yo me rebelaba contra eso. Para mí, era el centro de mi vida, pero nunca consideraría que el arte es el centro del mundo. Habían cosas mucho más importantes para la gente y mas cruciales. [...] Programáticamente también sentía lo siguiente: que ni la aportación social de un lenguaje, ni la ironía *parreana* daban cuenta de este tremendo quiebre. No daban cuenta. No había otra posibilidad que partir absolutamente de lo arrasado, de cero. [...] Si tú no partes de datos básicos de tu vida, no puedes partir de ninguna parte. Entonces Juan Luis –se refiere a Juan Luis Martínez– quería hacer una cosa totalmente impersonal y yo quería una cosa profundamente personal. Que los datos de tu existencia fueran datos básicos por los que tenías que pasar. Y al mismo tiempo, esto trenzado con algo absolutamente impersonal. Como en *Áreas verdes* o en el *Desierto de Atacama*, donde aparentemente el *yo* no está. Que son construcciones casi lógicas, pero tensadas por estas otras cosas que son extremadamente personales”. (Extratcto de la entrevista realizada a Raúl Zurita en mayo de 2001. Ver Anexo).

es la verdadera voz del estado de excepción, una voz que da cuenta de la fragmentación, de la falta de certezas, de la descomposición de la identidad, de la suspensión de la ley y la aparición de la *nuda vida* en el campo de lo político. El sujeto sin sujeción desvaría, a partir de los restos de lo que fue, de sus propios escombros, del cuerpo desnudo y sin investidura. Se mezclan así la nostalgia de lo que fue con el *horror vacui* de ese presente.

Eugenia Brito sostiene que “la reacción del lector en Chile a la lectura de *Purgatorio*, se debió pues al carácter alucinatorio de la empresa, y a que ésta más que ninguna otra, apeló a fuerzas inconscientes presentes en Chile durante el período post-golpe. La idea de la reconstrucción de la vida como obra de arte proporcionaba una salida desde la estética a la política”¹⁸⁵. La poesía de Zurita es la voz de esa experiencia del Chile de la dictadura, una voz sometida a fuerzas centrífugas, que en el delirio busca reconstituir un mapa de esa geografía arrasada. De ahí las referencias constantes a hitos topográficos y la necesidad de anclajes a algo fijo o estático. Mientras habla, la voz se convierte en múltiples voces, sin que se la pueda fijar en un género, ni en una localización, ni en un oficio. Apenas la existencia del cuerpo puede constituir una certeza, pero más como un soporte por el que transitan seres que la residencia de un sujeto. El cuerpo es un vehículo sobre el cual es posible escribir, dónde rastrear las huellas de una existencia y reconstituir de las cenizas una memoria. La historia ha sido barrida y luego vuelta a escribir. Pero en el intersticio de la borradura, donde queda la marca de la angustia que produce haber entrevisto la nada existencial, donde reina el azar sin reglas del hoyo negro donde habita el poder y donde la voz del dictador es la norma, la escritura parece un gesto inútil, sólo un grito de desesperación que se ofrece como testimonio de la descomposición del *logos*. Mónica Velásquez afirma: “Si hay algo de doloroso en Zurita es el hablante de sus poemas que deviene paisaje, geografía de su propia fragmentación, su sufrimiento y su esperanza. Esta perspectiva que podría parecer romántica, casi bucólica, funciona en los primeros poemarios como una metáfora que vela la prohibición de decir desprendida del contexto dictatorial en el que se desarrolla la escritura”¹⁸⁶.

En *Purgatorio* y *Anteparaiso* Zurita trabaja con una escritura fría, carente de afectos, afilada, hacia adentro, una poesía autista, como si fuera la transcripción de las alocuciones de quien habla solo en una celda, sin esperanza de que le escuchen. No se puede hablar

¹⁸⁵ Eugenia Brito, *Campos minados*, p. 59.

¹⁸⁶ Mónica Velásquez, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, p. 199.

apropiadamente de que es un *yo* hablante; *lo* que habla desvaría, en un monólogo desolador, descorazonado, que aparentemente tiene forma de diálogo, pues interpela de tanto en tanto a un oyente imaginario o lector, pero sin esperar respuesta alguna. La voz que habla no corresponde a un sujeto, pues no está localizada ni sujeta. Son impresiones autónomas, constataciones, como las de un haikú: "Di tú del silbar de Atacama / el viento borra como nieve / el color de esa llanura"¹⁸⁷.

De hecho, en varios momentos el poeta habla de él en tercera persona: "Zurita enamorado amigo / recoge el sol de la fotosíntesis / Zurita ya no será nunca más amigo"¹⁸⁸. Esto lo sitúa ante sí mismo como personaje referencial, sujeto de posibles predicados y, lo más inquietante, como un ser que se desdobra de manera esquizofrénica entre una primera y una tercera persona: "Como en un sueño, cuando todo estaba perdido / Zurita me dijo que iba a amainar"¹⁸⁹.

Es comprensible que, en el devastado espacio público, frente a la voz totalizante, omnipresente y omnipotente del dictador, que gobierna caprichosamente sobre la realidad, se levante esta poética descentrada, delirante: la voz del del estado de excepción, la voz de la *nuda vida*.

Se ha roto una columna

En la poesía de Zurita, que hemos definido como inscripta dentro de la escena de la neo vanguardia latinoamericana, se puede distinguir, a modo de eje temporal, un antes y un después. Hay un quiebre, una era luminosa que se apaga y otra oscura que comienza. La semblanza de la segunda está íntimamente ligada con la nostalgia de la primera. Se sufre una caída. Quizá a eso se deben los tintes bíblicos y los guiños judeo-cristianos. Chile vivió entre 1970 y 1973 un período que, para aquellos que lo experimentaron desde adentro, fue la realización concreta de una utopía, un paraíso hecho realidad, una revolución extendida, un carnaval político. El período de la Unidad Popular es único e irrepetible en la historia¹⁹⁰. Una larga tradición de lucha obrera

¹⁸⁷ "El Desierto de Atacama", en *Purgatorio*, p. 36.

¹⁸⁸ "Domingo en la mañana XXXXVIII", en *Purgatorio*, p. 18.

¹⁸⁹ "Las Utopías", en *Anteparaíso*, p. 21.

¹⁹⁰ Dice Zurita al respecto: "La Unidad Popular la viví muy comprometido, entusiasmado, paralelamente a una vida personal desastrosa. Estaba en ese tiempo en la Universidad de Santa María, donde viví la parte política con mucha pasión, con mucho entusiasmo, y con mucha angustia luego al sobrevenir el golpe. Lo pasé reamente mal. Bueno como tanta gente, pero yo era allendista desde los ocho años, no se por qué. Cuando Allende llegó al gobierno yo tenía veinte años. Donde está el teatro de Santa Lucía estaba el local de la FECH, ahí fue donde hubo la gran

culminó con la victoria de Salvador Allende en las elecciones de 1970. Los partidos marxistas llegaron al gobierno por la vía de las elecciones, con un amplio apoyo popular, sustentados en múltiples formas de organización y una oposición fiera de la derecha. Esos tres años fueron de inmensa intensidad, movimiento, debate, creación, unidad e identificación colectiva. Para muchos fue el período más brillante de sus vidas. Se estaba haciendo algo verdaderamente importante, se estaba haciendo una revolución con las manos, se estaba transformando la realidad de manera efectiva, pero antes que nada se estaba autoproduciendo la vida, la social y la individual.

En la poesía de Zurita este episodio quedó grabado de manera indeleble, y reaparece en su poesía de varias formas. Hace sentido pensar que cuando habla de “la utopía”, como lo hace en este verso: “Muchos podrían haberlo llamado Utopía”¹⁹¹, se está refiriendo a ese “antes”. Es un “antes” en que la vida tenía completud, en que se percibía la existencia como formando parte de un proyecto universal, con sentido y razón. Es aquel momento cuando “Barridos de luz los pies de esa muchedumbre / apenas parecían rozar el suelo”¹⁹². Por ese proyecto se daba la vida, y a cambio se recibía la satisfacción de sentirse *uno con el universo*, perteneciente a un mundo encantado, cosa que se reflejaba en el brillo de los ojos y la complicidad incondicional: “Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos sino mejor en él / derramarse de todas la utopías como un llanto incontenible que se le / fuera desprendiendo del pecho”¹⁹³. La Unidad Popular fue una construcción colectiva experimentada de manera individual y viceversa: eran masas organizadas que se tomaban las calles y un presidente. “Todo Chile flameó como una bandera”¹⁹⁴. El poeta

concentración del 4 septiembre. Fueron cosas que viví con mucha intensidad, con mucha pasión; me sentí muy feliz, era todo muy anárquico. No habían micros, por ejemplo. La gente salía en camiones, y era un despelote tan grande. Las situaciones ordenadas me friegan, no sé. En las situaciones caóticas me manejo muy bien. Una explosión. Mira, incluso el conflicto era divertido; había un conflicto enorme, por eso pasó lo que pasó, nos agarrábamos con los “gallos” de Patria y Libertad, pero no teníamos idea de lo que era una pelea realmente. Los comunistas se agarraban con los del MIR y era un despelote impresionante pero vital, tremendamente vital. Fue un momento catártico. Las concentraciones eran enormes. Imagínate eso, absolutamente inolvidable. Yo creo que es el momento más feliz que ha tenido este país, con todos sus conflictos, después pasó lo que pasó, pero esos tres años fueron bastante alucinantes. Los viví en la universidad, pero, al mismo tiempo ya me había casado. Tenía mis hijos chicos; entonces eran crisis por todos lados. Yo vivía en la universidad, me la pasaba metido ahí y, al final, un día (recuerdo que ya me había separado), tenía como seis noches sin dormir. Me metía a los desfiles medio sonámbulo. Eran situaciones increíbles, atmósferas realmente de película, como surrealistas, después me metí a una fiesta, una de las más raras. De verdad que cumplí casi diez días sin dormir, luego me dormí en casa de alguien y desperté. No sabía ni qué hora era o dónde estaba. Entonces ha sido esta mezcla de situaciones personales, pero fue un momento muy vívido y me marcó profundamente. Luego vino el golpe”. (Extracto de la entrevista realizada a Raúl Zurita por el tesista, en mayo de 2001. Ver Anexo)

¹⁹¹ “Las Utopías”, en *Anteparaiso*, p. 30.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 43.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 32.

canta a esa experiencia pero *ex-post-facto*, desde la caída, desde el extrañamiento, después de que esas banderas y esas playas habían sido arrasadas, cuando quedaba solamente el recuerdo y la incertidumbre de no saber si aquello no habría sido nada más que un sueño.

Tras el quiebre, todos los signos son transmutados, bloqueados, convertidos en ruinas: “Porque todas la banderas de Chile ondearon como un harapo sobre / los colores que miraban hasta que desgarrados no hubo colores en / sus banderas sino apenas un jirón cubriéndoles los cuerpos aún / vivos entumidos descolorándose en la playa”¹⁹⁵. Después, la pesadilla, el vacío, la soledad. Esa es la verdadera soledad: haber conocido la unidad auténtica, la comunidad legítima, el mundo encantado, y luego caer. Porque sin el paso por el Paraíso no hay conciencia de lo que significa la caída. Se ha debido hacer la experiencia de la unidad para comprender la soledad. La ruptura del vínculo con la experiencia holística deja al sujeto en un descampado, en la indefensión, en el desgarró: “Donde ciegos cada vida palpó a tientas otra vida hasta que / ya no quedasen vidas sino sólo el vacío esplendiéndoles la / Utopía de entre los muertos descarnados tocándose / como el aire entre nosotros”¹⁹⁶. El golpe militar destruyó la ilusión y cerró el Paraíso. La expulsión de ese paraíso es un castigo, se arrastra como culpa y mancha, a pesar de que la luz conocida queda relampagueando en esas miradas, como promesa, como nostalgia, como marca de una hermandad que pugna por volver, por salvarse: “No lloren estas playas perdidas / Tempestuosa la borrasca no podía / apagar la dulzura de sus miradas”, dice el poeta¹⁹⁷.

Esa hermandad a la que hemos aludido, para ser, requiere de un elemento consustancial complementario y referencial: la identificación de un padre. Este padre es creador, fundador, protector, guía y mártir. El poeta canta la admiración y el amor al padre muerto. Al modo de Manrique, las coplas de Zurita enaltecen al padre, lo sitúan en un pedestal, y expresan el desgarró de la pérdida: “Señor, si tú hubieses conocido a mi padre / lo habrías amado igual que yo”¹⁹⁸. Es una hipótesis arriesgada personalizar a este padre y darle un nombre, pero es coherente con lo establecido anteriormente respecto del correlato entre la Utopía materializada y la Unidad Popular, sostener que este padre amado es el líder y conductor de tal proceso, sobre el que hubo de recaer toda la carga simbólica de la historia y de su aciago destino. Salvador Allende¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁹⁹ Fue interesante haber podido corroborar esta hipótesis en la entrevista personal que hice a Zurita, pues ante la pregunta: “¿Qué significó Allende para ti?”, su respuesta fue: “A Allende yo lo idolatraba, por sobre todas las cosas,

encarna al padre fundador, y su muerte (se suicida en el Palacio de la Moneda, en llamas tras el bombardeo aéreo, con el fusil que le obsequiara Fidel Castro, antes de ser capturado por los militares golpistas) representa el fracaso de la Utopía, el cierre del Paraíso y el inicio de un período de desgarramiento y orfandad. La hermandad queda a la deriva, sin protección y sin dirección. El que llevaba los remos se entrega y su luz se va apagando: “Yo lo vi soltando los remos acurrucarse / contra el fondo del bote La playa aún / se espejeaba en la opaca luz de sus ojos”²⁰⁰. En la retina de todo un país quedó la imagen de La Moneda bombardeada y la de Allende muerto, con la cabeza destrozada por un tiro, con el fusil en la mano, como si este fuese el remo de una barca en la que todo un pueblo queda navegando al garete. Toda la inmensa promesa y la intensa realidad de lo construido que fue el proceso de la Unidad Popular se ve truncada brutal y ferozmente; el aura de los ojos (no sólo la del “padre” sacrificado, sino la de todos) se va apagando, para ser reemplazada por un velo de sombra: “Todo Chile se iba borrando en este océano de lágrimas hasta quedar / apenas un jirón doloroso bañado por la costa verde empapado / como si una maldición lo volara sacándole el aura de los ojos”²⁰¹.

La orfandad no es un factor nuevo en la historia de Chile. La figura del “huacho”, el que no tiene padre, y que por apellidos lleva duplicado el de la madre, es un personaje que define un carácter “patrio”. O’Higgins, el padre de la patria es de hecho un *huacho*, un niño abandonado por su padre. Aunque el abandono en que Allende deja a la *patria* es distinto, está signado por lo que pudo ser y no fue, por un canto truncado, por un amor destruido y por el sino de la violencia. Zurita invoca, para describir el sentimiento que se arraiga en el corazón de Chile, el grito que, según los evangelios, Cristo dirige a su padre desde el calvario: «Desde donde Cristo se esparza crepitando sobre Chile y / Chile se haga allí el “Padre Padre / por qué me has abandonado” / como una locura desgarrándose sobre estos valles: la sentida pasión que les ardía»²⁰². Este verso de *Anteparaiso*, se emparenta y continúa (en cierto modo da sentido, como una clave léxica, encriptada en un texto posterior) al poema “concretista” de *Purgatorio* (1979): “Las llanuras del dolor”²⁰³. Cinco ángulos rectos componen este poema. En los dos primeros, se inscribe en el vértice la palabra “eli” (padre, en hebreo), lo que remite al mencionado grito del hombre Cristo

y todavía me hace llorar el viejo, cuando escucho sus discursos, por lo que significó. Porque era un buen “gallo”; tenía mucho talento, pero era demasiado buen “gallo”. Era un buen tipo, no lo conocí, sólo lo vi en concentraciones, montones de veces, pero de lejos”.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 33.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 38.

²⁰² “Pastoral”, en *Anteparaiso*, p. 95.

²⁰³ “Mi amor de Dios”, en *Purgatorio*, p. 60.

que en un momento de flaqueza humana pregunta: “Padre, Padre, por qué me has abandonado”. El padre cariñoso, dador de vida, el “compañero presidente” (como se hacía llamar Allende), se suicida, tal como lo hiciera cien años antes, en circunstancias similares, Balmaceda, otro “padre de la patria”.

Chile entero, entonces, entra en un período oscuro, en un estado de excepción brutal. *Purgatorio*, de Zurita, fue publicado en 1979, y es un libro que está indisolublemente ligado al devenir histórico, a los hechos que antes hemos expuesto a modo de contexto. Esos hechos impactan sobre el autor y lo arrastran en su vorágine, como un vendaval que pasa de la política a la vida privada, permeando la existencia toda, que queda aprisionada en una situación de indefensión, desamparo e indignidad, donde los referentes conceptuales, legales y jurídicos se han venido abajo.

Chile está cubierto de sombras
los valles están quemados, ha crecido la zarza
y en lugar de diarios y revistas
sólo se ven franjas negras en las esquinas
Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal.²⁰⁴

El breve poema “Domingo en la mañana I”, reza: “Me amanezco / Se ha roto una columna / Soy una santa digo”²⁰⁵. La columna que se ha roto²⁰⁶ sostenía todo el “techo del Ser”. El edificio social cede, se agrieta, está en el suelo con serio daño estructural. La columna era la ley de la realidad, y al caer deja a aquellos que pueblan este territorio en la incertidumbre, donde comienza a reinar la arbitrariedad. El país cambió de golpe, se decretó estado de sitio, la floreciente cultura fue arrasada de un plumazo, los intelectuales que no cayeron bajo la asolada militar salieron al exilio: “En que desparramados igual que paja bajo el viento ni / sus sombras

²⁰⁴ “Pastoral”, en *Anteparáiso*, p. 102.

²⁰⁵ *Purgatorio*, p. 15.

²⁰⁶ Por supuesto existe la simple lectura psicoanalítica respecto a la imagen de la columna rota, que nos proporciona Eugenia Brito: “La columna rota. Varios son los significados a los que apela esta imagen. Por un lado, sociológicamente hablando, es la ruptura con la columna del poder, columna erguida del cuerpo paterno, erguimiento de su cuerpo y de lo que da a este cuerpo visibilidad, dominio sexual y cultural: el falo, como capacidad de creación y re-producción” (Op. Cit., p. 63).

fueron sino los caídos de estas llanuras / chilenas muertos de pena descarnados en un último / sollozo arrancándose de entre las lágrimas las cenizas”²⁰⁷. Pasaron varios años en que todo fue sequía, desastre, desolación: “Porque incluso los desiertos parecían vergeles / frente a las cenizas que quedan”²⁰⁸. A lo que ocurría en el terreno del arte y la cultura, eufemísticamente se le denominó “apagón cultural”. El *toque de queda*, que comenzaba a las seis de la tarde, duró varios años, como la extrema vigilancia, la presencia de los militares en las calles y los operativos de los agentes de inteligencia:

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y sólo los malos
parecieran estar en todas partes.²⁰⁹

¿Quiénes son los malos? Claramente los agentes del régimen. La DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y la CNI (Central Nacional de Informaciones) fueron organismos estatales que ejercieron el terror; iban a buscar a los militantes la Unidad Popular a sus casas durante la madrugada, los encerraban en mazmorras o campos de concentración, los torturaban o ejecutaban sin juicio ni pruebas. «“Báilennos un poco” y nos apagaban sus cigarros / en los brazos para que les bailáramos / que por nuestro amor, sólo por eso, ahora / bailen ellos»²¹⁰. Parte de la estrategia de dominación fue, como siempre, el miedo. Miedo a caer en desgracia, miedo a opinar o a que signen a aquel que dice lo que piensa de opositor al régimen. El miedo es una potente herramienta de control, y no está claro aun hasta qué punto incidió en la formación de un “espíritu nacional” paranoico-delirante. Este es un rasgo de personalidad que desarrolla el hablante lírico de Zurita. ¿Qué pasó en esa *noche oscura del Ser*?²¹¹ Muchos años más tarde (en 2003) las personas que fueron vejadas y torturadas física o psicológicamente pudieron dar público testimonio de los hechos que les toco vivir a una comisión de especialistas, que luego reunió toda esa información en el *Informe Valech* (oficialmente llamada Comisión Nacional

²⁰⁷ “Pastoral”, en *Anteparaíso*, p. 96.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 96.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 93.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 117.

²¹¹ Cf. Jean Garrabé, *La noche oscura del ser* (tratado sobre la esquizofrenia).

sobre Prisión Política y Tortura, presidida por Monseñor Sergio Valech). En esas páginas sale a la luz lo que en esos años fue acallado. Hechos que las víctimas arrastraron durante toda su vida, como trauma, como pesadilla reiterada que encubrió la impotencia ante la fuerza. Zurita, que supo de la tortura, dice: “Pero ahora los malditos recuerdos / ya no me dejan ni dormir por las noches”.²¹²

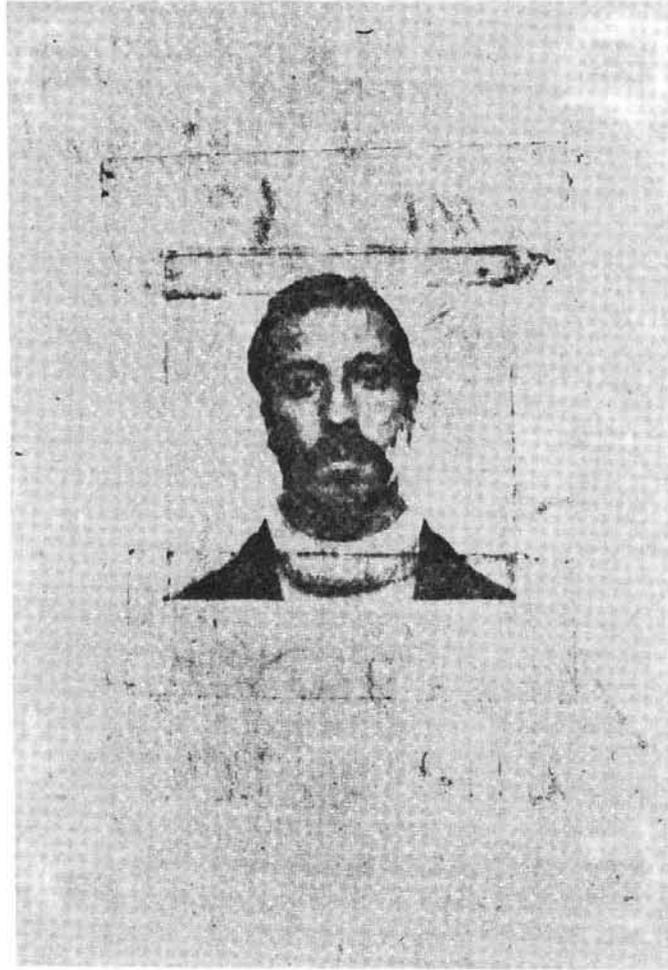
La identidad y las múltiples voces

En una lectura lineal, simplemente causal, se podría entender que la escena traumática que hemos descrito gatilla en el hablante de Zurita un "desorden ontológico", que genera dudas acerca de todo lo establecido. El mundo con su leyes y sus certezas es puesto en tela de juicio. Sus parámetros se vienen abajo. La debacle política es sólo la punta del iceberg de una transformación más profunda, que afecta hasta lo más hondo del “ser nacional” y del sujeto individual. La no sujeción se proyecta hasta los mismos cimientos de la identidad del Yo, que queda desamparado, desasido, desobjetivado, dando origen a múltiples voces²¹³. Tras la sugerente dedicatoria de *Purgatorio* (“A Damiela Eltit: la santísima trinidad y la pornografía”), el poema que abre el texto es “En el medio del camino”, un poema visual, en que aparece el texto “EGO SUM QUI SUM”²¹⁴ bajo una fotografía en blanco y negro del poeta, como las que se usaban para los carnet de identidad.

²¹² “Domingo en la mañana XXXIII”, en *Purgatorio*, p. 17.

²¹³ Según Mónica Velásquez: “Los hablantes del texto de Zurita son por lo menos cuatro: un hablante que, caracterizado con datos biográficos del autor, se llama también Zurita y ficcionaliza hechos fechables, como su detención; otro que transita entre su máscara de profeta y su visión panorámica y alegórica del paisaje chileno; un tercero, cuyas actitudes hacia los otros varían proporcionalmente con el grado de testimonio relativo a lo narrado, alternando entre el dolor y el postulado de una ética del perdón; y, por último, uno cuya voz es autoritaria, se refiere a los habitantes de Chile como “ellos”, con mucha distancia y despectivamente, marcando su superioridad al señalar lo que ellos no saben de sí mismos” (Op. cit. p. 227).

²¹⁴ *Purgatorio*, p. 12-13.



EGO SUM

Me llamo Sagund
estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Fui
el camino.-

QUI SUM

En la página contigua, y también sobre el texto antes citado, se lee en letra manuscrita: “Me llamo Raquel / estoy en el oficio /desde hace varios / años. Me encuentro / en la mitad de / mi vida. Perdí / el camino”. Este poema trabaja en varios planos simultáneos, y los tópicos que en él se encuentran son recurrentes en la poética de Zurita: la prostitución, el giro transgénero, y, lo más interesante, el tema de la identidad. Para crear esta impresión de deconstrucción de la identidad, Zurita recurre a la desestructuración de la voz del hablante. Acerca de esto acota acertadamente Mónica Velázquez:

Zurita dispersa la voz enunciativa y lleva a sus límites la posibilidad de fractura interna del hablante. Su libro *Anteparáiso* es un complejo ejemplo de la manera en que puede ensayarse una configuración plural de la voz enunciativa. El contexto del autor deviene un interlocutor indispensable para la comprensión del discurso. La crisis es triple: el contexto del Chile de la dictadura es un espacio de ruptura en el imaginario colectivo; el hablante deviene la fractura que responde a ese contexto y que no halla otra salida más que su dispersión; consecuentemente, el lenguaje también pierde la fe en su expresividad y se abre para dar lugar a distintas voces, intertextos, registros y significados de la palabra²¹⁵.

La identidad se vacía. Para construirla (o reconstruirla) queda sólo una foto, una imagen plana, ambigua, desdibujada. La imagen reemplaza al poema, y con ella el poema conserva su tradición de profundidad. No se puede hablar de una manera más descarnada del vaciamiento de la subjetividad sino a través de una imagen destinada a constituirse en parámetro de identidad (uno de los primeros usos del invento de Daguerre en el siglo XIX fue el de apoyar la identificación individual, al que se le suma la huella digital, el nombre, un número y una dirección). Los textos que acompañan a la imagen no hacen sino ratificar esta impresión. "*Ego sum qui sum*" (“Yo soy el que soy”²¹⁶). Esta frase no dice nada y lo dice todo al mismo tiempo. La afirmación nos

²¹⁵ Mónica Velázquez, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, p. 13.

²¹⁶ Según el relato bíblico, un día, en el monte Sinaí, se apareció Yahvé, en medio de una zarza ardiendo, a un israelita llamado Moisés, y le dijo: “Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abrahán, de Isaac y de Jacob. He visto la aflicción de mi pueblo, he escuchado el clamor ante sus opresores y conozco sus sufrimientos. He bajado para librarlo de la mano de los egipcios y para subirlo de esta tierra a una tierra buena y espaciosa” (Ex 3,6-8). Luego le envió a transmitir la buena noticia a sus hermanos y a comunicarles que debían exigir su libertad al faraón. Moisés, ante tales responsabilidades, planteó a Dios esta pregunta: «Si voy a los israelitas y les digo "El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros", y ellos me preguntan: "¿Cuál es su nombre?", ¿qué les responderé?». Entonces Dios le dijo: “Yo soy el que soy” (Ex 3,13-14). En esta escena decisiva, Dios reveló por primera vez su nombre propio (Yahvé); un nombre misterioso que viene a significar: Yo soy lo único existente, el que está más allá de todo pero actúa en la historia humana para conducirla.

retrotrae al momento presente, al aquí y ahora, no refiere a un pasado, pues no tiene historia ni profundidad. "Me llamo Raquel estoy en el oficio desde hace varios años. Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino", se lee en la página contigua a la fotografía. Inmediatamente contrasta el nombre de mujer con el rostro barbudo del retrato. "Perdí el camino", supone que hubo un camino, o que lo hay en otra parte. ¿Qué hace uno fuera del camino? Vaga, deambula, erra sin orientación. Y al mismo tiempo se encuentra en la mitad de la vida. El poema clama por certezas. Lo único cierto es que se encuentra en el oficio desde hace varios años. ¿Qué oficio? Probablemente el de la prostitución. Un oficio que no acumula, que no produce, que es inmediato, puro gasto y consumación.

Zurita trabaja con la ambivalencia de género, con una voz que se presenta algunas veces como femenina y otras veces como masculina: "Yo soy el confeso mírame la inmaculada". El hablante se desplaza natural y espontáneamente de un género a otro. En ocasiones da la impresión de que es una provocación, pero la mayor parte de las veces sólo es una constatación, un intento de fijarse en algo, una pugna por la autodeterminación, que incluso se regocija en su poder para inventarse, para ser *algo* en medio de la incertidumbre. Por ejemplo, en el verso "Hoy soñé que era Rey"²¹⁷, quizá lo importante no sea que la voz lírica se haya soñado figura real, sino la posibilidad real de fijarse en un género y en un rol. No quiere decir esto que la poesía trasunte deseos de fijación, sino, más bien, que en ella se expresa la fría constatación de las ambigüedades, de que no hay parámetros claros, y que, cuando los hay, parecen absurdos, como en: "Yo soy Juana de Arco"²¹⁸.

Mónica Velásquez²¹⁹ rescata el concepto de "travestismo" acuñado por Nelly Richard para dar cuenta de este fenómeno coral en el texto de Zurita. Sin embargo, me atrevería a proponer otra conceptualización, ya que hemos dicho que la única certeza es el cuerpo, como soporte y realidad, como lugar de inscripción de la memoria y como referente espacio-temporal. Quizá es mejor entender el recurso de Zurita como una "transmigración", al modo en que en Platón las almas cambian de cuerpo. "Travestismo" significa enmascaramiento y falsedad, disfraz, mientras que lo que ocurre en el hablante de Zurita es una permanente ocupación del cuerpo por un

²¹⁷ "Domingo en la mañana LXIII", en *Purgatorio*, p. 19.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 20.

²¹⁹ "El "travestismo", ampliando el concepto de Richard, es una capacidad de transitar por otras identidades que no son sólo máscaras sino también estados y caracteres completos que el hablante asume temporalmente [...] También hay en este recurso una intencionalidad de dispersión y de transitividad por las que el hablante viaja, atraviesa máscaras de manera temporal y como medio de acceder a otros puntos de vista" (Mónica Velásquez, *op. cit.* p. 258).

“intruso”, más parecido a los *body snatchers* (usurpadores de cuerpos) de la ciencia ficción. Pero hay, o queda, sin embargo, el remanente de una conciencia anterior unitaria. De lo contrario no habría sufrimiento a causa de la transmigración, y lo hay. El texto de Zurita es lo suficientemente complejo y profundo como para expresar desapasionadamente la transmigración, y al mismo tiempo señalar la nostalgia de lo perdido. Sin embargo, en esa nostalgia/memoria, lo perdido aun existe, como potencia, o promesa de retorno. Ese deseo de retorno a la unidad perdida es lo que Marchant llama “momento judío esencial del marxismo”²²⁰.

La Madre

Así como trabaja con la ambigüedad de géneros, Zurita también utiliza relaciones sociales comunes de manera perversa. Los roles de los miembros de la familia, habitualmente establecidos como norma, se invierten, se confunden, levantando una nueva sociabilidad. La madre aparece como una figura fuerte, mítica, dotada de cualidades y características propias de la naturaleza, tal como en la mitología griega Antigua. En lo siguientes versos parece ser evocada la imagen de Rea pariendo, como ícono de la fertilidad: “Para que de las piernas abiertas de mi madre se / levante una Plegaria que se cruce con el infinito del / Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino / un punto de encuentro en el camino”²²¹. El Desierto de Atacama puede verse como figura masculina, paterna, que desde su aridez fertiliza a la figura femenina, que es concebida como una promesa de vida, de renacimiento: “mi madre se concentre / en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto”²²². Cuando, por motivos meteorológicos y climáticos, se precipita una lluvia en el desierto de Chile, se produce un fenómeno espectacular, que sólo ocurre espaciadamente en el tiempo: se le llama “desierto florido”. La incipiente lluvia crea condiciones suficientes para que las semillas de flores, dormidas y esparcidas naturalmente en la tierra árida, puedan desarrollarse durante la primavera, convirtiendo de la noche a la mañana lo

²²⁰ Marchant anota: «El gran poema de Neruda en el *Canto General*, *La Huelga* “Vi la huelga en los brazos reunidos... / vi por primera vez lo único vivo / La unidad de las vidas de los hombres”, habría que entenderlo, aunque derivado del marxismo nerudiano, no como un filosofema, sino como un momento judío esencial del marxismo: la Redención mesiánica. Pues la utopía mesiánica del marxismo es parte de nuestro lenguaje, de nuestra existencia personal, una forma, no, por cierto, la única, de la presencia de la Redención en nuestra época» (Pátricio Marchant, op. cit. p. 311).

²²¹ “El Desierto de Atacama”, en *Purgatorio*, p. 32.

²²² *Ibíd.*, p. 32.

que eran enormes extensiones de tierra seca en campos de flores de diversos colores. Ese resurgimiento desde la nada, desde la sequedad y el yermo, representa a la madre en la poesía de Zurita, un punto de encuentro en que se recupera un sentido y una identidad: “Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre”²²³. Madre que es un punto de encuentro, un refugio, un lugar seguro, donde poder retornar, donde integrarse y volver a ser uno, hombre y mujer al mismo tiempo; padre, madre e hija, al mismo tiempo. Trinidad, consubstancialidad eterna invocada en la voz poética:

alza hasta mí tus ojos
y después siéntate nuevamente en mis rodillas
y bébeme los pechos igual que antaño
que si tú lo quieres yo seré madre para ti y tú otra vez otra vez
la hija más querida
y nos haremos uno: madre padre e hija para siempre²²⁴

La reconstitución de la unidad perdida es algo que ronda perpetuamente la poesía de Zurita La promesa: “y nos haremos uno”, es el proyecto que deberá acabar con el sufrimiento por la separación. La trinidad, la sagrada familia, debe ser nuevamente reunida tras la separación. El padre bueno ha muerto, se ha instalado su doble monstruoso en el poder, su negatividad. El padre bueno unía, el malo separa. En este juego es la madre la convocada a cumplir con la restitución del orden primordial.

Cuando el padre se ausenta, es la madre la que carga con el peso del doloroso presente. Es la que se queda, la que soporta sobre su espalda a los muertos y a los desaparecidos: las Madres de Mayo en la Argentina, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile, mujeres que marchan por las calles con una foto en blanco y negro prendida sobre su pecho. “Nada más que María fue el grito que Chile escuchó / desflorándose sobre el campo”²²⁵. Por eso, en este rincón del mundo, donde los padres desaparecen y los hijos son *huachos*, la figura de la madre es primordial. Ella cría a sus hijos, los forma, los defiende y su rol de padre-madre la convierte en el paradigma de la familia. Más importante que el padre, la madre va a ser el centro

²²³ *Ibíd.*, p. 32.

²²⁴ “Pastoral”, en *Anteparaiso*, p. 116.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 99.

de la cultura, y por tanto de la representación. María en Chile es más importante que Cristo, que Dios mismo. El culto mariano es el eje de la religión católica. Sonia Montecino escribe:

Madres es el sentido de una historia mestiza que ha perfilado la construcción de un femenino y un masculino –en sus expresiones sexuales de mujeres y hombres– debatido en una religiosidad y una estructura social que nos han entregado una forma concreta de realizarnos. Huachos porque somos huérfanos, ilegítimos, producto de un cruce de linajes y estirpes, a veces equívocos, a veces prístinos. Bastardía temida y por ello olvidada, ilegitimidad que conforma una manera de ver el mundo²²⁶.

El huacho es un terreno de lucha, porque reconoce en la madre la fuente de la vida, pero al mismo tiempo la violación. Madre, puta y mujer sacrificada; amada y odiada a la vez, origen del deseo mimético, vientre, al que todo hombre desea volver, para abolir la diferencia, y otra vez ser uno.

Damiela Eltit y el singular romanticismo

Damiela Eltit es la figura femenina paradigmática en los primeros textos de Zurita. Ella está trabajando en narrativa y *performance* al mismo tiempo que Zurita en poesía. Ambos se retroalimentan, se complementan, revisan los mismos temas, explorando el límite de los géneros: “HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA NOVELA”²²⁷. La novela es *Lumpérica*, en que se aborda el tema del cuerpo y la desolación desde el punto de vista de la prostitución. A Eltit el poeta dedica *Purgatorio*, pues entiende que en ella se reúne lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo mundano, lo más alto y lo más bajo, es nuevamente profundidad, es amor y erotismo, alma y cuerpo. Eugenia Brito anota al respecto:

Damiela Eltit, literaturizada por Zurita será pues su doble: la fuerza femenina embelesante en cuanto rostro que se mira, dual: es Santísima Trinidad, es Pornografía y en esa conjunción de madona renacentista, es Purgatorio: el horror del genital materno vaciado de toda su lumbre; Eltit rostro ambiguo en su belleza, occidental y oriental en la reunión de sus rasgos, será, rapada, quemada, mutilada, la figura que debe ser simbolizada en un signo neutro, el afuera del texto, la pasión por la que el Hijo carga su cruz²²⁸.

²²⁶ Sonia Montecino, en *Madres y huachos*, p. 20.

²²⁷ *Anteparaíso*, p. 9.

²²⁸ Eugenia Brito, en *Campos minados*, p. 57.

Zurita vuelve a dedicar su libro *Anteparaíso* a Eltit, en un texto titulado “Devoción”: “A Damiela Eltit: las palabras / que me faltan la embanderada / el hambre de mi corazón”²²⁹. Tanto en este verso como en varios otros, el poeta recupera un rasgo característico del romanticismo y de las vanguardias románticas, a saber, el vínculo entre el amor y la política.

El tratamiento del tópico del amor es un rasgo característico del romanticismo. El amor está concebido como un sentimiento sublime, puro, dotado de una fuerza sobrenatural que mueve tanto al hombre individual como al género humano. El ser que ama está dispuesto a darlo todo por el ser amado: su tiempo, su cuerpo, su voluntad, e incluso su vida. El amor se experimenta como un estado de entrega total, que supera todas las barreras terrenales o históricas. Dice Zurita:

Chile está lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y sólo cenizas quedan de los sitios públicos
Pero aunque casi todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará sólo para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán²³⁰

Se produce una solución de continuidad, una síntesis, que, probablemente, la mayoría de los escritores de vanguardia se la deben a los experimentos surrealistas. Síntesis que une el sublime objeto del amor con las utopías políticas, el sentimentalismo romántico con el fervor revolucionario. Esto genera un muy especial resultado, una hipóstasis productiva en que la promesa de un futuro para todos incluye y acoge la posibilidad de la realización final del amor erótico. Zurita atribuye a *su* amor un poder mesiánico, mágico, liberador, como se aprecia en los siguientes versos:

que por nuestro amor
las cárceles de las ciudades se derrumban
Y las rejas se deshacen

²²⁹ “Devoción”, en *Anteparaíso*, p. 9.

²³⁰ “Pastoral”, en *Anteparaíso*, p. 106.

y hasta los candados han cedido
reventándose en los pórticos de los edificios [...]
y que por nuestro amor sean queridas
hasta las puntas de fierro de las botas
que nos golpearon²³¹

Este desplazamiento ya no permite distinguir ambos proyectos. Las voluntades se funden en una sola, las fuerzas desatadas del erotismo se trasladan a la intención política, y más particularmente al acto revolucionario, que incluso puede llegar a ser visto como un coito, un despliegue de energía libidinal que va a dar a luz a una criatura nueva, la nueva sociedad, nacida de estas nupcias a la vez individuales y multitudinarias. Seducción y fuerza, razón y violencia, luz y oscuridad, hermanadas, crean un poder incontenible que avanza haciendo saltar el pasado. La *amada* de Zurita cataliza la luz del movimiento social, reúne en sí misma la potencia de esas oleadas incontenibles que pugnan por la libertad:

Yo sé que tu vives
yo sé ahora que tu vives y que tocada la luz
ya no entrará más en ti ni el asesino ni el tirano
ni volverán a quemarse los pastos sobre Chile
Abandonen entonces las cárceles
abandonen los manicomios y los cuarteles
que los gusanos abandonen la carroña
y los torturadores la mesa de los torturados²³².

Tras la dura crítica de las primeras vanguardias al romanticismo, ocurre un desplazamiento del sujeto-objeto del amor (movimiento que podríamos llamar “politización del amor”) desde la amada, entendida como individuo (único e irrepetible), hacia lo social, hacia un sujeto-objeto colectivo, de alguna forma trascendente. El amor erótico fue amalgamado con la voluntad política, ambos se confunden; las energías que concurren al llamado del corazón y aquellas que responden al llamado de la conciencia tienen una misma fuente. De este modo, el acto amoroso desinteresado, de entrega total, y el acto político revolucionario, de entrega en cuerpo y alma a una causa justa, universal, se convierten en uno y el mismo. Esto no deja de tener una

²³¹ *Ibíd.*, p. 117.

²³² *Ibíd.*, p. 118.

connotación religiosa, pero sólo en el sentido de la comunión con la totalidad (lo que puede ser entendido más como un mística), que esta vez se presenta como una totalidad secular, fuera de la cual no hay una voluntad suprema que imponga el acto moral a través de una ley o mandato divino. El acto revolucionario es voluntario, producto de un proceso de conciencia reflexiva. Sin embargo, el sujeto hablante de Zurita espera que la potencia de la amada produzca eventos casi milagrosos, pero ejecutados en el elemento de la política, que deberían culminar en una suerte de redención, en la recuperación de la unidad perdida. Mónica Velásquez bien lo entiende cuando sostiene:

el tema amoroso no es nada simple, sin embargo, hay un proceso para llegar a él que atraviesa la geografía del horror descrita anteriormente. Es necesario el desierto, la quemazón, la desaparición de toda forma para que en medio de ese valle, de esa nada, Chile se purifique y pase, de manera muy cristiana, un período de pruebas. El escenario vacío y quemado es un eco del grito de María desflorada, equivalente de un país generándose a sí mismo. La resurrección del entorno sólo ocurre por un encuentro entre dos seres que se amaron²³³.

El sacrificio incluye la desfloración de María, su violación a manos de los militares, la tortura, los brazos quemados con cigarrillo, pero más tarde se ejecutará una venganza que es concebida como el triunfo del amor.

El espacio en blanco, la leche, la vaca y el estoicismo

El concepto de lo blanco aparece en Zurita reiteradamente, instalado como un eje, o centro vacío en torno al cual gira el poema. Cómo tal, en ese centro no hay nada, pero desde la vacuidad se genera un sentimiento de origen, de certeza a la que se puede retornar. Se trata de una pureza de los signos, un *significante vacío* en torno del cual se construye la verdadera significación, que es periférica.

Blanco es el espíritu de las nevadas

Blanca es el alba tras los vientos

²³³ Mónica Velásquez, op. cit., p. 218.

Pero mucho, mucho más blancas, son
las demenciales montañas, acercándose²³⁴

Sin embargo, el espacio en blanco también puede hacer referencia a la censura. Hubo un momento durante la dictadura militar en que la represión contra los medios de comunicación fue tan absurda que prohibieron a las revistas y diarios de oposición publicar fotografías. Entonces, los editores optaron por dejar en blanco los espacios donde deberían figurar las fotos, manteniendo la bajada al pie que las explicaba. La medida editorial creaba un extraño y poderoso efecto, pues al no estar la foto donde debía, al quedar sólo el espacio en blanco, este indicaba tanto a la foto que faltaba como a la censura a la cual estaban sometidos los medios de comunicación. Lo que faltaba no era sólo la fotografía en cuestión, faltaba mucho más que eso, lo que quedaba enunciado en el espacio en blanco, como un significante vacío que podía crecer o interpretarse a voluntad, y en diferentes grados de profundidad. Lo que faltaba se iba encadenando desde lo más superficial hasta lo más profundo, a manera de sinécdoque. La lucha política, en ese entonces, se desarrollaba en un escenario simple, maniqueo, que se podía reducir fácilmente a un conflicto entre el bien y el mal, entre el sí y el no. De hecho, así es como termina resolviéndose el régimen dictatorial, en un plebiscito en que se consultó a la ciudadanía si estaban de acuerdo con que el gobierno de Pinochet se perpetuara (eso ocurrió en el año 1989, cosa que estaba prevista en la constitución que promulgara el mismo régimen militar en 1980). A la pregunta se debía contestar con un SI o con un NO. Ganó el NO, con lo que comenzó en Chile un período que se denominó “transición a la democracia”.

Lo blanco, por lo tanto, era lo que faltaba, pero además lo puro, lo que no estaba manchado, aquello a lo que se podía retornar después de tanta oscuridad: la fácil metáfora del alba. Pero en Zurita la metáfora de la blancura se extiende rápidamente al elemento de la leche. En una serie de poemas inéditos escritos entre los años 1974 y 1978, *Para no morir de hambre en el arte/Exposiciones*, Zurita explora la metáfora de la leche. En esos textos no solamente se vislumbran las semillas de la acción de arte que el CADA va a realizar mucho después, sino que también aparece la referencia a un “antes”, del cual se tiene nostalgia, un antes invocado por el elemento *leche*.

²³⁴ “Cordilleras”, en *Anteparáiso*, p. 62.

En “Para no morir de hambre en el arte”, acción llevada a cabo en 1979, el CADA entregó 100 bolsas de leche en La Granja, un barrio pobre de la periferia de Santiago. En las bolsas imprimieron “1/2 lt. de leche”, lo que remite inmediatamente a una de las políticas más recordadas del gobierno de Salvador Allende, que consistió en dar medio litro de leche diario, de manera gratuita, o a todos los niños de Chile que lo necesitaran. El CADA entregó la leche con el compromiso de que las personas devolvieran el envase plástico después de consumir el producto, para posteriormente entregar estos recipientes a diversos artistas plásticos para que los intervinieran. Al mismo tiempo publicaron en la Revista *Hoy* el siguiente texto: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”²³⁵. Que Chile esté privado de la leche es una referencia directa a la barbarie que significó el golpe militar, que echó por tierra un proyecto social y político interesantísimo, único e irrepetible: el intento de una vía democrática al socialismo, dentro del marco de la constitución y las instituciones políticas. El golpe militar significó el fin del proyecto y, evidentemente, el fin de la leche: “...Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer / mientras las campanadas fúnebres de la iglesia / dicen que va a la venta la leche”²³⁶. La leche ya no será nunca más gratuita (tampoco será la única cosa que se venda, ya que las políticas económicas del régimen militar apuntaron rápidamente a la privatización de todo aquello que antes, tras largos procesos de lucha social, había sido nacionalizado). Esta sinécdoque es un recurso en la poesía de Zurita para volver a hablarnos de su nostalgia de lo que fue, y de lo que pudo ser, el proceso de la Unidad Popular y su savia nutrición.

El tropo de la leche funda un mito de origen, una nostalgia, una quimera, y se convierte en un canto a la utopía perdida. En esta mitología espontánea y abrupta, la figura de la vaca aparece imponente y misteriosa. La vaca se yergue como un animal sagrado, triste, resignado, universal, inconsciente, como una indolente fuente de vida, que secreta leche una leche política y utópica. Sostengo, o interpreto, que esa vaca es la historia. “No hay domingos para la vaca: / mugiendo despierta en un espacio vacío / babeante gorda sobre pastos imaginarios”²³⁷. Zurita dibuja a la vaca como un animal necio, despreocupado, inadvertido, estúpido, víctima propiciatoria, carente de conciencia, pasiva y silenciosa. “NO EL INMENSO YACER DE LA VACA / bajo las

²³⁵ Robert Neustadt, op. cit., p. 24.

²³⁶ “Domingo en la mañana LXIII”, en *Purgatorio*, p. 18.

²³⁷ “Áreas verdes”, en *Purgatorio*, p. 48

estrellas su cabeza pasta sobre el / campo su cola silba en el aire sus mugidos / no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio”²³⁸. La vaca se despliega, totalizante, su negatividad es el presente, el momento particular y concreto en que es traicionada. Si hubo una ley en la historia, esta sólo guardó silencio. En este ámbito no triunfó la razón:

Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos²³⁹

Es la misma paradoja de la historia, pernocta bajo las estrellas, es decir, ocurre en un momento y un lugar concreto, pero se alimenta de logos, de razón. En otra parte Zurita pregunta: “Las había visto pastando en el radiante $\lambda\delta\gamma\omicron\varsigma$?”²⁴⁰. Inadvertidamente la filosofía de la historia se confió en el idealismo, creyó que efectivamente había una senda racional que la historia seguía, y que esa senda se debe andar indefectiblemente. La vaca pastando en el radiante *logos* evidentemente es Hegel, que cree en el triunfo de la razón en la historia. Pero “Algunas vacas se perdieron en la lógica”²⁴¹, no supieron explicar lo irracional, la violencia, el genocidio. Tras la segunda guerra mundial y los sucesos traumáticos de las dictaduras militares ya no se puede seguir sosteniendo que lo único que opera detrás de la historia sea la razón. Aparecen otras fuerzas que se imponen a sangre y fuego en el terreno de la política y la economía. Fuerzas irracionales, ilógicas. Hay una dicotomía en el pensamiento historiográfico, dos áreas que se enfrentan y se superponen: una concepción racionalista, y otra, que arranca con Nietzsche, que enfatiza la voluntad de poder. Esta última “área” en Zurita aparece regida por los vaqueros: “Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas por los / vaqueros y las blancas áreas no regidas que las vacas / huyendo dejan compactas cerradas detrás de ellas?”²⁴². Hay un pesimismo radical en los versos en que se constata que las “áreas no regidas por los vaqueros”, las que se pueden entender como aquellas en las que gobiernan los preceptos de la ilustración, van siendo cada vez menores respecto a aquellas en que estos preceptos han sido abolidos, usurpados por la ambición, el poder y los deseos irracionales,

²³⁸ *Ibíd.*, p. 47.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 49.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 50.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 50.

²⁴² *Ibíd.*, p. 52.

que instauran el estado de excepción. “Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no / regidas se siguen intersectando hasta acabarse las / áreas blancas no regidas”²⁴³. Es el triunfo del totalitarismo. De un totalitarismo que lo cubre todo, que abarca todas las dimensiones del ser, sometiendo la existencia a sus dictámenes, a su arbitrio. De hecho, el poder puede producir realidades, reescribir la historia, hacer emerger nuevos sujetos sociales, articular una trama de símbolos nueva, que lo contenga y lo justifique (el ejemplo más vivo de aquello en Chile es la Constitución de 1980):

Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan
a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud.
ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a
merced del área más allá de Ud. verde regida por los
mismos vaqueros locos?²⁴⁴

Estos “vaqueros locos”, con todo el poder que tienen en sus manos, pueden trastocar y desnaturalizar los símbolos. De hecho, el golpe militar, fue antes que nada un golpe al lenguaje, a los sistemas de representación, al imaginario colectivo de un país. Su acción simultánea de amnesia y reinención fue tan eficaz, que a la vuelta de diecisiete años el *zeit geist* nacional, rearticulado a través de los medios de comunicación, la educación, las políticas económicas tendientes al neo liberalismo, y la política del terror, había cambiado radicalmente. El golpe marcó de manera indeleble la vida toda, se grabó un estigma en la frente de los habitantes de esas regiones: “Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca / pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores”²⁴⁵. La sombra de los perseguidores se quedó para cubrir la existencia de varias generaciones, adentrándose de maneras insospechadas e insondables en los comportamientos cotidianos.

Sin embargo, hay una región del “ser de la vaca” en que los vaqueros no pueden penetrar. Hay una zona pura, incorruptible, donde se refugia el pensamiento, donde la libertad y la dignidad se conservan, resistiendo, esperando tiempos mejores. La figura del estoicismo ronda estos versos: “pero no podrán ser vistas por sus vaqueros / pues viven en las geometrías no

²⁴³ *Ibíd.*, p. 52.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 52.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 49.

euclidianas”²⁴⁶. Los vaqueros sólo comprenden la geometría euclidiana, la más simple, desarrollada en dos dimensiones. Su poder, por tanto, apenas alcanza a gobernar en el plano, en la superficie, más no en la profundidad. El estoico es libre en el pensamiento, por más que su cuerpo esté encadenado y deba cumplir el rol de esclavo de aquel que lo somete. En su mente es libre, pues ese es un espacio irreductible, en el que ningún poder puede penetrar. El estoico logra superar la persecución, la tortura, e incluso la muerte: “Vamos el increíble acoso de la vaca / La muerte / no turba su mirada”²⁴⁷. De hecho la muerte es entendida por el estoico como un triunfo sobre la impotencia práctica del amo que no puede gobernar en todos los ámbitos de su existencia. La muerte es el acto final de liberación, de fuga: “La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del / vaquero Por eso no mugen y son simbólicas”²⁴⁸. El verdugo, el torturador no puede perseguir más allá de la muerte, ese es un reino en el que no puede penetrar, nada puede hacer contra la vaca estoica, pues su ser espiritual no está en su cuerpo.

En los siguientes versos, Zurita parece interpelar al perseguidor, que regresa sin una presa entre las manos, fracasado:

Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas
mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en
su propio más allá muerto imaginario regresando de
esas persecuciones?²⁴⁹

La vaca estoica también puede imaginar muerto al dictador, lo mata en su campo de representación pura, como en un sueño, que al ser soñado se realiza, como posibilidad, como deseo, como probabilidad y como hecho del imaginario, como imagen. La vaca simbólica se adentra en un terreno de batalla que no es la euclidiana arena de los gladiadores, sino el de los signos y el lenguaje. En el EPÍLOGO, Zurita enlaza el pasado con el presente, la acción pasada con la acción presente (el presente de fines de los años 70, cuando la oposición se estaba articulando, y el movimiento social renacía): “Hoy laceamos este imaginario / que correteaba por el color blanco”²⁵⁰. Todo el acerbo simbólico desarrollado por el movimiento popular en el

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 50.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 51.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 53.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 53.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 54.

período luminoso que precedió al golpe fue, efectivamente, reinventado, vuelto a procesar a fines de los 70, para articular un imaginario nuevo, en resistencia, que va a constituir el *ethos* de la oposición a la dictadura.

No hay cordura, no hay normalidad: locura y religión

Creo que la esencia de la poesía de Zurita es haber podido plasmar el sentimiento del estado de excepción, darle una voz y una palabra. El estado de excepción, como veremos al final de esta investigación, constituye un momento particular en la historia de la modernidad, donde los acontecimientos políticos y sociales repercuten inmediatamente en la vida individual. La falta de certezas, la permanente inestabilidad, y el horror ambiente, articulan un clima ideal para el surgimiento de psicosis, delirios y esquizofrenias. El paisaje de Chile después del golpe era el del quiebre de la normalidad: ejecutados en las aceras, cadáveres navegando en el Río Mapocho, el palacio de gobierno bombardeado y quemado, militares en las calles, estadios de fútbol convertidos en campos de concentración, etc. La escisión de la comunidad se reproduce a nivel personal como esquizofrenia. Zurita propone *ex profeso* una poética de la locura: “Lloren la locura del quemarse de estos pastos [...] La locura será así un dolor crepitando / frente a Chile / La locura será la dolorosa Pasión de estos paisajes”²⁵¹. La locura es tanto una consecuencia del triunfo de la irracionalidad y la violencia, como un lenguaje que puede hablar de ello; es un refugio o una estrategia para evitar el sufrimiento, y es sufrimiento al mismo tiempo. El poeta no está loco, pero quisiera estarlo, hace un esfuerzo por enloquecer. En su trabajo se lee una impostura²⁵² de locura, un juego doloroso, perverso, y al mismo tiempo cándido. En “Los campos del desvarío”, nos encontramos con una declaración estético-política, una *ars poetica* del tipo de

²⁵¹ “Pastoral”, en *Anteparáiso*, p. 95.

²⁵² Esta impresión la comparte (aparentemente) Mónica Velásquez cuando anota: “el hablante es un sujeto poco fiable en su discurso, dada la implicación psiquiátrica que él mismo incorpora a su palabra. Sin embargo, se sabe que él es capaz de ficcionalizar su propia “enfermedad” para hacerla una realidad que pueda decirse, una realidad permitida por el discurso oficial aun bajo el criterio de lo “loco”. Las distancias respecto de sus temas oscilan entre la confesión y la apelación a un lector cómplice que debe descifrar el código y, además, inscribirse en la lucha” (*Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, p. 206). Desde mi punto de vista, la impostura de la locura no es sino un recurso para hacer circular bajo el manto de la “enfermedad” signos que de otro modo estarían prohibidos. Aunque comparto plenamente la idea de que aquel que descifra el código es un cómplice de la crítica velada, un compañero de lucha y, por tanto, de locura, creo que el recurso es, antes que nada, una forma de dibujar en el elemento literario el diagnóstico general de una sociedad enferma.

las primeras vanguardias: “N=1 / La locura de mi obra / N= / La locura de la locura de la locura de la”²⁵³. En este texto se afirma tanto la locura de la obra como la personal, la de la realidad y la de la propia locura, utilizando un algoritmo absurdo, un bucle al infinito. Mientras en el poema visual “Arcosanto”, se reproduce el facsímil de un diagnóstico clínico de una psicóloga (María Alessandri) intervenido por el poeta. El nombre “Raúl Zurita” se puede leer bajo la borradura; el diagnóstico es de “psicosis de tipo epiléptico”. El nombre del paciente ha sido reemplazado por cuatro nombres de mujer²⁵⁴. Con esto continúa Zurita el trabajo de deconstrucción del sujeto que ya no tiene género ni tópicos de sujeción. En otra parte dice: “Les aseguro que no estoy enfermo créanme”²⁵⁵, lo que es una manera de indicar, de manera negativa, la enfermedad y ponerla sobre el tapete como tema a discutir. Pero es la sociedad entera la que ha enfermado, y es la traslación de esa enfermedad a la palabra el proyecto poético de Zurita. Para esto convoca al texto a variados recursos que son propios del lenguaje de la locura. Tiene, por ejemplo, pasajes paranoides: “Me registran con microfilms”²⁵⁶, porque el delirio de persecución se ha desatado en las mentes de muchas personas que se sienten perseguidas. El momento más inseguro es la noche, donde el estado de excepción se ejerce con toda impunidad, donde el toque de queda gatilla una sensación de enclaustramiento, reclusión e insania: “La noche es el manicomio de las plantas”²⁵⁷.

²⁵³ “Mi amor de Dios”, en *Purgatorio*, p. 59.

²⁵⁴ Eugenia Brito, en *Campos minados*, comenta respecto de este ejercicio: “Zurita toma esta situación con habilidad. Conmuta su nombre por el de cuatro mujeres: Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda, Manuela. Dejando de lado la cita a Beatriz, la dama de Dante, los otros dos también tienen su referencia en la cultura hispana y en la hispanoamericana. Violeta es el nombre de pila de la artista chilena Violeta Parra, quien se suicidara trágicamente y Rosamunda es un nombre propio bastante usado por textos españoles del Siglo de Oro. Nos remontamos así a los orígenes de la cultura. Bruja o histérica, la mujer ha sido juzgada por la medicina psiquiátrica del momento como portadora del delirio. También se le reservan desde los momentos más primitivos los caracteres de ‘machi’ o ‘curandera’, la que se comunica con los poderes divinos. Es lo femenino lo enfermo en Zurita” (Op. cit. p. 72). Las mujeres citadas no tienen una característica en común que las distinga. Violeta, la madre de la patria popular, la luchadora, la voz del pueblo, no se compara a la Beatriz de Dante, o a la famosa amante Rosamunda, todas son incommensurables, únicas en su feminidad. No es “lo femenino” lo enfermo en la poesía de Zurita, tal como lo hemos visto desplegarse. Lo femenino es una otredad que se incorpora, que diluye sus límites para hacer la experiencia de la indeterminación, tal como se diluye la frontera entre “cordura” y “normalidad”. Se podría aventurar una hipótesis muy arriugada (que intentaré justificar más profundamente en el siguiente capítulo), en la que el estado de excepción no sólo suspende la ley para instaurar el gobierno de la fuerza, sino que, como efecto colateral e inesperado, permite, justamente al aniquilar el estado de derecho, que se produzcan experiencias de insólita “libertad”. Zurita ondea la bandera de lo femenino no porque en lo femenino esté lo enfermo, sino porque ese gesto es el síntoma de la otredad desintegrándose en la experiencia del sí mismo.

²⁵⁵ “Domingo en la mañana XXXIII”, en *Purgatorio*, p. 17.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 20.

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 18.

LA GRUTA DE LOURDES

Qto:

Te ~~agradezco~~ ^{agradezco} una impresión sobre (la) paciente ~~de la Gruta~~ ^{Dulce Beatriz} dado el mal estado en que se encuentra. Los resultados especialmente ^{por amanda} Rorschach coinciden plenamente con tu diagnóstico observándose numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico. El caso muy interesante y me gustaría saber si hay o no corroboración con EEG y si existe foco.

El informe detallado lo tendré a punto próximo.

Atte,

Maria Alessandri

4/5/74.

MO TE AMO INFINITAMENTE T

Por último, cabe señalar el recurrente tema religioso, característico de la esquizofrenia, que Zurita sabe trabajar muy bien a lo largo de sus textos. La experiencia religiosa puede ser explicada a partir del delirio esquizofrénico. En la psicosis hay una conciencia demasiado lúcida de la dicotomía entre cuerpo y alma, entre las energías vitales y el análisis racional de ellas. Por eso se pueden experimentar esas fuerzas, en especial las del deseo sexual, como ajenas. Las funciones corporales primarias son despreciadas, concebidas como "bajas", "terrenales" y perseguidoras. El ser moral debe rehuirlas, a pesar del atractivo y la fascinación que ellas ejercen. Paradójicamente, el "individuo" se siente como dividido en dos, y lo está en realidad, pues percibe lo que sucede a su alrededor pero se siente separado, tanto del mundo como de sí mismo.

Esto es el núcleo de la conducta criminal –dice Wilhelm Reich–, de los procesos psicóticos, de la insensibilidad neurótica, del pensamiento irracional, de la escisión básica general en el mundo de DIOS y el mundo del DIABLO en la existencia intelectual. [...] Sólo es necesario aprender a leer el lenguaje esquizofrénico. Lo "Elevado" representa a lo "Bajo", y a la inversa. Los instintos resultan "bajos" debido a la escisión de la estructura. "Dios" está aquí, dentro del *homo normalis*, pero éste ha transformado a Dios en el Diabolo; Dios sigue siendo inalcanzable y hay que buscarlo... en vano ¡Qué tragedia! Como nadie sino el animal humano mismo ha creado sus filosofías de la vida y sus religiones, cualquiera dicotomía que aparezca en las ideologías y el pensamiento debe derivar por cierto de esta escisión estructural con sus insolubles contradicciones²⁵⁸.

Para Zurita la divinidad también parece ser una presencia externa opuesta al hombre:

Encerrado entre las cuatro paredes de
un baño: miré hacia el techo
entonces empecé a lavar las paredes y
el piso el lavatorio el mismo baño
Es que vean: Afuera el cielo era Dios
y me chupaba el alma –sí hombre!²⁵⁹

Toda sociedad está dividida contra sí misma. Este es el principio de lo demoniaco, según Girard. El reino de Satanás es la comunidad de los hombres divididos por su mimetismo, o de otro modo más extremo, "poseídos por Satanás", poseídos por el deseo de ser otro. La conciencia de la

²⁵⁸ Wilhelm Reich. *Análisis de Carácter*, p. 426.

²⁵⁹ "Domingo en la mañana XLII", en *Purgatorio*, p. 18.

división y el intento por superarla se encuentra con la resistencia de las estructuras conservadoras de las instituciones políticas, y es esto lo que desencadena la violencia. Visto desde la perspectiva teológica que plantea Girard, mientras la divinidad enarbola el principio reconciliador de la totalidad, lo demoníaco postula el de la división, que se manifiesta no solamente en el terreno político, sino, como hemos visto, también en el psicológico. Lo demoníaco se vive y experimenta como real en el psicótico. Sigue Girard: “Al afirmar el carácter uniformemente demoníaco del trance, de la posesión ritual, de la crisis histórica y de la hipnosis, la tradición afirma una unidad de todos estos fenómenos que es real”²⁶⁰. Cuando en las experiencias místicas se percibe la existencia de un "más allá", éste tiene su realidad, pues, como en el caso de la esquizofrenia, se efectúa una proyección de algo propio, parte consustancial del ser, hacia afuera, pudiendo observarlo como si fuese externo. En coincidencia con esto Reich afirma:

Oír voces provenientes de las paredes y ver cosas en ellas, es una experiencia esquizofrénica común. En el fondo debe existir cierta función básica a la cual se debe esta experiencia típica. A la proyección hacia el exterior de una determinada función se debe sin duda el sentimiento de estar dividido en dos [...] La explicación psicoanalítica del mecanismo de proyección en términos de impulsos reprimidos que se atribuyen a otras personas o a cosas fuera de uno mismo, sólo relaciona el contenido de la idea proyectada con una entidad interior, más no explica la función de la proyección misma, independientemente de la idea proyectada. Estas ideas proyectadas varían en los pacientes; en cambio el mecanismo de proyección es el mismo en todos los casos. Por tanto, el mecanismo de proyección es mucho más importante que su contenido²⁶¹.

Los procesos de proyección, trance, despersonalización, alucinación, desindividuación, etc. tienen como raíz un mecanismo común que se basa en una escisión concreta de la personalidad individual. Reich tiene la certeza de la existencia de un "sexto sentido" que tiene que ver con la autopercepción orgánica: «Además de las capacidades de ver, oír, oler, gustar y tocar, existe en los individuos sanos, sin lugar a dudas, un sentido de las funciones orgánicas, un SENTIDO ORGONÓTICO por así decirlo, completamente ausente o perturbado en las biopatías. El neurótico compulsivo ha perdido totalmente este sexto sentido. El esquizofrénico lo ha desplazado y lo ha transformado en ciertos patrones de su sistema delirante, tales como “fuerzas”,

²⁶⁰ René Girard. *El Chivo Expiatorio*, p. 254.

²⁶¹ Wilhelm Reich, Op. cit. p. 437.

“el diablo”, “voces”, “corrientes eléctricas”, “gusanos en el cerebro o en los intestinos”, etc. »²⁶². Es decir, el esquizofrénico se percibe a sí mismo pero fuera, proyectado, sin saber que lo que está frente a sí es él mismo. La represión de la sexualidad es uno de los factores que producen la disociación, y no creo que este mecanismo sea privativo del enfermo de *dementia praecox*, por el contrario, el llamado "hombre normal" constantemente está haciendo operaciones análogas a las del enfermo esquizofrénico, con la salvedad de que o son aceptadas culturalmente y no se las califica de síntomas de patologías, o las oculta de manera exitosa, mintiendo y fingiendo, cosa que hace con naturalidad y que en muchos casos se le elogia y agradece. El enfermo esquizofrénico lo es no porque padezca los mecanismos de la proyección, sino porque no sabe ocultar sus síntomas, no sabe mentir y dice lo que le pasa con claridad y transparencia. Eso es lo que hace Zurita, utilizándolo como recurso literario, intercalando de vez en cuando sentencias que alteran el curso del sentido e indican un salto de planos que ya no puede seguir el decurso normal de una narración, como en el siguiente verso: “creí ver a Buda varias veces / Sentí a mi lado el jadeo de una mujer / pero Buda eran los almohadones / y la mujer está durmiendo el sueño eterno”²⁶³.

La culpa, la mancha, la cicatriz, el sacrificio y la posesión

El hablante lírico, en una de las múltiples voces que adopta en el texto, busca culpables de lo que ha ocurrido, y se da cuenta que nadie es inocente, se lamenta de que Chile (tratado como sujeto) no haya encontrado a nadie a la altura de los acontecimientos: “Chile no encontró un solo justo en / sus playas apedreados nadie pudo / lavarse las manos de esas heridas”²⁶⁴. Todos compartieron la culpa. La lucha fratricida hizo correr la sangre por las calles, manchando a Chile, dejando una marca, un estigma: “Anda yo también soy una buena / mancha Cristo –oye lindo no / has visto tus pecados?”²⁶⁵. La mancha se quedó en los rostros de los chilenos como un signo de vergüenza. Quizá por eso Zurita intenta quemarse la cara con ácido, para que la mancha no sea sólo metafórica, sino que se haga realidad en su rostro, asumiendo la culpa de todos en él. La cicatriz

²⁶² *Ibíd.* P. 454.

²⁶³ “Domingo en la mañana LVII”, en *Purgatorio*, p. 19.

²⁶⁴ “Las Utopías”, en *Anteparaíso*, p. 27.

²⁶⁵ “Desiertos”, en *Purgatorio*, p. 26.

es la huella y la memoria de lo que ocurrió, una prueba que nada puede desmentir. Con ella la culpa no se borra, permanece, clamando venganza, justicia, reparación. Al mismo tiempo que se hace urgente la realización de un sacrificio que mitigue y compense la culpa, que haga volver el equilibrio perdido. La necesidad del sacrificio no se hace esperar:

“Anda y márame a tu hijo”
Vamos –le repuse sonriendo– ¿me estás tomando
el pelo acaso?
“Bueno, si no quieres hacerlo es asunto tuyo,
pero recuerda quién soy, así que después no
te quejes”
Conforme –me escuché contestarle– ¿y dónde
quieres que cometa ese asesinato?
Entonces, como si fuera el aullido del viento
quien hablase, Él dijo:
“Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile”²⁶⁶

La voz pide a Zurita, como le pidió a Abraham, que sacrifique a su hijo, ya que para que el rito sea eficaz debe recaer en una víctima con carácter sagrado, como lo fuera Isaac. Girard plantea que «en numerosos rituales, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas, a veces como una “cosa muy santa” de la que no es posible abstenerse sin grave negligencia, y otras, al contrario, como una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves»²⁶⁷, y para explicar este doble aspecto del sacrificio ritual invoca el carácter sagrado de la víctima. "Es criminal matar a la víctima porque es sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la matara", sigue diciendo Girard.

El sacrificio guarda siempre un misterio, y este es su vínculo con la violencia, la violencia insatisfecha acaba encontrando una víctima de recambio en el sacrificio. En el caso de los ritos tribales o primitivos se sacrificaban animales, pero siempre a condición de que tuvieran rasgos humanos, para engañar a la violencia. Girard propone una suerte de economía de la violencia en que un dios encolerizado reclama víctimas para apaciguarse; con el sacrificio se protege a una sociedad entera de la violencia; cuando esta se acumula y amenaza con desbordar y arrasarse con lo

²⁶⁶ “Cordilleras”, en *Anteparáiso*, p. 55.

²⁶⁷ René Girard. *La Violencia y lo Sagrado*, p. 9.

que encuentre a su paso, el sacrificio sirve para regular los conflictos, para canalizar y desviar la violencia al sustituir a la víctima. Un principio básico, en todo caso, para que ello pueda ocurrir, es el de la semejanza entre las víctimas actuales y las potenciales. Pero el sacrificio al que se remite Zurita tiene más que ver con aquel del “cordero de Dios”, su propio hijo, que se inmola en la cruz para salvar a la humanidad toda. En este caso se trata de una sociedad completa, manchada, sumida en la ignominia de la muerte entre hermanos. Según Eugenia Brito, en la poesía de Zurita “se propone la redención del cuerpo psíquico chileno por el sacrificio de ese mismo cuerpo y su conversión en cruz [...] La cruz parece ser menos dañina en la poesía de Zurita: es una cruz materna: ‘el abrirse de brazos de mi facha’ [...] Es la crucifixión del cuerpo, la inmólación lo que salvaría a Chile”²⁶⁸. La víctima, entonces, es el hijo, y lo que se intenta proteger es la comunidad toda. Pero el rito poético es como un simulacro del sacrificio real (sólo enuncia su cometido). Es un indicio, una señal que debemos interpretar como síntoma. Sin embargo, por otro lado, también es una evasión del conflicto, pues actúa como una válvula de escape, retardando o distendiendo la contradicción de la cual es figura.

Por otro lado, a la violencia original le sigue otra que es "la venganza", abriéndose así un ciclo que puede llegar a ser interminable. De ahí la necesidad de la prohibición de la venganza privada. El sacrificio aleja a la venganza, es una respuesta a la crisis que amenaza la unidad de la comunidad. Por eso, cuanto más aguda es la crisis más preciada debe ser la víctima sacrificial. Este es el terreno de lo preventivo, lo que equivale a decir, para Girard, el terreno de lo religioso. Queda al descubierto la íntima relación que existe entre la violencia y lo sagrado, pues la prevención religiosa tiene un carácter violento, lo que a su vez muestra la aptitud de la violencia para desplazarse de un objeto a otro haciendo posible el sacrificio ritual. El sistema judicial, en cambio, es el establecimiento de una venganza pública que ya no será subsecuentemente vengada, evitando tal reacción en cadena. Es la racionalización de la venganza, ya no se desvía la violencia hacia un objeto secundario como en el caso de los procedimientos religiosos, sino que se la administra, conservando un monopolio sobre ella. Sin embargo, advierte Girard, como toda técnica de control, es un arma de doble filo. Por un lado es de liberación (de la violencia), pero por otro, de opresión, pues queda en manos de terceros la determinación de sus contenidos y la discriminación entre violencia legítima e ilegítima. Esta reflexión avala el vínculo que advierte

²⁶⁸ Eugenia Brito, op. cit., p. 71.

Foucault entre saber y poder, poniendo a la justicia como un saber que contiene y organiza la violencia, al mismo tiempo que la legitima y la ejerce.

En el rito poético, la ofrenda, queda reducida a un simulacro, a la imitación paradójica de un suceso que se posterga cada vez más con cada nueva imitación. Es la imitación y repetición de una violencia unánime, que exige la participación colectiva.

Hasta un examen somero –asegura Girard– revela que, en toda vida religiosa, en toda práctica ritual, en toda elaboración mítica, el tema de la unanimidad reaparece con una frecuencia extraordinaria [...] El carácter colectivo de la ejecución aparece en una asombrosa cantidad de sacrificios [...] Es todos juntos, en numerosos mitos fundadores, que los conspiradores divinos inmolan a un miembro de su propio grupo [...] Sin la colaboración de todos, el sacrificio hubiera perdido sus virtudes. El mito ofrece en este caso, de manera muy explícita, un modelo al que los sacrificios de los fieles deben conformarse. La exigencia de unanimidad formal. Basta la mera abstención de un solo asistente para que el sacrificio sea peor que inútil: peligroso²⁶⁹.

Esa unanimidad en la poesía de Zurita es Chile, considerado como sujeto, un sujeto que ha sido víctima de la violencia y espera justicia e indemnización. En ausencia de cualquier estructura colectiva no se puede acceder a la forma ritual, no se puede concretar la purificación de la violencia por el sacrificio de la víctima sagrada. Considerar el delirio poético como sacrificio, aun en su carácter de simulacro, ayuda a entenderlo como una voluntad política, esencialmente comunitaria. O, al menos, puede entenderse como la enunciación *avant la lettre* de una necesidad que después será expresada con fuerza en el intento de “reconciliación nacional”. Pero mientras las contradicciones sociales permanezcan la violencia seguirá gestándose en la raíz de la comunidad fracturada. Por eso el gesto sacrificial debe repetirse infinitamente, así como otros gestos rituales que tienen la misma función.

Cuerpo, autoflagelación, autoerotismo y protesta política

Queda cicatriz donde hubo herida, donde se sangró y dolió. Zurita hace de la autoflagelación parte de su poética. Es un primer estadio de imbricación entre literatura y vida; máxima que enarbó el CADA, y que el poeta pretende continuar en su obra. En una entrevista el poeta

²⁶⁹ *Ibíd.* p. 108.

afirma: “lo importante no es hacer obras de arte, aunque esa sea tal vez la pasión más lúcida, sino hacer de la vida una obra de arte”²⁷⁰. Zurita se inscribe, con esa convicción, dentro de las corrientes de vanguardia que quieren reconciliar arte y vida. Su poética es un grito en la noche del estado de excepción. En ella está la marca de la tortura, del dolor espiritual, que debe correlacionarse con el dolor del cuerpo. El poeta no puede concebir la voz del dolor sin el dolor mismo. De ahí la autoflagelación: la primera portada de *Purgatorio* lleva una foto en primerísimo plano de la cicatriz que quedara en su mejilla tras la autoagresión.

Como ya hemos indicado, la culpa, de corte cristiano, conduce al poeta al sacrificio, buscando redención y buscando condolencia. *La pietá* es la semblanza de este espíritu, que se conduce, que sufre y asume el horror ambiente en su propio cuerpo. Hay un desplazamiento de lo otro a lo propio, donde la tortura, que se está ejerciendo en ese momento en múltiples centros de reclusión sobre otros cuerpos, debe alcanzar al propio cuerpo, haciéndolo parte del flagelo: “En mayo de 1975 –refiere Zurita– me quemé la cara encerrado en un baño con un fierro al rojo, en la soledad más absoluta. Después entendí un poco que allí había comenzado algo nuevo. Desde allí se comienza a erigir *Purgatorio*, *Anteparáiso* y *La Vida Nueva*. Fue un acto de amor y de desesperación. La portada de la primera edición de *Purgatorio* es la foto de mi mejilla quemada tomada un par de años después. Al final terminé marcando el cielo y el desierto, no mi cara, pero entonces no sabía”²⁷¹. No bastaba con saber que en los centros de tortura se estaba infligiendo dolor a otros, había que sentir ese dolor, “sufrirlo en carne propia”, y hacer de él una figura poética y un manifiesto estético. Conmoverse, es moverse con otro, ser el otro²⁷², identificarse al punto de sufrir lo que el otro sufre, dar testimonio del dolor en el dolor; de la locura, en la locura; del extravío, en el extravío.

²⁷⁰ Entrevista a Raúl Zurita por Robert Neustadt, en *CADA DÍA: la creación de un arte social*. p. 86.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 82.

²⁷² Normalmente en la estructura del “yo” se asientan criterios que establecen una distinción entre lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno, levantando barreras que constituyen la certeza que hace posible operar en la “realidad social”, entendida y aceptada como algo separado del sujeto. Sin embargo, en el elemento “violencia”, el sujeto verá manifestarse la monstruosidad en él y fuera de él al mismo tiempo, lo que crea una suerte de resistencia del “yo” individual amenazado, para evitar el desdoblamiento. Tal resistencia puede conducir a la experimentación del desdoblamiento como posesión, o “mímesis histórica”, pues el sujeto parece obedecer a una fuerza venida desde fuera. Pero la posesión no es más que la forma extrema de la alienación del deseo del otro. “El sujeto se siente penetrado e invadido, en lo más íntimo de sus ser, por una criatura sobrenatural que le asedia igualmente desde fuera. Asiste horrorizado a un doble asalto del que es la víctima impotente. No hay defensa posible contra un adversario que se burla de las barreras entre el interior y el exterior. Su ubicuidad le permite al dios, al espíritu o al demonio apoderarse de las almas a su antojo. Los fenómenos llamados de posesión no son más que una interpretación especial del doble monstruoso”, dice Girad (*La violencia y lo sagrado*, p. 172). Sin embargo, lo que vemos en Zurita es la suspensión (voluntaria o involuntaria) de esa resistencia, lo que convierte al cuerpo del hablante en un lugar de tránsito de la otredad.

La vanguardia artística del estado de excepción llega, sin embargo, al postulado de unir arte y vida por un camino bien distinto que el que recorren las primeras vanguardias. Aquellas querían reconciliar la teoría con la práctica, la estética con la vida cotidiana; las vanguardias del estado de excepción llegan a ese postulado por el camino del dolor: el poeta debe sufrir el dolor del que quiere hablar. En otro acto de protesta y desesperación, Zurita también intenta cegarse:

Cerrándome con el ácido de la vista del
cielo azul de esta nueva tierra sí claro:
a la gloria de aquel que todo mueve
Así, tirándome cegado por todo el
líquido contra mis propios ojos esas
vitrinadas; así quise comenzar el Paraíso²⁷³

Damiela Eltit, su compañera de entonces, anota sobre esto en un texto que Zurita incluye en *Anteparaíso*: “El 18 de Marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que el comienzo del Paraíso ya no iría”²⁷⁴. Se puede considerar el acto (tanto el físico como el poético) como una protesta o una denuncia, pero así como es indistinguible el gesto artístico del personal, tampoco se puede distinguir la dimensión individual de la política. Las tres están íntimamente ligadas. El ámbito político, el artístico y el personal, no son distinguibles, y lo que ocurre en cada uno de ellos deja marcas en el cuerpo, que es el soporte que transita de uno a otro. Cuenta Zurita que “el pintor Samy Benmayor cuando vio la escritura en el desierto reparó que su color y su trazo eran exactamente iguales a la cicatriz que me quedó en la mejilla. Creo que él entendió más que nadie, más que yo mismo”²⁷⁵. Al fin y al cabo, el cuerpo es lo único que nos queda cuando las investiduras ideológicas nos han abandonado (o nos las han arrebatado). Tiene que quedar una marca de lo acontecido, tiene que quedar escrito en el cuerpo, porque éste es el único soporte de la memoria. “Que la luz nos derrita los ojos y se nos quemén las manos / sólo porque estamos contentos”²⁷⁶, dice Zurita. Todo lo que se siente, incluso el transcurrir del tiempo, debe pasar por

²⁷³ “Esplendor en el viento”, en *Anteparaíso*, p. 141.

²⁷⁴ *Anteparaíso*, p. 159.

²⁷⁵ Entrevista a Raúl Zurita por Robert Neustadt, en *CADA DÍA: la creación de un arte social*. p. 85.

²⁷⁶ “Pastoral”, en *Anteparaíso*, p. 119.

el cuerpo, en forma de dolor, de herida, de desgarró y de sangramiento. El poeta ya no puede ser el *flâneur* de Baudelaire, el que transita por la ciudad sin ser tocado y sin tocar, sólo observando y escribiendo desde su escritorio acerca de lo que ha visto, como un espectador distante, como un turista de la realidad al que nada le afecta de manera directa. Ese escritor interpreta, sólo describe, asumiendo el papel de cronista o inmortalizador de las “gestas” de otros, en una suerte de división del trabajo de la épica. Neruda puede ser considerado como un cantor de gesta, que ve a lo lejos el escenario de la historia. En el *Canto general* hace una épica de la lucha heroica del continente latinoamericano contra la invasión española y contra los explotadores criollos. Zurita también apela a una voz épica, pero desde dentro, desde la experiencia de haber sido aplastado:

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 creí en la felicidad
habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas²⁷⁷

Se podría decir que Neruda escribe para la posteridad, para un futuro en que la épica fundará una nación; por el contrario, Zurita no escribe para un futuro, pues en las condiciones del estado de excepción el futuro no existe. Escribe para dar cuenta de la desintegración del pasado y de la locura del presente, que son los mismos objetivos de la automutilación. Por eso, escritura y autoflagelación son gestos homólogos, actos testimoniales y de protesta.

La autoflagelación parece un mandato ético, un deber moral, que mitiga la culpa y retrasa la pérdida total de la unidad. Aparecen en los textos figuras paradigmáticas del canon cristiano en auto de sacrificio corporal: “Vi a San Agustín con la cara cortada / viniendo hacia mí”²⁷⁸. Pero en Zurita no es necesariamente el castigo del cuerpo el resultado de un maniqueísmo dualista entre cuerpo y alma. Más parece la constatación de una existencia, la necesidad de despertar algo que muere, la desesperación impotente de quien sufre la finitud y quiere demostrar que el cuerpo es sólo un vehículo por el que transitan distintos pasajeros. “Nunca alguien vio abismos más profundos que las marcas / de sus propios dientes en los brazos convulsos como / si quisiera

²⁷⁷ “El viento sobre la hierba”, en *Anteparáiso*, p. 156.

²⁷⁸ “Cordilleras”, en *Anteparáiso*, p. 76.

devorarse a sí mismo en esa desesperada”²⁷⁹. En el cuerpo se está y no se está al mismo tiempo, es propio y es ajeno, es realidad e irrealidad. Devorarse a sí mismo es negarse y asumirse al mismo tiempo, interiorizarse, porque el interior está vacío, se ha vaciado de sentido, de universalidad; lo que queda es la particularidad de un cuerpo que quiere volver a ser universal. Y esa violencia es, contradictoriamente, un acto de amor: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo –me dije– te amo / Te amo más que a nada en el mundo”²⁸⁰. El hablante ama su cuerpo, su reflejo, en una suerte de egofilia, pero un reflejo siempre es en otro, la figura del espejo nos proporciona este desdoblamiento. Pero ese desdoblamiento no puede ser simplemente amor, porque el amor requiere de otro real; aquí, más bien, hay un amor en soledad, un onanismo desolador. Por eso quizá la masturbación (aquella performance durante la exposición de Dávila), el amor puede recaer sobre el sí mismo (así como la violencia), porque “yo soy todos”, y en *mí* habita la universalidad perdida y la otredad. Esto tiene un antecedente también en Neruda, pero es algo distinto, porque en Neruda la soledad es fáctica, no metafísica. Neruda está solo simplemente porque nadie lo acompaña, no porque ya no haya comunidad. El cuerpo en Neruda siempre es el cuerpo de *otra*, aunque sea el propio: “Largamente he permanecido mirando mis largas piernas / con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión, / como si hubieran sido las piernas de una mujer divina / profundamente sumida en el abismo de mi tórax [...] y así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo, / y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas”²⁸¹. En cambio Zurita, en distintos pasajes del texto, dirige su mirada hacia su cuerpo de manera amorosa, en un ritual de autoerotismo: “me toqué en la penumbra besé mis piernas”²⁸². Como si el sí mismo fuese otro, como si un cuerpo fuera todos los cuerpos, o fuera algo externo extraño, al punto que de pronto se descubre besándose a sí mismo: “Aferrado a las cuerdas se vio besándose a sí mismo”²⁸³. En el cuerpo ocurre la desintegración y a la vez es la promesa de reconstitución de la unidad perdida, o al menos un camino por donde empezar la búsqueda, una pista, pues ese finalmente es el deseo contenido tras la protesta política, la irrenunciable necesidad de volver a la unidad: “Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho / uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos / esperándose en la playa”²⁸⁴.

²⁷⁹ “Las Utopías”, en *Anteparaiso*, p. 27.

²⁸⁰ “Domingo en la mañana XXII”, en *Purgatorio*, p. 17.

²⁸¹ Pablo Neruda, en *Residencia en la tierra*, p. 73.

²⁸² *Purgatorio*, p., 16.

²⁸³ “Las Utopías”, en *Anteparaiso*, p. 27.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 27.

Resurrección

Se ha dicho de Zurita que es el poeta de la transición a la “democracia” en Chile, sin embargo, según lo antes expuesto, creo es más apropiado entender su poesía (al menos estos dos textos fundamentales con los que hemos trabajado) como la voz y la palabra del estado de excepción. A pesar de que no deja de ser cierto que uno de los ejes discursivos que se pueden apreciar en su particular épica sin sujeto, es el de la resurrección. En este caso no se trata de la resurrección de un héroe, sino la de un pueblo entero, que se vuelve a mirar, que vuelve a reconocerse, y se empieza a vestir nuevamente con las investiduras de la dignidad. Intentando reconstituir la identidad y la sujeción perdidas. Esto corresponde a un proceso histórico bien determinado, que se inicia a principios de los años ochenta con incipientes manifestaciones políticas, que en un lapso de apenas dos años se van a convertir en las masivas protestas populares que terminaron por acelerar la caída de la dictadura. Durante ese mismo período se produce un resurgimiento de la actividad cultural y artística, es el momento en que surgen centros culturales, colectivos de arte, publicaciones, revistas, movimientos musicales, etc. Se termina el reinado absoluto de la televisión idiotizante y se bate en retirada el “apagón cultural”. Por estas razones es natural que este proceso se viva como un renacimiento o resurrección: “Porque han vuelto a florecer los pastos / Chile entero se despierta / y sus cielos se levantan y están de fiesta / También tú, que caminas llorando / ahora te levantas de fiesta / con todo cuanto vive, de fiesta por los valles / con todo cuanto vive, despierta, como en Idilio General”²⁸⁵. Es este también el período en que operó el CADA, movimiento que para Zurita representó un momento de intensa creatividad, lucha y el encuentro con la figura femenina que despierta el aspecto romántico-político de su poesía: “yo te vi llorar alzando hasta mi tus párpados quemados / Así vimos florecer el desierto / así escuchamos los pájaros de nuevo cantar”²⁸⁶. Evidentemente este corolario, o desenlace hacia la resurrección se plantea en *Anteparáiso*, ya que es el texto que corresponde a ese período, es publicado en 1985.

Las protestas populares comienzan de manera sistemática e ininterrumpida el año 1983, la gente sale a la calle a hacer barricadas y golpear cacerolas, se multiplican los paros estudiantiles y el movimiento de trabajadores se reorganiza en una Central sindical que va a convocar a las

²⁸⁵ “Pastoral”, en *Anteparáiso*, p. 120.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 95.

mayores movilizaciones a nivel nacional. Obviamente el régimen militar reacciona con violencia y represión, ante lo que los sectores más organizados y movilizadas, especialmente en las poblaciones periféricas de Santiago, responden con tácticas y estrategias de autodefensa. Es un panorama frecuente en la capital, y en otras ciudades como Valparaíso y Concepción, batallas campales entre manifestantes y carabineros, piedras y bombas molotov contra carros lanza agua y gases lacrimógenos. Zurita crea esta imagen: “Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo / en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire / lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de las / heridas abiertas de mi patria”²⁸⁷. Volver a salir a la calle, perder el miedo, volver a hablar, atreverse a levantar la voz, fue todo un proceso, un difícil proceso de toma de conciencia y de reunificación. Resucitaron los partidos políticos antes diezmados y confinados a la clandestinidad. Proliferaron los rayados en las paredes (*graffitis* con consignas políticas en contra del régimen). Se hacían publicaciones artesanales difundiendo las ideas y consignas de la oposición, que cada vez se hizo más fuerte y más atrevida. Para Zurita, así como para mucha gente, esto fue un renacer: “Toda la patria fue entonces la resurrección pintándose en / sus despojos / Por eso hasta los cerros saltaban de gozo con el clamor de la patria / Por eso Chile entero reverdecía mientras le manaban mojándolo / las lágrimas como manchas de pintura en todos estos aires / expandiendo los valles que cubrías sus gemidos”²⁸⁸.

Parte de ese proceso también fue empezar a desenterrar la dolorosa verdad de los crímenes que la dictadura había cometido y seguía cometiendo. Se descubrió la fosa común de la mina de cal de Lonquén, se empezó a hablar públicamente de los desaparecidos, de los ejecutados, y de la tortura. Eso agudizó el descontento y la indignación, sumándolo a la crisis económica y al malestar general por la supresión de las libertades cívicas. La resurrección del país debía también llevar a cuenta a los muertos: “Y qué si Chile entero amaneciese resucitado con / sus muertos”²⁸⁹. De entre esos muertos, evidentemente, el que estaba más vivo en la memoria y en la retina de aquellos que vivieron el proceso de la Unidad Popular era Salvador Allende, que representaba la utopía derrotada y el martirologio. La resurrección de la “patria” implicaba, necesariamente, la resurrección del padre: en todas las manifestaciones aparecía su foto, o banderas con su rostro. Su figura se convirtió en un emblema. El padre muerto era un

²⁸⁷ “Las Utopías”, en *Anteparaiso*, p. 27.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 38.

²⁸⁹ “Pastoral”, en *Anteparaiso*, p. 113.

aliciente para la unidad y la revuelta, para la venganza y la exigencia de justicia (justicia que, por lo demás, nunca llegó de manera cabal, sino que fue negociada con los militares). La resurrección del padre estaba prefigurada en la unidad de los hermanos huérfanos, lo que confería una potencia al movimiento que hacía pensar que todo era posible: era posible vencer a la dictadura y más, se dibujaba un horizonte sin límites en el futuro (“Véanlas mecidas bajo el viento: / Chile entero resurgía como una / línea de pasto en el horizonte”²⁹⁰). Todo era exacerbado. Por eso, a pesar del retorno de las certezas y las convicciones, seguía habiendo un tono delirante impregnando la realidad. Ese tono también se refleja en la poesía de Zurita, pues en ella todo siguió siendo desmedido, incluso el nuevo futuro, que adquiere connotaciones bíblicas y redentoras: “Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS / acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote / de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos sólo uno y que sobrevivíamos [...] ¡Yo nunca me olvidaría de él!”²⁹¹. Vuelve a aparecer en este verso ese “él” misterioso que en otra oportunidad hemos asociado con Allende: él, el líder, el redentor, el cordero, la víctima sacrificial, el que llegó a lavar las heridas, el que se inmoló por todos, el que resucitó en todos. Por eso la necesidad de la unidad: sin unidad no hay resurrección; la resurrección sólo se da en la comunidad: “Porque estos valles fueron la resurrección de / los muertos / De pascua por los pastos de la resurrección / tocándose por los cielos”²⁹². Otra condición para la consecución de la unidad también es el perdón, la reconciliación de las partes en conflicto: “Porque hasta el polvo perdonó al polvo sobre los / valles de Chile”²⁹³.

A partir del año ochenta y seis comienzan a regresar a Chile los exiliados, que eran especialmente militantes de partidos de izquierda o miembros de sindicatos u otras organizaciones sociales, radicados por la fuerza en algún país extranjero después del golpe. Los sectores más conciliadores de la oposición empezaron a hablar de “reconciliación”, mientras los más radicales y los familiares de las víctimas de las violaciones a los derechos humanos levantaron la consigna de “ni perdón ni olvido”. El poeta en esta disyuntiva aboga por una reconciliación con memoria, no más violencia, pero tampoco olvido. De hecho el olvido no es posible, porque tanto en el cuerpo de la patria como en los cuerpos individuales han quedado cicatrices indelebiles: “Porque aunque no se borren todas las cicatrices / y todavía se distinguen /

²⁹⁰ “Las Utopías”, en *Anteparáiso*, p. 25.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 41.

²⁹² “Pastoral”, en *Anteparáiso*, p. 126.

²⁹³ *Ibíd.*, p. 123.

las quemaduras en los brazos / También las quemaduras y las cicatrices / se levantan con una sola desde los cuerpos y cantan”²⁹⁴. Las obras subsecuentes de Zurita insistieron en esta temática, la del reencuentro, la sanación, la reconciliación, el perdón, la reconstrucción. Sin duda, el poeta creyó en las promesas de los candidatos de la coalición opositora (la Concertación de Partidos por la Democracia) que gobernó el país durante veinte años. De hecho, Zurita escribió el himno de la campaña de Eduardo Frei, que fue presidente de Chile desde 1994 hasta el año 2000, y fue entusiasta partidista de Ricardo Lagos, suponiendo que seguía siendo socialista, y en el entendido de que el proyecto socialdemócrata era la única salida del estado de crueldad y barbarie que había impuesto la dictadura. Como todo un pueblo, Zurita esperaba que esos hechos nunca se volvieran a repetir: “Porque nunca volverán a secarse los verdes / pastos de Chile [...] Porque nunca morirán abrazados y besados / vidita nunca más moriremos”²⁹⁵.

La impotencia del texto: El poema sale del libro y vuelve al libro

En la última parte de *Purgatorio*, titulada “Mi amor de Dios”, Zurita continúa con mayor ahínco la tarea de deconstrucción del lenguaje poético. Incluye formulas como: “Áreas N = El Hambre de Mi Corazón”²⁹⁶, enumerando campos de la realidad, como aquella declaración estética o reivindicación de la locura que mencionáramos antes en “Los campos del desvarío”: “N = 1 / La locura de mi obra”²⁹⁷. La locura de la obra ante la locura de la realidad, la locura recursiva, infinita: “N = / La locura de la locura de la locura de la”²⁹⁸. Tras estos algoritmos, de corte clásicamente vanguardista (especialmente futurista), la obra se sigue descomponiendo (en un movimiento que emula o recuerda la fase de descomposición del lenguaje que llega hasta el balbuceo en el *Altazor* de Huidobro). Se incorporan ángulos rectos, que tienen inscrita en el vértice la palabra “eli” (Padre), en la exacta intersección de los dos ejes. En la siguiente página del libro encontramos (a modo de poema concretista) un cardumen de peces ordenados en triángulo. Se trata del pez cristiano, que aparece bajo el rótulo “Mi amor de Dios”. Este giro hacia los experimentos más típicos de la vanguardia no serían de mayor interés si no terminaran con el

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 118.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 125.

²⁹⁶ “Mi amor de Dios”, en *Purgatorio*, p. 58.

²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 59.

²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 59.

corolario del poema visual “La vida nueva” que representa un interesante e inquietante movimiento: Zurita escribe (o interviene) sobre un electroencefalograma varios poemas. A uno lo titula “Infierno” (el que reproducimos más abajo) que tiene en medio de las líneas zigzagueantes de los pulsos eléctricos el verso “mi mejilla es el cielo estrellado”²⁹⁹. El otro poema se titula “Purgatorio”, en que está inscrito el verso “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”, y finalmente, “Paradiso”, donde se lee: “del amor que mueve el sol y las otras estrellas”, y al pie: “Yo y mis amigos/ MI LUCHA”³⁰⁰.

Hay varias cosas que se pueden decir acerca de este movimiento. En primer lugar, se percibe la impotencia de la simple palabra escrita³⁰¹, la incapacidad comunicativa del texto, que comienza a explorar otros lenguajes, y los límites del propio. Se constata y se atraviesa el límite, expandiendo y trasgrediendo al mismo tiempo los recursos literarios. Las posibilidades expresivas de la poesía se ponen en cuestión, porque ésta no puede comunicar todo lo que se desea expresar, porque se estrecha ante una realidad que la sobrepasa, y al mismo tiempo se enriquece en esa búsqueda. El ejercicio de renovación del lenguaje poético en la clave de la vanguardia clásica, dentro de los parámetros del libro, es breve, acotado a un par de páginas. Finalmente la necesidad expresiva del lenguaje no aguanta el soporte del libro y sale de él, a intervenir la realidad, a buscar otros soportes, a crear sentidos imbricándose con otros elementos discursivos. Encuentra un electroencefalograma (aparentemente del autor) y establece un tríptico de lo supraterráneo, al modo de Dante o Bosch. Quiere ser una semblanza de los tres niveles de destino después de la muerte, pero que (como todo destino después de la muerte), es una forma de vida. Los tres niveles escatológicos se inscriben sobre el dibujo de los impulsos de la actividad cerebral, lo que induce a pensar que tales niveles, antes desterrados al ámbito de lo divino o sobrenatural, están aquí, en esta vida, y más precisamente en nuestros procesos mentales. En el “Infierno” consta la mejilla lacerada, es la realidad de la tortura y todo lo que eso significa en virtud de lo comentado anteriormente respecto del estado de excepción. El “Purgatorio” es lo

²⁹⁹ Según Paul Valéry la intención de Mallarmé con su poema *Un coup de des* era “reproducir en una página impresa el equivalente del cielo estrellado”. Con esto reafirma Zurita la necesidad de escribir sobre el cuerpo, reemplazar la página en blanco por su propio rostro.

³⁰⁰ “Mi amor de Dios”, en *Purgatorio*, p. 69.

³⁰¹ Al pie de “Inferno” podemos ver escrito “Bernardita”, el nombre de la santa a la que se le aparece la Virgen en 1859 en Lourdes. Niña desamparada y pobre, a la que la divinidad se le revela en forma de aparición. La aparición es una imagen, intraducible tal como ha de ser la imagen del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso. Tales imágenes son propias del delirio esquizofrénico, y si tomamos literalmente las palabras de San Pablo: “Dios escoge a lo que no vale a los ojos del mundo, para confundir las vanidades del mundo”, no es impensable que el delirante vea lo que no nos está permitido ver.

anterior más los lupanares, lugar de juego y de catarsis, último bastión del goce antes del castigo final inevitable. El “Paradiso” es el amor “que mueve el sol y las otras estrellas”³⁰², que queda mucho más especificado con el remate “Yo y mis amigos/ MI LUCHA”. El amor romántico y la amistad, son el paraíso. Otra vez aparece la búsqueda de la posibilidad de la trascendencia de la finitud y de la individualidad. Ser con otro. Ser con otro que se actualiza, que se hace efectivo, y se materializa en la lucha, “mi lucha”. Todo esto en el marco de un examen médico, hecho para estudiar las funciones y estado de un cerebro particular. El esquema de un universo entero y complejo. El poema juega con todos esos sentidos y símbolos, se mueve dentro de distintos campos de sentido, mezcla lenguajes para, con elementos minimalistas, producir un discurso multisémico y profundo. El tríptico es, al mismo tiempo, la desesperación, la disipación y la esperanza. Se trata de un estado que el mismo autor identifica con la enfermedad. Ya en “Arcosanto” había trabajado con ese tópico. La locura, el mal, el delirio están detrás de este impulso que sale del libro e interviene la realidad. Antes fue un diagnóstico psiquiátrico con borraduras, para establecer la pluralidad de voces y de géneros, manifestando la irreverencia frente al discurso médico, por su incompletud. Ahora es otro diagnóstico, pero de la realidad, o al menos de la realidad del mundo que rodea al poeta, que se convierte en la realidad del mundo de la poesía.

El poema sale del libro y hace un viaje, del que no sabemos gran cosa. Abre un espacio de tiempo y de historia que no conocemos. Se fisura el libro, y por esa fisura se cuelga el poema, se fuga, deambula en un exterior incierto, para luego volver. Efectivamente el poema vuelve al libro, pero trayendo consigo un elemento ajeno, con el que se construye a sí mismo, y con el que da cuenta del mundo exterior y del mundo interior del autor, porque un electroencefalograma es un registro tanto de lo exterior (ciencia, mundo, tecnología, enfermedad, diagnosis, etc.), como de un interior (la actividad de la mónada): la interioridad biofísica, su actividad mental y creativa, que en el electroencefalograma quieren ser la misma cosa.

El electro es el significante, en primer lugar, de la *nuda vida*, de la actividad vital a secas; y en segundo lugar, de la actividad mental, de un ser pensante. Aunque no es excluyente una cosa de la otra, en el “infierno” la *nuda vida* es por esencia vida pensante: no se recluye dentro de un campo de concentración a cualquier animal, se recluye al *homo sapiens*. Quizá pensar es nuestro infierno. Por algo el poema de Huidobro se va descomponiendo hasta el balbuceo, hasta

³⁰² *Ibíd.*, p. 69.

desintegrarse en el lenguaje de los pájaros, para olvidarse de sí. Pero ese ejercicio en Zurita ya no es posible, porque hasta en el ejercicio de descomponer el lenguaje y el pensamiento hay actividad cerebral medible: no se puede escapar del pensamiento, así como no se puede escapar de la historia y de la “realidad”. La literatura no es una esfera aislada del mundo, no es una burbuja cerrada impenetrable por elementos del “exterior”. La literatura está en el exterior, en el descampado, habita también el campo de concentración. Con Zurita la poesía (el arte) vuelve al espacio público, pero a un espacio público arrasado, devastado, en que reina el estado de excepción, la arbitrariedad y la violencia desquiciada. Tal vez por eso el poema vuelve al libro, para encontrar refugio en él, para escapar y tratar de reconstruir la esfera autónoma del arte. Pero eso tampoco es posible. La poética de Zurita ya conoció el exterior y siempre va a volver a él hasta convertirse en gesto *verbivocovisual*, en artes visuales, en performance, y en acción de arte, que se nutre de la política y habita en la política. Como continuidad de ese impulso hacia el exterior, en *Anteparaíso*, en la página titulada “La vida nueva”, se enlistan los versos que Zurita hizo escribir por avionetas en el cielo de Nueva York el 2 de junio de 1982. El libro contiene las fotografías de ese suceso, impresas a color y distribuidas en cuatro bloques. Nuevamente el poema sale del libro, pero esta vez vuelve en forma de registro testimonial de su existencia exterior: como fotografía. Lo mismo va a ocurrir con la escritura en el desierto, la diferencia es que una fue pensada para ser efímera, la otra para ser perenne; una para ser vista desde el suelo mirando hacia el cielo, la otra para ser vista desde el cielo, mirando hacia el suelo. Ambas vuelven al libro de manera testimonial. Esto hace pensar en “los dos cuerpos de la poesía”³⁰³: aquel que permanece como hueso, como cadáver, en las páginas de un libro, y aquel que permanece como espíritu en el recuerdo del lector, o en la memoria colectiva, o en la tradición oral.

Todos estos movimientos de la poesía, hacia fuera y hacia dentro, dan cuenta de la inquietud del lenguaje respecto a algo que Zurita dice en algún momento: el infierno es “lo que no tiene palabras”³⁰⁴.

³⁰³ Estableciendo aquí una analogía y parafraseando a Ernst Kantorowicz en *Los dos cuerpos del Rey*, ya que el Rey, por su calidad de descendiente de un linaje divino, tiene un cuerpo incorruptible, que no muere, y otro terrenal que perece.

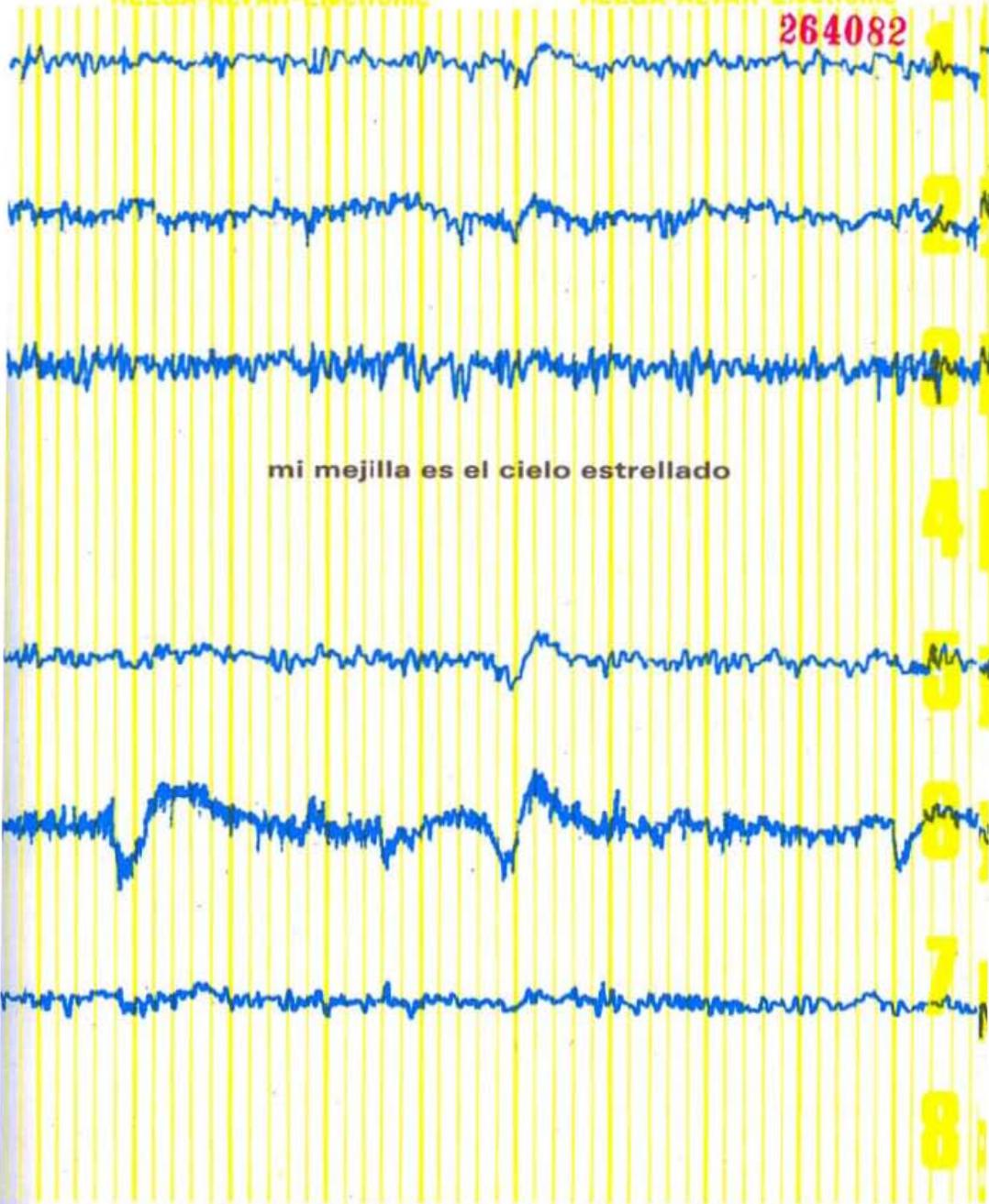
³⁰⁴ Citado por Adriana Valdés en *Memorias visuales, arte contemporáneo en Chile*, p. 248.

INFERNO

REEGA-ALVAR-Electronic

REEGA-ALVAR-Electronic

264082



mi mejilla es el cielo estrellado

Bernardita/

4.- Poesía visual: Propuesta estética del CADA (un arte biopolítico)

En la propuesta literaria de Zurita, aun antes del CADA, había ya una intención de convertir a la poesía en gesto *verbivocovisual*, llevándola más allá de los límites del género. El encuentro con este grupo de artistas (el CADA), entonces, no fue casual. Carlos Pérez, teórico de la literatura, anota respecto de este encuentro: “El carácter inorgánico de *Purgatorio*, su pretensión de anudar cuerpo y palabra, arte y biografía; su exploración fronteriza en los márgenes del lenguaje y su recurso a soportes no convencionales, la dimensión performativa por lo cual lo propiamente textual convivía con gestos que extendían la acción escritural hacia zonas extra verbales, inscribían este trabajo dentro de la voluntad compartida por el CADA que, por esos años, en Chile reflexionando sobre los medios y la crisis de géneros, intervenía la ciudad animado por el mismo afán experimental limítrofe”³⁰⁵.

¿Qué es el CADA? En el contexto del período más duro del régimen militar, se reunió el sociólogo Fernando Balcells, Juan Castillo (artista plástico), la escritora Damiela Eltit, la artista visual Lotty Rosenfeld y el poeta Raúl Zurita, para conformar el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte). Según Neustadt, uno de los propósitos centrales del CADA fue intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar aquellas condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial.

Es bastante discutible la afirmación de Nelly Richard de que “el CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia –como paradigma de un saturado compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político”. Si bien el CADA opera en un momento muy particular de la historia de este país sudamericano, en momentos en que no se puede sino adoptar una actitud política, y cuando la radicalidad debía ser casi una condición de existencia, sostener esa tesis sería un acto de desconocimiento imperdonable de las primeras vanguardias y sus secuelas. Me refiero a Huidobro, Neruda, de Rokha y, posteriormente, Jorodowsky, Enrique Lihn, e incluso Nicanor Parra.

El CADA se inscribió en aquello que, más globalmente, se denominó en Chile como Escena de Avanzada. “Quienes integraron esa escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes

³⁰⁵ Carlos Pérez, "El manifiesto místico-político-teológico de Zurita", en *Revista de Crítica Cultural*, mayo de 1995, p. 55.

visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y ampliaron los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas”³⁰⁶. La voluntad de transgredir los géneros y subvertir el lenguaje del arte se puede entender como una forma de canalizar las voluntades políticas revolucionarias frustradas, sublimarlas en pequeñas revoluciones estéticas³⁰⁷. El romanticismo aparece como el espíritu de la revolución, como la necesidad del cambio, la expresión de fuerzas contenidas pero ya incontenibles, la explosión de lo oculto, el regreso de lo reprimido; el romanticismo es la *forma* de la revuelta, mientras la vertiente ilustrada de la modernidad es su *contenido*. El momento culminante de las revoluciones políticas es el momento del encuentro de estas dos tendencias aparentemente contradictorias. Ese evento, en que chocan, o se encuentran estas dos oleadas históricas, se aquilata finalmente bajo el terror, bajo el dominio del Estado, de la clase política emergente, de la burocracia, de los técnicos. La revolución se institucionaliza y desde esa nueva institucionalidad se impone un orden (aparentemente) nuevo. Luego hay una respuesta cultural a este suceso, que no es otra cosa que la traducción del evento político traicionado de la revolución en movimiento artístico. Sin embargo, la imposibilidad de reducir al espíritu del cambio a la simple esfera estética ha provocado la persecución política y la violenta represión a los sectores más radicalizados dentro del mismo proceso revolucionario. Evidentemente cada revolución tiene sus rasgos particulares, sus características propias. Habría que ver cuales son esas características y qué es lo nuevo que aportan. Lo que ocurre tras el fracaso de la revolución política (que en muchos casos, si no en todos, coincide con su triunfo) es lo que me interesa particularmente. Se podría argumentar que el golpe de Estado en Chile es la consolidación de un largo proceso revolucionario y que Pinochet representa el papel que en otro contexto le tocó interpretar a Stalin, imponiendo un concepto “racional” del cambio, se aplaca el levantamiento y la insurrección social³⁰⁸. Ese fue en un principio el papel que jugó la dictadura. A

³⁰⁶ Nelly Richard, “Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada”, en *Fracturas de la memoria*, p. 13.

³⁰⁷ Esto es materia de mi tesis de maestría, *Romanticismo e Ilustración. Romanticismo e Ilustración. Polos de la Modernidad en la obra poética de Mário de Sá-Carneiro y Manuel Maples Arce*. Tesis para optar al grado de Maestría en Letras, UNAM.

³⁰⁸ Es difícil dicotomizar simplemente entre un proceso “racional” y otro “irracional”. Perfectamente se puede afirmar que el proceso de la Unidad Popular en Chile representa los ideales más caros de la ilustración, llevados a su

través del terror se impuso un orden “nuevo”, mientras la ejecución de los postulados revolucionarios, de las promesas y los valores con los que se realizó la revolución, quedaron en manos de los especialistas, de los políticos, de los tecnócratas, de una nueva clase dominante. El espíritu de la revuelta, que en gran medida es “irracional”, se expresó como catarsis, como violencia descontrolada, como locura momentánea, como psicosis colectiva, como inflamación efímera de una hoguera en que la comunidad se percibió a sí misma como posible, como real. Pero eso pronto se disipó. Se volvieron a instalar las determinaciones, las fracturas, la comunidad se atomizó nuevamente y el régimen de trabajo se impuso por sobre el sentimiento de nirvana. La revolución, en definitiva, se parece bastante a un carnaval, y un carnaval no se puede sostener por mucho tiempo. La revolución permanente ha sido históricamente una ilusión; lo que se impone siempre es lo contrario: el despotismo, el maximalismo, el estalinismo, el pinochetismo. Ese es el momento de las vanguardias artísticas y literarias: nacen y se alimentan de la derrota de la revolución. Crecen a partir de las voluntades traicionadas, de los esfuerzos desterrados de la política y desviados hacia el ámbito estético, que se han formalizado y que, por lo tanto, han perdido su peligrosidad y su carga crítica. Las clases instaladas en el poder tras los procesos revolucionarios frustrados han comprendido que mientras el arte siga perteneciendo al reino de la cultura afirmativa, separado de la vida cotidiana, no ofrece ni resistencia ni riesgo. De hecho, estimulan su existencia, el poder se rodea de una elite artística e intelectual cooptada, a la que alimenta para que reproduzca (en tanto elite) la distancia entre arte y vida. Ese estímulo se da por lo menos hasta el punto en que el arte intenta regresar al terreno de la política. Las vanguardias son la impotencia política manifiesta, el impulso destructivo-creador orientado (o relegado) al campo del arte. En ellas se refugia el espíritu de la revolución, provocando un espiral de transgresiones formales, desplazamiento que a la larga es cómplice del mismo poder que sepulta en vida dicho espíritu.

Evidentemente, la vanguardia también vive su proceso: en un principio canta a la revolución, es su entusiasta propagandista (en la fase de politización del arte), pero luego es su conciencia crítica, incluso su detractora, es la ironía de la vieja utopía traicionada, es desilusión y

extremo, incluidos el progreso, el desarrollo, la igualdad, pero con elementos netamente románticos, afectivos e irracionales, que son los que le dan la potencia al experimento revolucionario por vía institucional. Por otro lado, se puede decir que la dictadura es la eliminación de esos elementos románticos, para imponer una pragmática económica que culmina con la implementación del “exitoso” modelo económico neoliberal, mas a través de métodos que dejan en libertad fuerzas irracionales, abandonadas a las pasiones y a la violencia. Ambos procesos, sin embargo, tuvieron la característica de sacar a Chile del “atraso” y el “aislamiento provinciano”. Hasta el año 1970 Chile seguía siendo un país “subdesarrollado”, tanto económica como culturalmente, que aun no entraba en la modernidad.

nihilismo, hasta que finalmente es pura autorreferencia, antes de convertirse en moda y en producto de mercado. La derrota de los procesos de cambio, que ya viene prefigurada en la forma de las vanguardias políticas, aleja a las vanguardias artísticas de la política. El nihilismo y la conciencia trágica de la historia instalan su concepto en el epicentro de las vanguardias, en su autoconciencia, inmovilizándolas respecto de la acción política. La perspectiva crítica desata un relativismo paralizador, en que la infatuación del espíritu romántico en la historia se hace despreciable. Con mayor razón las vanguardias se retrotraen de la arena social hacia el formalismo. Estas circunstancias hacen posible explicar por qué, pese a que históricamente las vanguardias hayan postulado la reconciliación de arte y vida (la politización del arte y su muerte), recaen cíclicamente en la fórmula del *arte por el arte*, como si hubiese una especie de redención en el culto de lo sublime.

Existe, sin embargo, otra percepción de esta figura, la de *arte por el arte*. Me refiero a aquella que entiende que el arte en sí mismo es también la realización de un acto inútil (para los parámetros de la cultura del trabajo y la acumulación capitalista). Es la expresión de la imaginación, de la creatividad y el ocio, por lo tanto es subversivo. Pero ya sabemos que eso también representa un capital, al menos simbólico, que tiene su espacio en el mercado. El arte por sí mismo no tiene un valor intrínseco, sólo lo adquiere en la relación que entabla con el medio y con la manera en que circula, y tampoco su contenido es suficiente para configurar una trasgresión. Llegar a esa comprensión es un proceso, que he tratado de ilustrar aquí, empezando por el formalismo de los concretos, pasando por la huida de la poesía del libro en Zurita, y llegando a la intención de trasgredir los géneros e intervenir el espacio público en el CADA.

Según Altamirano, los artistas de la escena de avanzada en Chile identificaron la pintura (y el arte tradicional en general) como enemigos simbólicos que conllevaban en sí el orden autoritario, querían “culminar en la fusión utópica arte/vida, lo que expresaba una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acotaba y vigilaba la circulación de los signos [...] desobedecer la asignación de formatos convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa) denunciaba figuradamente los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodiaba las fronteras del Orden”³⁰⁹. Sin embargo, e independiente del contexto político, la obra, para ser obra de arte debe pertenecer al campo del arte y circular por los circuitos que este dispone para

³⁰⁹ Nelly Richard, en *Fracturas de la memoria*, p. 16-17.

refrendar tanto obra como autor. El CADA no escapa a esa determinación institucional, pues sus miembros se entienden a sí mismos como “artistas”. En 1981 la video instalación “Traspaso cordillerano”, de Damiela Eltit y Lotty Rosenfeld, fue exhibida en un sitio de honor en el Museo Nacional de Bellas Artes, al haber sido premiada por el Jurado del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores. Y el primer libro de Zurita fue comentado elogiosamente por Ignacio Valente, el más autorizado crítico literario del período de dictadura, quien publicaba su columna en el diario El Mercurio, pasquín reconocidamente golpista. Según Nelly Richard, que defiende esta postura política:

La decisión de trabajar contra las reglas de la institución, pero desde dentro de su regulado campo de visibilidad pública –es decir, compareciendo bajo los parámetros oficiales de la cultura institucional–, conllevaba el riesgo de que las obras fueran manipuladas o tergiversadas por el dispositivo de control dominante. Este peligro requirió diseñar estrategias refractarias a la voluntad de acomodación y recuperación oficiales generando, por ejemplo, en el interior de las obras, torsiones de significado que resultaran virtualmente intraducibles, inasimilables, al sistema de comprensión del poder³¹⁰.

Postular que una obra pueda contener una “serie oculta de lecturas”, que burla la lectura autorizada y que incluso la trasgrede, subvirtiendo el mensaje manifiesto, y trabajando un mensaje latente, que llegará eventualmente a un lector avezado, que comprende correctamente el dispositivo y decodifica el mensaje encriptado, el que justifica su inscripción en los espacios de circulación oficiales, es bastante discutible.

A mi modo de ver la obra valida el escenario o el circuito donde se presenta. No basta el contenido, menos aun si está escondido o encriptado, destinado a un hermeneuta sofisticado y experto que sea capaz de leerlo entre líneas. Sin duda este es el momento y el aspecto menos interesante del CADA, el que lo aleja de la política, a pesar de que sus defensores y propagandistas esgriman argumentos que justifican esta postura. Nelly Richard sostiene que de lo que se trata es de «reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos»³¹¹. Si bien estos artistas se ven

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 23.

³¹¹ *Ibíd.*, p.14.

forzados a pensar y revisar el lenguaje del arte, tratando de, sin salirse del campo, trasgredir el régimen político y estético de la época, sus ejercicios se inscriben en ambos regímenes. Es hasta que la obra salta al espacio público, a la calle, cuando se producen los actos más interesantes. La artista plástica Lotty Rosenfeld, por ejemplo, interviene la señalética de una carretera, trazando una línea cruzada a la línea discontinua pintada en el pavimento³¹², con lo que logra una seguidilla de cruces, cambiando la semiótica de la señalética, que en sí misma es neutra, y dotándola de un contenido de denuncia inesperado. En la misma época, Juan Castillo intervenía muros derruidos en sitios eriazos. Castillo escribió en las paredes de Santiago el slogan: “Señalando nuestros márgenes”, el que adquiere un sentido muy distinto en un muro de una ciudad sitiada que en una galería de arte.

La primera acción del CADA es “Para no morir de hambre en el arte”, realizada en 1979, la que ya hemos comentado antes. Luego, el mismo año, en el mes de octubre, realizaron la acción “Inversión de escena”, que consistió en un desfile de diez camiones lecheros frente al Palacio de Bellas Artes, y el despliegue de un lienzo blanco frente a la fachada de este “monumento nacional”, emblema de la alta cultura chilena, que (supuestamente) borraría al museo e invertiría la mirada del espectador hacia la ciudad y la vida cotidiana, para entenderlas como obra. El elemento “leche” constituye el vínculo con lo vivo, que hace de esta *performance* un experimento que va más allá de las pretensiones de las vanguardias clásicas, convirtiéndolo en arte biopolítico. La tercera acción se denominó “¡Ay Sudamérica!”, realizada el 12 de julio de 1981. Consistía en arrojar desde seis avionetas que sobrevolaron Santiago, 400.000 volantes (panfletos) con un texto que podría ser considerado como un manifiesto políticos-estético. Una cuarta acción fue llevada a cabo en Washington, D.C. (marzo de 1983). Se llamó “Residuos americanos” y consistía en un fardo de ropa usada americana adquirido en Chile, acompañado del audio de una intervención quirúrgica al cerebro de un indigente, bajo el rótulo: “Ropas y miseria / Mente y mercadería”. Una quinta acción fue “No +”, considerada la más importante y trascendente del colectivo. Consistía en salir durante la noche (durante los años 83 y 84) a rayar esta consigna en las paredes de Santiago. La última acción del CADA³¹³, que se realizó en 1985, se tituló

³¹² “Una milla de cruces sobre el pavimento”, obra realizada en la calle Manquehue, en Santiago, en diciembre del año 1979.

³¹³ A pesar de que Zurita opina que el operar del CADA, o al menos su sentido, termina con la irrupción de las protestas populares en el espacio público el año 1983: “El CADA se deshace en el ochenta y tres, a pesar de que mis amigos siguen haciendo cosas hasta el ochenta y cinco” (de la entrevista realizada a Raúl Zurita por el autor de esta tesis que se adjunta como anexo).

“Viuda” y consistió en la publicación, en medios de prensa, de la foto de una mujer con el rótulo “VIUDA”, acompañada del siguiente texto:

Traemos entonces a comparecer una cara
Anónima, cuya fuerza de identidad es ser
Portadora del drama de seguir habitando
Un territorio donde sus rostros más
Queridos han cesado.
Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
Atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a un pueblo.

IV.- A MANERA DE CONCLUSIÓN: ESTADO DE EXCEPCIÓN, CUERPOS Y SIGNIFICACIÓN

En este capítulo, con la intención de concluir ahondando en algunos de los temas que he abordado y no solamente resumir lo discutido, hago un recorrido paralelo al que ya he trazado en los capítulos anteriores, pero esta vez transitando por algunos nudos teóricos fundamentales que aparecieron durante la investigación. Si hay que usar una metáfora para expresar cuál es el plan de escritura de este apartado, tendría que recurrir a la de las capas o niveles de profundidad: me gustaría desnudar lo que está por detrás de los dos movimientos poéticos que he revisado, es decir, nadar en la profundidad y, a cada cierto tramo, salir a la superficie a contemplar el camino recorrido, para luego volver a sumergirme. Este “recorrido por detrás de la poesía” busca provocar el encuentro y el enfrentamiento con conceptos que son la base lógica del discurso que he ido tejiendo en estas páginas.

La historiografía tiene un discurso que establece cronologías, conexiones lógicas, causas eficientes, pero no puede dar cuenta de los estados de descentramiento y conmoción del espíritu. La poesía es, antes que nada, el crisol donde se forja el lenguaje, que sólo en segunda instancia es representacional. Justamente, este camino que me he trazado, nos va a llevar a desmontar el carácter representacional del lenguaje, para ponernos cara a cara con su dimensión ontológica.

El lenguaje, una vez que se entiende como representación pura (sin referente externo de sí), toma cuerpo, se encarna, y al encarnarse gana una nueva dimensión de realidad, que al mismo tiempo lo obliga a entrar en un campo de disputa que antes le era ajeno: la política. No obstante, debemos advertir que, desde principios del siglo XIX, la política se ha convertido en biopolítica, debido a la entrada del elemento “vida” (la *zoe*) en esos terrenos; elemento antes marginado de los campos de disputa del poder y confinado al ámbito doméstico. Pero no sólo esto es lo que acontece en la esfera de la política contemporánea (lo que hace ya bastante diferente su panorama al que tenía en la época clásica), sino que además se va a instaurar, desde principios del siglo XX, una figura que de a poco va a ir hegemonizando lo político, convirtiéndose en su *nomos* o regla, me refiero al *estado de excepción*.

Si bien estos conceptos tienen un rendimiento importante en la comprensión de la política actual y son base fundamental de la última teoría política (ya que permiten entender fenómenos

que de otra manera serían inexplicables), veremos que también dejan vacíos, que sólo pueden llenar la voz de la experiencia, el testimonio, la escritura y especialmente la poesía. Veremos que, en este contexto, la poesía aparece como voz delirante, pues es la única que puede dar cuenta de nuestras sociedades violentadas, de la nostalgia de la comunidad y del miedo. Será preciso, entonces, pensar la poesía como delirio, y al delirio no como el síntoma de una falla o anomalía, sino como la propia realidad fracturada que nos habla.

Esa voz delirante tiene como interlocutor, en un acto fallido de habla, la voz del dictador, la que, con su fuerza ilocucionaria y la fuerza material que le confiere el poder, produce realidad. Su voz omnipresente y omnipotente, tiene fuerza de ley mientras la ley está suspendida, y se embarca en un proceso inmunitario que intenta limpiar la sociedad, considerada enferma. “Rompí mi cara triste ante el espejo, pero no estoy enfermo” dice Zurita en *Purgatorio*. El espejo está trizado, devuelve la imagen fragmentada de un sujeto roto. Pero, como bien anota Espósito, de ese estado de cosas ya no hay marcha atrás, nunca más se va a restablecer el *estado de derecho*. Lo que deja al lenguaje, y en particular a la metáfora en una situación de mutismo que sólo puede ser superado por el estruendo total.

Estado de excepción

Walter Benjamin es el primero que advierte acerca del *estado de excepción* como regla de la política moderna. En sus *Tesis de filosofía de la historia* da la voz de alarma respecto de este rasgo peculiar de la fisonomía y de las prácticas del poder contemporáneo: «La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en el cual vivimos es la regla»³¹⁴. Es decir, el *estado de excepción* no es un momento acotado y particular en que se suspenden los derechos civiles y ciudadanos con motivo de una “amenaza externa”, sino que, pese a los disfraces jurídicos que pueda adoptar esta “figura legal”, por su intermedio se impone permanentemente la arbitrariedad del poder de un totalitarismo impostado ideológicamente detrás del concepto de democracia. Según Agamben (que continúa y profundiza este argumento), “el totalitarismo moderno puede ser definido como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación física no sólo de los adversarios políticos sino de

³¹⁴ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos Interrumpidos I*, p. 182.

categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político”³¹⁵.

Hoy se pueden rastrear los rasgos distintivos del *estado de excepción* en casi todos los gobiernos del orbe occidental, pues se ha convertido en el paradigma dominante de nuestra política. Con distintas excusas, invocando (o creando) distintos enemigos (internos o externos), inventando guerras y amenazas terroristas al orden mundial, se abren estos “paréntesis” en la vida republicana de las naciones. Tal como en la novela de Orwell, donde la población era rehén de una alarma ficticia, que mantenía permanentemente asediada a la población por guerras que sólo existían en las pantallas de la televisión, los gobernantes y los políticos profesionales en la actualidad siguen exaltando el valor de la democracia, pero sólo como recurso ideológico, pues sus verdaderas prácticas producen un oxímoron jurídico denominado “democracia protegida”: la democracia se encuentra, supuestamente, en peligro, por lo tanto, se toman las medidas de fuerza necesarias para evitar su ruptura. Sin embargo, en el ejercicio de esa “violencia protectora”, los primeros que salen vulnerados son los principios y derechos que fundan el sistema político que se pretende defender. «El fin de la República de Weimar –dice Agamben– muestra con claridad que una “democracia protegida” no es una democracia, y que el paradigma de la dictadura constitucional funciona sobre todo como una fase de transición que conduce fatalmente a la instauración de un régimen totalitario»³¹⁶. En el caso del proceso chileno, la “dictadura militar”³¹⁷ conforma en principio una Junta de Gobierno con los generales de las fuerzas armadas y

³¹⁵ Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, p. 25.

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 46.

³¹⁷ Comparto con Agamben la idea de que el concepto “dictadura” remite a una muy particular forma de gobierno que no se puede aplicar a todos los regímenes militares latinoamericanos. Por lo demás, estos tienen distintos momentos, cada uno con características diferentes. Según Agamben: «El término “dictadura” es del todo inadecuado para dar cuenta de tales regímenes desde el punto de vista jurídico, así como por otro lado la oposición seca democracia/dictadura es equívoca para un análisis de los paradigmas gubernamentales hoy dominantes» (Op. Cit. p. 96). “El estado de excepción no es una dictadura (constitucional o inconstitucional, comisarial o soberana), sino un espacio vacío de derecho, una zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas –y, sobre todo, la distinción misma entre público y privado– son desactivadas”. (Op. Cit. p. 99). Se ha denominado, entonces, equívocamente, “dictadura militar chilena”, a todo el período del gobierno militar, que abarca desde el golpe de Estado en septiembre de 1973 hasta las elecciones de 1989, sin hacer distinciones internas. Para los efectos de esta investigación es bueno indicar que se puede establecer un primer período de este gobierno de facto, caracterizado por una violencia desmedida y la suspensión explícita del estado de derecho, que va desde la toma del poder por la Junta Militar, hasta la aprobación de una nueva constitución (que es la que rige la vida política del país hasta el día de hoy) en 1980. Ese evento institucionaliza al régimen y al modelo económico-político que impuso antes por la fuerza, y desde entonces se puede hablar de una dictadura como se entiende en el derecho romano: «Distinta es la situación de la dictadura soberana, que no se limita a sostener una constitución vigente “sobre la base de un derecho en ella contemplado y, por lo tanto, él mismo constitucional”, sino que busca sobre todo crear un estado de cosas en el cual devenga posible imponer una nueva constitución». (Agamben, Op. Cit. P. 74).

Carabineros; más tarde ésta se convierte en el poder legislativo, mientras que para el ejecutivo es designado el comandante en jefe del ejército. Ese primer período, aquel en el cual Zurita escribe su *Purgatorio*, puede ser definido como *estado de excepción puro*, dado que ese gobierno de facto suspende la institucionalidad democrática y se autoconfiere plenos poderes. Agamben explica que «la expresión “plenos poderes” (*pleins pouvoirs*), con la cual se caracteriza a veces al estado de excepción, se refiere a la expansión de los poderes gubernamentales y, en particular, al hecho de que se le confiere al poder ejecutivo la facultad de emanar decretos con fuerza-de-ley. Esto deriva de la noción de *plenitudo potestatis*, elaborada en aquel verdadero y propio laboratorio de la terminología del derecho público moderno que ha sido el derecho canónico. El presupuesto aquí es que el estado de excepción implica un retorno a un estado original pleromático en el cual la distinción entre los diversos poderes (legislativo, ejecutivo, etcétera) no se ha producido todavía»³¹⁸.

Así como Eichmann, en el juicio que se le levantó en Israel, justificó sus actos diciendo que en el régimen nazi las palabras del Führer tenían fuerza-de-ley y por lo tanto se debían obedecer sus órdenes, también los agentes de la DINA en Chile enarbolaron en su defensa el hecho de que ellos cumplían órdenes superiores. A esto fue lo que Hanna Arendt denominó “la banalidad del mal”, ya que todo el aparato represivo del Estado, puesto al servicio del fascismo, se sostuvo (y se sostiene) sobre la base de los oscuros funcionarios que, independiente del contexto que les toca vivir, cumplen sus ordenes sin cuestionarse mayormente lo que ese acto puede significar o implicar. Si esto resulta cierto, cosa que habría que poner en cuestión antes de aceptarlo como argumento universalmente válido³¹⁹, en dicho estado de cosas no hay ley ni institucionalidad a la que apelar, el libre albedrío es atribución exclusiva del dictador, por lo tanto lo que reina es la anomia³²⁰. Tal como propone Agamben, “el estado de excepción es un espacio

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³¹⁹ El problema de aceptar esta objeción a la forma en que se ejecutó el juicio a Eichmann, no es que por ese camino se exculpe a los responsables de crímenes de lesa humanidad, sino que, lo que es mucho más peligroso, se empobrece la noción de dignidad humana, que consiste en gran medida en la capacidad de tomar decisiones éticas a pesar de las consecuencias individuales. Evidentemente, el miedo es la pasión que, en contextos totalitarios, se pone en juego a la hora de actuar y tomar decisiones. Hay un cálculo acerca de las consecuencias de tomar un camino u otro, lo que es una racionalización del miedo; pero eso está muy lejos del hecho de no tener conciencia de lo que implican nuestros actos o de no saber lo que se hace.

³²⁰ El concepto de *anomia* fue acuñado por Durkheim en su estudio *El suicidio*, con el que describe una situación de crisis social, ya sea debido a una catástrofe económica, natural, moral, etc. Según su tesis, los seres humanos necesitamos de un orden, de un sistema de referencias y certezas para no desequilibrarnos y cometer acciones que vayan contra la armonía social y los valores que la fundan. La anomia, por lo tanto, en ningún caso es deseable y es una fuerte razón para el aumento de los suicidios. El problema de la sociología, como el de toda ciencia, es intentar

anómico en el que se pone en juego una fuerza-de-ley sin ley (que se debería, por lo tanto, escribir: fuerza-de-ley)”³²¹.

La modernidad ha acuñado una serie de conceptos cargados de sentido práctico que son sus referentes y sus pilares (al menos de forma ideológica), uno de ellos es el de *ley*, que, en el contexto de las ciencias políticas y sociales, constituye un marco de referencias racionales para la convivencia social, según el cual tenemos cierto fuero o protección ante el abuso de poder y la excesiva violencia. Según Agamben, “el estado de excepción señala un umbral en el cual lógica y praxis se indeterminan y una pura violencia sin *logos* pretende actuar un enunciado sin ningún referente real”³²². Esto, a mi modo de ver, sólo puede entenderse como un *modelo ideal* extremo, que no se ajusta exactamente a la facticidad del totalitarismo o a la experiencia del fascismo real. Agamben intenta mostrar que así como el *logos* no se puede definir sin su contrario irracional, el derecho tampoco puede fundarse sin su vacío anómico:

Al ser puro, a la pura existencia como último estadio metafísico, se le opone aquí la violencia pura como objeto político extremo, como “cosa” de la política; a la estrategia onto-teo-lógica, dirigida a capturar el ser puro en las redes del *logos*, se le opone la estrategia de la excepción, que debe asegurar la relación entre violencia anómica y derecho. Todo transcurre como si, tanto el derecho como el *logos*, tuvieran necesidad de una zona anómica (o alógica) de suspensión para poder fundar su referencia al mundo de la vida. El derecho parece poder subsistir sólo a través de una captura de la anomia, así como el lenguaje puede subsistir sólo a través de un sostén no lingüístico³²³.

El estado de excepción es, por lo tanto, no una ausencia absoluta de ley, sino la indeterminación u oscilación entre un *nomos* y una *anomia*. Así como el marco jurídico de las monarquías absolutistas –según observa Marx, acertadamente– se extendió mucho más allá del momento en que la burguesía ya gobernaba de hecho sobre la vida económica y política de la Europa del siglo XVIII, ya que a la nueva clase dominante, en un principio, le acomodaba el elemento político en el cual se desenvolvía (hasta que este se le hizo estrecho y debió abolirlo), también, en el actual estado de cosas, el sistemas jurídico-político democrático y republicano se mantiene vigente, a pesar de ser permanentemente vulnerando sin que hayan consecuencias reales para sus

establecer leyes universales que apliquen para todo momento y lugar, cuando se ha demostrado que eso no es posible, menos aun en las ciencias humanas.

³²¹ Giorgio Agamben, Op. Cit., p. 81.

³²² *Ibíd.*, p. 83.

³²³ *Ibíd.*, p. 115.

infractores, pues aún juega un papel eficiente como referente ideológico. Desde ese mismo punto de vista, Agamben puede afirmar: «El estado de excepción ha alcanzado hoy su máximo despliegue planetario. El aspecto normativo del derecho puede ser así impunemente obliterado y contradicho por una violencia gubernamental que, ignorando externamente el derecho internacional y produciendo internamente un estado de excepción permanente, pretende sin embargo estar aplicando el derecho [...] Del estado de excepción en el cual vivimos no es posible el regreso al estado de derecho, puesto que ahora están en cuestión los conceptos mismos de “Estado” y de “derecho”»³²⁴. Habría que preguntarse, sin embargo, si tal “Estado” y tal “derecho” alguna vez existieron (como para que sea posible un “regreso”), ya que la historia del Estado es la historia de cierta violencia que se consolida: violencia de un pueblo contra otro, de una casta, de una raza, de una clase contra otra. Detrás de la constitución de todo Estado moderno hay una violencia triunfante, que al imponerse se reviste de un aura jurídica. Un poder, un Estado, un país, no se instauran sin violencia. A ese tipo de violencia Benjamin le llama *violencia fundante*, la que se inviste de un halo mítico, pues alude necesariamente a un mito fundacional. Dice Benjamin que “la función de la violencia en la creación jurídica es, en efecto, doble en el sentido de que la creación jurídica, si bien persigue lo que es instaurado como derecho, como fin, con la violencia como medio, sin embargo –en el acto de fundar como derecho el fin perseguido– no depone en modo alguno la violencia, sino que sólo ahora hace de ella en sentido estricto, es decir inmediatamente, violencia creadora de derecho, en cuanto instaure como derecho, con el nombre de poder, no ya un fin inmune e independiente de la violencia, sino íntima y necesariamente ligado a ésta. Creación de derecho es creación de poder, y en tal medida un acto de inmediata manifestación de violencia”³²⁵. Vale la pena puntualizar que tal violencia es un medio del poder para establecer un contrato social o para penalizar a la parte contractual que no haya cumplido con su obligación. Es decir, en todo contrato social, por la connotación de partes dicotómicas en pugna que ejercen o delegan poder, la violencia es obligatoriamente su fundamento. El poder es el principio y el fin de todo *derecho mítico*. Y, en este ciclo, un tipo de orden jurídico va a reemplazar a otro, en la medida que lo anime una nueva violencia, superior, creadora de derecho, o, según hemos visto en la experiencia actual, se abra un vacío legal en que la violencia se exhiba

³²⁴ *Ibid.*, p. 156.

³²⁵ Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, p. 195.

de manera pura, sin los revestimientos legales, que es a lo que se ha denominado *Estado de Excepción*.

La pregunta es, entonces, ¿es posible salir de esta espiral de la violencia? y ¿de qué manera se puede hacer? Si consideramos que todo lo que pueda ser imaginado es susceptible de ser producido, y el ser humano ha imaginado en innumerables ocasiones y con distintas formas, sociedades exentas de violencia y ajenas a toda forma de poder, entonces debiera ser posible salir del círculo de la violencia. Para eso, para abolir toda forma de poder, se deberá hacer –según Benjamin– uso de un nuevo tipo de violencia, la *violencia divina*, que no busca instaurar derecho, sino hacer justicia. Esa violencia, en la versión materialista de la historia, en aquella en que hombres y mujeres toman sus destinos en sus manos, se denominaría *violencia revolucionaria*³²⁶. Dice Benjamin: «De ello se desprende que la primera de estas violencias da existencia a un derecho, mientras que la segunda es anárquica. Apoyándose en observaciones ocasionales de Marx, Sorel rechaza toda clase de programas, utopías y, en suma, creaciones jurídicas para el movimiento revolucionario: “Con la huelga general todas estas bellas cosas desaparecen; la revolución se presenta como una revuelta pura y simple, y no hay ya lugar para los sociólogos, para los amantes de las reformas sociales o para los intelectuales que han elegido la profesión de pensar por el proletariado”»³²⁷. Con la violencia revolucionaria se debiera cerrar el ciclo del poder y del *estado de excepción*, restituyendo la *comunidad*, en oposición al contrato social. Una comunidad que puede prescindir del *nomos* o del estatus jurídico para existir. Y que, contraviniendo los presupuestos de Durkheim, puede subsistir en la anomia. Una anomia que al mismo tiempo es libertad y autodeterminación. Sólo así se entiende la premisa que Benjamin nos arroja en sus *Tesis de filosofía de la historia*: “Tendremos entonces de frente, como nuestro deber, la producción del estado de excepción efectivo; y esto mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo»³²⁸. Ese “estado de excepción efectivo” es la supresión total del orden jurídico. Benjamin puede imaginar, en consecuencia, un futuro en que las leyes sean una pieza de museo, ya que han perdido todo su sentido: “Un día la humanidad jugará con el derecho, como los niños juegan con los objetos en desuso no para restituirles su uso canónico sino para librarlos

³²⁶ A ese tipo de violencia se refiere Sartre cuando dice, en el Prologo a *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon: “No hay acto de ternura que pueda borrar las marcas de la violencia, sólo la violencia misma puede destruirlas”.

³²⁷ Walter Benjamin, Op. cit., p.190.

³²⁸ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos Interrumpidos I*, p. 182.

de él definitivamente”³²⁹.

Se puede aventurar, también, una hipótesis un poco arriesgada, en la que el estado de excepción no sólo suspende la ley para instaurar el gobierno de la fuerza, sino que, como efecto colateral e inesperado, permite, justamente al aniquilar o suspender el estado de derecho, que se produzcan situaciones de insólita “libertad”, o “zonas liberadas”, exentas de regimentación. Zurita, por ejemplo, ondea la bandera de lo femenino no como síntoma de una patología, sino porque con ese gesto quiere abrir un viaje posible hacia la otredad en uno mismo. Durante el período de la dictadura chilena, se dieron, entre quienes resistieron, paradójicamente, experiencias de una libertad que muy difícilmente se pueden experimentar en el marco de acción que dejan los estados modernos. Se diversificó la creatividad política, la comunidad se cohesionó más que nunca, y los que tuvieron la voluntad para el riesgo, vivieron de manera ilegal o clandestina, desarrollando innumerables actividades que en otro contexto hubiesen sido impensables. Aquellos que, superando el miedo a la muerte, abrazaron las posibilidades de libertad y desafiaron la arbitrariedad del poder, los que construyeron comunidad y lucharon para erradicar el fascismo, evidentemente, cuando se reinstala un orden legal y “democrático”, han sentido nostalgia de ese momento “luminoso” donde todo era posible y donde se era feliz a pesar del horror (o, para extremar peligrosamente la fórmula: gracias al horror).

Zurita es el poeta de ese *limbo*, en el que la poética se debe convertir a fuerza en biopoética, en la voz de ese estado excepcional en que se mezclan, en un plexo complejo, el miedo a la violencia de parte del poder, el miedo a la libertad, la libertad extrema, la incertidumbre anómica, y el ejercicio de la violencia divina o revolucionaria que hace justicia y devuelve la dignidad. En este mismo proceso, y bajo la amenaza del estado de excepción, ocurre la recomposición y restitución de la comunidad perdida, primero en el dolor y luego en la reivindicación de la legítima defensa (a través de esa violencia que tiene un rol productivo y redentor).

Concepto de *nuda vida*

En el marco de la teoría del *estado de excepción*, Giorgio Agamben desarrolla el concepto de

³²⁹ Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, p.121.

nuda vida, que también toma de Benjamin. “Vida desnuda” es la de aquel ser que ha sido despojada de sus atributos políticos, convirtiéndose en mero cuerpo, sujeto al que se le ha negado la connotación ética de *humano*, y que, por lo tanto, ha quedado absolutamente vulnerable frente al poder. La *nuda vida* es una máquina de trabajo, es alimento e insumo de las fábricas, es un ser sin derechos ni dignidad, es aquello a lo que queda reducida una persona al ingresar al campo de concentración (el *Lager*), al ser marcada con un número y uniformada con ropas que llevan un estigma.

Se podría hacer una analogía de la situación que da origen a este concepto con la vieja polémica cristiana acerca de si los indios tenían o no alma, ya que esta pregunta tenía a la base el supuesto de que había seres dotados de ese atributo humanizante y otros no. Sin embargo, lo que se nos plantea con esta nueva dicotomía es bastante más complejo, pues se sitúa en una dimensión política y no onto-teológica. Agamben plantea que si “en general, en nuestra cultura el hombre ha sido pensado siempre como la articulación y la conjunción de dos principios opuestos: un alma y un cuerpo, el lenguaje y la vida, en este caso un elemento político y un elemento viviente. Debemos en cambio aprender a pensar al hombre como aquello que resulta de la desconexión de estos dos elementos e investigar no el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación”³³⁰. Sin embargo, antes que nada, habría que preguntarse si esa separación es posible. Ya volveré sobre esta pregunta; por ahora, me gustaría mostrar que el concepto de Agamben tiene un rendimiento teórico importante, ya que, como esquema simple, permite explicarse por qué puede existir la tortura, los abusos de poder, los campos de concentración y el holocausto. No es difícil entender por qué un *ente* investido de poder y dignidad pueda ejercer una violencia desmedida contra otro que no ostenta tales investiduras. Por un lado, porque al amparo de ese poder se siente impune, y por otro, porque no considera al ser que tiene enfrente como un igual, sino como alguien inferior, indigno, sin las cualidades humanas que a él le son propias. Por lo tanto, lo que pueda hacer con esa otredad, la violencia que pueda ejercer sobre ella, no se puede considerar un crimen. Sin duda, esta es la más extrema relación de poder, un *modo* de relación desigual *ideal* (en el sentido weberiano): el *eidos* de la absoluta e irreconciliable diferencia que posibilita la violencia desmedida. Agamben dice, “aquello que llamo nuda vida es una producción específica del poder y no un dato natural”³³¹, con

³³⁰ Giorgio Agamben, Op. Cit., p. 16.

³³¹ *Ibíd.*, p. 18.

lo cual se quiere separar de las interpretaciones que quieran entender este concepto como un dato preexistente a la política o a la historia. “No existen –aclara Agamben–, *primero*, la vida como dato biológico natural y la anomia como estado de naturaleza y, *después*, su implicación en el derecho a través del estado de excepción. Al contrario, la posibilidad misma de distinguir vida y derecho, coincide con su articulación en la máquina biopolítica. La nuda vida es un producto de la máquina y no algo preexistente a ella, así como el derecho no tiene ningún tribunal en la naturaleza o en la mente divina”³³². Sostener esto implica plantearse directamente en contra de las tesis iusnaturalistas, que se volvieron a reactivar tras los juicios de Nüremberg y la promulgación, en 1948, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Pues, así como se puede decir que no hay *nuda vida* sino dentro de una relación política y de poder, también se puede afirmar que no hay modo alguno de justificar la existencia de derechos cívicos universales, trascendentes a toda época y sociedad. Benjamin lo pone así: “Falsa y miserable es la tesis de que la existencia sería superior a la existencia justa, si existencia no quiere decir más que vida desnuda [...] el hombre no coincide de ningún modo con la desnuda vida del hombre; ni con la desnuda vida en él ni con ninguno de sus restantes estados o propiedades ni tampoco con la unicidad de su persona física”³³³. Con esto quiere aclarar que el concepto de “hombre” es histórico, e indudablemente ético (donde la idea de *ética* está cargada de contenido epocal). No existe lo humano fuera de lo político y social, no existe el buen salvaje, ni el individuo aislado que luego se relaciona con otros para asociarse. Tanto la individualidad ética como la persona física son sucesos históricos.

De hecho, la violencia misma debe ser historizada y comprendida en su justo contexto, debe ser interpretada hermenéuticamente, de lo contrario se puede caer en la peligrosa tentación de su fácil condena o su reivindicación a ultranza, como si fuese posible definirla de modo ahistórico, o como si tuviese un valor en sí, lo que (en ambos casos) es una falacia. Benjamin recomienda: “La tarea de una crítica de la violencia puede definirse como la exposición de su relación con el derecho y con la justicia. Porque una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, sólo cuando incide sobre relaciones morales”³³⁴. De otro modo no sería más que un hecho sin connotaciones, por lo que no llegaría a existir. Habría que agregar que una crítica de la violencia, en la sociedad y en la época en la que nos ha tocado vivir, tiene por

³³² *Ibíd.*, p. 158.

³³³ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, p. 199.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 169.

menester establecer la relación de ésta con el poder, y con el modo en que éste circula, produciendo saberes, cuerpos y resistencias; en resumen, establecer su vínculo con la política, en su sentido más descarnado.

Entiendo la política como el campo donde pugnan intereses y donde se materializan las relaciones sociales en instituciones, clases, cuerpos, individualidades y se desenvuelve el mundo todo de la vida. Agamben, sin embargo, reivindica una acepción menos ideológica (o más clásica) del concepto “política”: «Exhibir el derecho en su no-relación con la vida y la vida en su no-relación con el derecho significa abrir entre ellos un espacio para la acción humana, que en un momento dado reivindicaba para sí el nombre de “política”. La política ha sufrido un eclipse perdurable porque se ha contaminado con el derecho, concibiéndose a sí misma en el mejor de los casos como poder constituyente (esto es, violencia que pone el derecho), cuando no reduciéndose simplemente a poder de negociar con el derecho. En cambio, verdaderamente política es sólo aquella acción que corta el nexo entre violencia y derecho. Y solamente a partir del espacio que así se abre será posible instalar la pregunta por un eventual uso del derecho posterior a la desactivación del dispositivo que lo ligaba a la vida en el estado de excepción»³³⁵. Esa recuperación de la política, más allá del derecho, y fuera del estado de excepción, es lo que Benjamin denominó como violencia divina. Por el contrario, la violencia mítica es la que funda derecho y lo mantiene a través de todos los recursos que tiene a su alcance, siendo el más extremo aquel que, en el contexto del estado de excepción, convierte al “hombre” en vida desnuda. Aunque para teóricos del derecho, y adalides de los sistemas totalitarios, como Karl Schmitt, el estado de excepción sigue estando dentro de los lindes de lo jurídico (a pesar de que, paradójicamente, suspenda el estado de derecho).

La pregunta que nos asalta ahora es: ¿qué son/fueron las mal llamadas “dictaduras latinoamericanas”? ¿Un estado de excepción que suspende/conserva el derecho? ¿Despliegue de violencia divina o violencia mítica? En el caso de Chile lo que la dictadura vino a interrumpir fue un proceso de transformaciones socializantes desplegado sin salirse de los marcos legales impuestos por la burguesía nacional a principios del siglo XX. Los militares, al “pronunciarse”, respondieron a los intereses del capital trasnacional y de una incipiente clase tecnoburocrática ligada a grupos de especulación financiera que estaban por convertirse en la nueva clase dominante, en un país que dejaba atrás una economía agroexportadora. En cierto modo, el golpe

³³⁵ Giorgio Agamben, *Estado de excepción*, p. 158.

militar es una revolución en favor de una nueva clase dominante que reemplazó a la antigua oligarquía criolla. Por lo general las revoluciones han sido movimientos de estas características: una clase reemplaza a otra en el poder por medio de la violencia. Lo más paradójico de todo, en este caso particular, es que los que dirigían el proceso de transformaciones que vinieron a interrumpir los militares, la llamada Unidad Popular, a la luz de lo que ahora son y representan, probablemente hubiesen llevado a la economía nacional hacia el mismo destino que la llevó la dictadura, sólo que ésta lo hizo de manera más rápida y eficiente, saltándose todos los obstáculos que el marco jurídico y la resistencia popular hubiesen interpuesto en su camino. Hoy, ambas castas se reconocen y se complementan en el proyecto neo-liberal, y a ambas les acomoda el derecho fundado por la violencia: la Constitución promulgada por la dictadura en 1980.

El estado de excepción, especialmente en los primeros siete años de dictadura en Chile, instauró una situación de anomia que descentró al “sujeto común”, privándolo de las sujeciones y seguridades “habituales”, lo sometió al horror de la extrema otredad, y le arrebató toda certeza, dejándolo desnudo frente al capricho del soberano. Sin embargo, y esta es la crítica que se le puede hacer a Agamben, tanto el concepto de *estado de excepción* como el de *nuda vida* que trae aparejado, si bien son muy productivos analíticamente, no se correlacionan estrictamente con la realidad histórica. Los sujetos no son ni pueden ser despojados absolutamente de ciertas cualidades, llámese *ciudadanía, humanidad, subjetividad, dignidad humana o moralidad*. Eso es imposible. De lo contrario no se podría explicar la persecución política ni la tortura. Se tortura a un “sujeto”, no a un “cuerpo”. Y si ese cuerpo puede hablar y pensar de manera independiente, ya no es sólo un cuerpo, por muy delirante que sea su discurso. Luego, la *nuda vida* no es más que una ficción de la filosofía política, una metáfora que debe ser entendida como tal. De hecho, el torturador se convierte en tal, ejerciendo una violencia no sólo contra su víctima sino consigo mismo, pues sabe que no puede arrebatar aquello que persigue salvo con la muerte de su adversario, pero también sabe que darle muerte es apenas una victoria pírrica. La *nuda vida* nunca va a ser *zoe*, pura naturaleza.

Por último, el acto de la tortura siempre tiene como condición la impronta de *hacer hablar*, lo que se contradice con la intención de producir *nuda vida*. Lo vivo no-humano es aquello que se acerca a la condición de animal, y el animal, por esencia, según Heidegger, es mudo, por lo tanto, jamás se podrá reducir a la condición de animal a alguien intentando hacerle hablar. Atribuirle el *don de la palabra* a la víctima de tortura implica desde el principio su

fracaso como intento de convertirlo en nuda vida, o convierte al concepto de *nuda vida* en un tópico teórico contradictorio, imposible, un oxímoron político donde se salva la racionalidad, convirtiendo a la tortura en un crimen.

La tortura

“Comprendí que había sido el mejor matrimonio que jamás había tenido, comprendí que sin darme cuenta pasé en Caxias el período de oro de mi cochina existencia [...] –Oiga, si no hubiese sido porque saltábamos de alegría cuando nos maltrataban, cuando nos pisoteaban, cuando sufríamos –argumentó el oficial de transmisiones hundiendo su dedo en mis costillas–, ¿cómo cree, mi capitán, que la dictadura se habría mantenido en pie?”

Este es un diálogo arriesgado de la novela *Fado alejandrino*, de António Lobo Antunes. Arriesgado porque deja entrever algo muy difícil de aceptar desde el punto de vista de los valores humanistas y de la moralidad cristiana. La tortura, en nuestro concepto de la dignidad humana, no es aceptable desde ningún punto de vista. Sin embargo se practica a nivel planetario más de lo que uno se imagina. Incluso es justificada por muchos gobernantes y juristas “si es aplicada en casos excepcionales, por el bien de las naciones”, revistiéndola de derecho y razón. En otros casos, se practica simplemente como medio de consecución de un fin, siguiendo las máximas de Maquiavelo. Sea como sea, y a pesar de la condena ideológica, la tortura es un hecho, el hecho donde se encuentra el punto de quiebre, el límite, entre cuerpo y alma (conciencia). Al torturador, para acceder a la conciencia de su víctima, no le queda más remedio que mortificar su cuerpo, mientras al torturado no le queda más que refugiarse en la dignidad de su autoconciencia para resistir el dolor, “desprendiéndose” de su cuerpo, como si fuese algo ajeno. Evidentemente, ninguna de las dos estrategias logra su cometido de manera absoluta, porque la consciencia de otro no se puede asir (o atrapar) infligiendo dolor a su cuerpo, pero tampoco el cuerpo puede ser abandonado como una cosa, vaciándolo de la conciencia. El hueso no es el espíritu, pero el espíritu no puede dejar de ser en el hueso. Y la persecución del espíritu en el cuerpo siempre ha sido un fracaso, porque este no es individual, sino colectivo, por lo tanto el torturador sólo lo puede asediar, indicar y amenazar, pero no exterminar.

La tortura siempre será un acto fallido, un fracaso, y, sin embargo, es un episodio de máxima intensidad existencial. Lo que se juega ahí exactamente es el *ser*, su intento de reducción absoluta y, al mismo tiempo, su inconmensurabilidad. Es la invocación más extrema del juicio infinito. Olga Grau, que escribe acerca de la experiencia de tortura femenina en el período de la dictadura en Chile, dice que “el extremo de la experiencia de enajenación es la escena de la tortura. Obligar a otro a prosternarse, a hacer el animal, a degradarse en el cuerpo, a través de la postura corporal”³³⁶. ¿A dónde van encaminadas estas situaciones extremas? Evidentemente a denigrar y humillar moralmente a la víctima, para quebrarlo en su dignidad, para arrebatarle la certeza de sí mismo y del mundo que le ha dado sentido. Primero se desbarata su mundo y luego se intenta rebajar su existencia a *nuda vida*, haciéndolo experimentar todo el poder sobre él. Se trata de un poder total, frente al que la víctima no es nada, frente al que no se tiene defensa alguna, no hay nadie ni nada a que apelar: es la extrema vivencia de la desolación.

Sin embargo, y volviendo al párrafo citado de Lobo Antunes, esa experiencia traumática, el grado cero de la existencia, puede constituirse (si se sobrevive a ella) en la mayor intensidad de una vida, la escuela más decisiva, y por lo tanto el evento de donde se pueden sacar las conclusiones más profundas. En ella se trasciende de manera feroz la dicotómica clásica de la modernidad entre cuerpo y alma, y queda obsoleta la noción de individuo. Es la forma más descarnada y material de la guerra social.

Muchas veces al sujeto-objeto de la tortura se le vendan los ojos para que no reconozca a su torturador, pero también para que el torturador no lo vea a la cara, evitando los ojos de su víctima, confiriéndole un carácter abstracto: el enemigo genérico. Un enemigo paradójico que hay que derrotar, pero que no muere con la muerte. La técnica es quebrarlo en su intimidad, en el punto en que se une lo espiritual con lo material. Quizá por este motivo una de las formas de tortura privilegiada tiene que ver con la sexualidad. “Cuando pienso en lo erógeno herido –sigue Olga Grau–, lo hago en un doble sentido: como lo genital, lugar de ensañamiento preferente de la tortura calculada, como lo vincular o vinculante”. La sexualidad no sólo es el punto de conexión entre los sentimientos y los sentidos, es también la esfera preferente de construcción de los vínculos sociales. Con la tortura, todo el cuerpo social queda herido. Zurita cuenta que en el barco en que estuvo prisionero en Valparaíso, a él particularmente no lo torturaron, pero

³³⁶ Cfr. Olga Grau, “Lo erógeno herido”, en *Memorias de Ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*, p. 25.

escuchaba como lo hacían con sus compañeros. Tal vez por esa razón, más tarde desarrolló la “necesidad” de la experiencia del dolor, y se auto inflige heridas y quemaduras, para solidarizarse con sus compañeros y participar de una forma física de ese dolor social.

Es aquí donde podemos descubrir una nueva dimensión de esta situación de horror, ya que, justamente debido a lo cruento y violento de la represión política, se desarrollan entre los perseguidos vínculos poderosos, un tan potente sentimiento de comunión, como tal vez nunca antes (ni después) pudieron experimentar. Al grado de que no es una exageración el hecho de que posteriormente se sienta nostalgia de aquella época oscura. El mismo Zurita comenta, en la entrevista que le hiciera, que “el sentido de cofradía comunitaria que el toque de queda inspiraba ya no existe entre la gente”. Se articuló, al fragor de la resistencia, una comunidad que logró erguirse frente al enemigo común. La permanente amenaza trae consigo la identidad de los amenazados, los que luchan se identifican entre sí y forman un vínculo en el riesgo que es más fuerte que cualquier familiaridad.

El *riesgo* se convierte en una forma de recuperar-se, de reconstruir-se, de asegurar un bastión moral que “nada puede corromper”. Ese bastión es análogo al del estoico encarcelado, para el que podrán lacerar su cuerpo, pero nunca llegarán a corromper su conciencia de estar en lo justo y de ser libre en el pensamiento. El *riesgo* se convierte en una forma de libertad y en una forma de dignidad. Quien no experimenta el riesgo, quien pretende preservarse de la violencia por omisión de palabra y acción, es quién es más vulnerable a la violencia, porque no se ha librado de ella, vive una vida incompleta, de temor e indignidad. En una situación de esta naturaleza, como la del estado de excepción, la violencia es transversal a la sociedad, nadie puede desconocer su presencia en cada ámbito de lo público y lo privado. De hecho, la violencia tiende a diluir el límite entre estas dos esferas de lo social.

Pero *riesgo* no quiere decir solamente someterse voluntariamente, por un ideal, a la posibilidad de la muerte violenta o del encarcelamiento, sino también desafiar a la censura, denunciar, hablar y escribir acerca de lo que acontece. Nelly Richard plantea que “la dimensión de la autocensura marcó tanto la superficie de los mensajes (lo callado) como lo más hondo del lenguaje (lo reprimido en sus trasfondos de conciencia). Producto de los silenciamientos autogenerados en la cadena enunciativa, lo *no dicho* (lo suprimido, lo faltante) operaba clandestinamente como un polo de imantación de la lectura que incorporaba a su trabajo

subyacente de recolección del sentido las señas de lo escondido”³³⁷. Se aprende a escribir y a leer entre líneas, con códigos nuevos, secretos; las palabras adquieren un doble sentido, un sentido nuevo.

Según lo que plantea Esther Cohen en su libro *Los narradores de Auschwitz*, lo que primó en la época de los campos de concentración nazi fue el silencio, nadie encontraba palabras para contar la historia: “el silencio de los que regresaban mudos de experiencias que contar era ya el síntoma de la pérdida de una memoria y de un sentido capaz de darle un nombre al sufrimiento, a la batalla, al exilio, incluso a la muerte. [...] Ya no habrá más lenguaje capaz de dar cuenta de estos muertos despojados de su propia muerte”³³⁸. La palabra se va recuperando lentamente, una vez que la situación que dio origen al silencio desaparece. Luego, sobreviene la necesidad de hablar, de narrar y de poner palabras al horror. Una de esas tentativas fue la de Primo Levi, quien vuelve del *Lager* con una necesidad compulsiva de narrar “de hacer justicia a los que él llama *los hundidos*, darles la palabra a esos muertos que ni siquiera después de la “victoria” descansarán en paz si no surge la voz que pueda darles humana sepultura”³³⁹. En Chile ese torrente oral, ritual y confesional, necesario para saldar la deuda social y sanar las heridas personales, fue el “Informe Valech”³⁴⁰, que recogió los testimonios de cuarenta mil personas afectadas por los atropellos a los derechos humanos durante la dictadura militar. Tal como en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, “narrar es, pues, en este contexto, un acto de justicia que convoca a una *comunidad* más que al individuo en su singularidad”³⁴¹.

Creo que, efectivamente, dar cuenta de lo ocurrido es tarea de la narrativa, y que esta surge *a posteriori*, una vez recompuesto el *logos*, una vez que se pueden ordenar los hechos y pueden ser expuestos de manera lineal, intentando darles la racionalidad que no tuvieron. Sin embargo, la poesía puede sobreponerse antes al silencio, ya que es una forma de habla y por tanto también una forma de riesgo. Pero el riesgo no es el de contar lo que pasó, sino el de hablar la lengua del horror, en presente, no en pretérito. Es, por un lado, reflejo del descentramiento (desde este punto de vista puede verse como delirio) y, al mismo tiempo, es el verbo en libertad, por lo tanto puede verse también como la voz de la revuelta. La voz del estado de excepción y de la violencia revolucionaria, que no tiende a fundar derecho, sino a abolirlo completamente. Esa voz

³³⁷ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, p. 23.

³³⁸ Esther Cohen, *Los narradores de Auschwitz*, p. 74.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 78.

³⁴⁰ Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2011.

³⁴¹ Esther Cohen, *Op. Cit.* p. 80.

“arriesgada”, en un contexto de institucionalidad, es (debe ser) reducida al campo del arte o de la psiquiatría. En su texto “Locura, literatura, sociedad”, Michel Foucault sostiene que en la sociedad occidental contemporánea el pensamiento delirante (la locura) ha encontrado un refugio en la literatura, que es el último reducto donde es aceptado, donde es convertido en poesía. “El mundo de la locura que había sido separado a partir del siglo XVII, este mundo festivo de la locura ha irrumpido repentinamente en la literatura”³⁴². Luego agrega: “Es normal que los escritores encuentren su doble en el loco o en un fantasma. Detrás de todo escritor se acurruca la sombra de un loco que le sostiene, le domina y le oculta. Se podría decir que, en el momento en el que el escritor escribe, lo que cuenta, lo que produce con el acto mismo de escribir, no es sin duda otra cosa sino la locura”³⁴³.

La poesía delirante, o el delirio poético, da cuenta tanto de la reclusión de la locura en el ámbito de la literatura como de la necesidad de expresar el contexto anómalo de una forma que trascienda los límites de la censura. El delirio y la poesía son voces marginales, desestimadas por el poder. Sin embargo, solo la poesía puede cristalizar el espíritu (o la fractura del espíritu) de una época. Es en ella donde queda plasmada la experiencia del dolor y la desolación en toda su profunda dimensión humana.

El delirio³⁴⁴

Siguiendo a Foucault, entonces, podemos entender que es frecuente que el delirio sea tomado por poesía, y recluido en el ámbito de la literatura. Sin embargo, aquí proponemos hacer el camino de regreso, es decir, tomar la poesía como delirio: traer de vuelta a la poesía (tomando el caso particular y concreto del trabajo de Zurita) al terreno de la sintomatología. Para eso haremos una elipsis que nos llevará brevemente por los caminos de la psiquiatría y la teoría del lenguaje.

Actualmente, en la versión española de la CIE 10 (*Clasificación internacional de enfermedades, décima versión*, de la OMS), en el capítulo V, “Trastornos Mentales y del Comportamiento”, se puede leer: “La necesidad de distinguir *delirium* de *delusion*, ha obligado a utilizar *delirium* por un lado e ideas delirantes por otro [...]. La decisión adoptada ha permitido no utilizar nunca la palabra delirio, y conserva la palabra delirante para idea delirante”. Por otro

³⁴² Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura*, p. 374.

³⁴³ *Ibíd.*, p. 379.

³⁴⁴ La mayor parte de los argumentos de este apartado se los debo a mi hermano Camilo Peña.

lado, en el DSM-IV (*Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, de la Asociación Estadounidense de Psiquiatría) se utiliza el concepto *delirium* para una patología que “se caracteriza por una alteración de la conciencia y un cambio de las cogniciones que se desarrollan a lo largo de un breve periodo de tiempo”, mientras se entiende por *idea delirante* la “falsa creencia basada en una inferencia incorrecta relativa a la realidad externa que es firmemente sostenida, a pesar de lo que casi todo el mundo cree y a pesar de cuanto constituye una prueba o evidencia incontrovertible y obvia de lo contrario”. En ambas definiciones se supone que hay una realidad externa que el “enfermo” distorsiona o falsea, experimentándola de manera diferente que el común denominador de las personas (con lo que la “enfermedad” pasa a ser un asunto estadístico).

Ya en los albores de la era ilustrada comienza a ganar terreno una concepción de la locura vinculada al juicio. En 1754, en la definición de delirio (*délire*) que ofrece *L'Encyclopédie*, se puede leer que este es un “error del juicio por el espíritu, durante la vigilia, de cosas conocidas por todos”³⁴⁵. Kant sigue la misma línea trazada por *La Enciclopedia*. Su definición de locura se mantiene en el registro de concebirla como una falla en la facultad de juzgar (antes que de razonar), ya que considera que en él no falta lógica ni método. Sostuvo que los delirios “consistirían, ante todo, en una transformación de la experiencia por la que alguien se instala en una concepción solipsista del mundo. Se trataría [...] de una nueva constitución de la realidad resultante de la transformación de la relación yo-mundo, por la que se abdicar del sentido común a favor de una lógica privada, pero, aunque privada, no sin lógica ni método”³⁴⁶.

La idea de la falsedad externa del delirio coincide con la proliferación de la tesis de la *representación* cognitiva. El delirio constituiría un desencuentro entre lo exterior objetivo y lo interior subjetivo. Más tarde este desacuerdo sería explicado por la psiquiatría, especialmente por Charcot, como el producto de afecciones generales del sistema nervioso, es decir, que a la base de la “enfermedad” se encontrarían daños fisiológicos. Luego, los trabajos de Sigmund Freud, su *teoría del inconsciente* y su descripción de la neurosis, que tendrá plena incidencia en el curso que tomará la reflexión científica sobre las patologías mentales, invierten definitivamente el contenido semántico que su mentor utilizara, ya que concibe la neurosis como una afección psíquica sin base anatómica conocida³⁴⁷; lo que influye además –y de manera decisiva– en la

³⁴⁵ Citado por F. Fuentenebro de Diego, en *Delirio: Historia clínica, metateoría*, p. 13.

³⁴⁶ Citado por José María García, en “Entendimiento filosófico de la esquizofrenia”, p. 17.

³⁴⁷ Cf. Hector Pérez-Rincón, *El teatro de las histéricas*, p. 73.

distinción entre *psicosis* y *neurosis*, y que separará los caminos de la psiquiatría moderna y del psicoanálisis, ya que la base etiológica de este último se fija exclusivamente en el desarrollo de la personalidad del paciente. La explicación del delirio que encontramos en Freud –y particularmente del delirio paranoico– tiene como sustrato la misma base etiológica de la histeria, a saber, la interrupción traumática del desarrollo de la sexualidad infantil: “He de afirmar, en efecto, que la importancia etiológica de los sucesos sexuales infantiles no aparece limitada al terreno de la histeria, extendiéndose también a la singular neurosis obsesiva e incluso, quizá, a la paranoia crónica y a otras psicosis funcionales”³⁴⁸. Este salto de la materialidad del origen del delirio a la ontogenia va a tener enormes consecuencias en el concepto mismo de lo humano.

En esa misma línea Karl Jaspers, influenciado por Dilthey (particularmente por su idea de que el hombre no tiene naturaleza sino historia), postula que frente a la psicopatología lo que debe tomarse del *otro* es aquello que surge en la naturalidad del encuentro, que es comprensible o explicable sólo en esa particular relación. Sin embargo, Jaspers es consciente de que aun cuando se comprenda al otro naturalmente, esa comprensión será una interpretación que estará mediada (*artefactada*) por los significados que el propio *yo* pone en el otro. Frente a esta disyuntiva, Jaspers busca apoyo en la fenomenología de Husserl, donde cree encontrar la posibilidad de aceptar y validar al *yo* como elemento mediador de la interpretación, pues quien intenta comprender se compromete en la interpretación. Al mismo tiempo advierte sobre la necesidad de mantener permanentemente una actitud fenomenológica frente al enfermo, para prevenir errores. Esto supone “la práctica de despejar, en lo posible, la conciencia, en el encuentro con el otro, de todo aquello que de alguna manera signifique un prejuicio, un punto de vista propio, sea psicoanalítico, behaviorista, psiquiátrico, etc. Se debe dejar que lo que al otro le pasa venga a mí con la naturalidad de lo que es, sin que haya ningún artefacto de mí mismo metido en la pregunta, que no haya pensamientos que precedan, en mi encuentro, a la actitud de reflexionar sobre eso”³⁴⁹. Con esta actitud hermenéutica y fenomenológica frente al delirio se abre un camino hacia la contextualización histórica, y aparece con fuerza la figura del intérprete. Esto conduce al delirio al terreno del lenguaje.

Sobre esa base, y yendo aún más allá, Jacques Lacan hace confluir el psicoanálisis de Freud con la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, elaborando una explicación

³⁴⁸ Sigmund Freud, “La etiología de la histeria (1896)”, en *Obras completas*, p. 324.

³⁴⁹ Citado por Martín Cordero, en “La psicopatología del delirio”.

psicoanalítica de la psicosis a partir del lenguaje. Ya desde la definición del mecanismo generador del delirio que él propone se expresa cabalmente esa síntesis: “es la forclusión del significante, del nombre-del-padre”³⁵⁰. Lacan define forclusión como “un mecanismo específico de la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, que es expulsado fuera del universo simbólico del sujeto. Cuando se produce este rechazo, se dice que el significante está *forcluído*. No está integrado en el inconsciente, como en el caso de la represión, y retorna en forma alucinatoria en lo real del sujeto”³⁵¹. Con la introducción de este concepto, Lacan intenta profundizar en el problema planteado por Freud a propósito del caso Schreber, cuando el vienés rechaza el mecanismo de *proyección* como forma de entender el delirio: “No era, por tanto, exacto decir que la sensación interiormente reprimida es proyectada al exterior, pues ahora vemos más bien que lo interiormente reprimido retorna [con el delirio] desde el exterior”³⁵². Lacan avanza sobre este terreno a partir de una lectura saussureana del lenguaje, planteándose el problema de la psicosis como una disociación a nivel de significante y significado que tiene lugar en *lo real del sujeto*, es decir, en su habla. “¿De qué se trata cuando hablo de Verwerfung³⁵³? Se trata del rechazo, de la expulsión, de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel [el nivel de lo real]. Este es el mecanismo fundamental que supongo está en la base de la paranoia”³⁵⁴. Para explicar el rechazo del significante del nombre del padre, que luego vuelve en el delirio, Lacan propone un “proceso primordial de exclusión de un interior primitivo, que es el interior de un primer cuerpo de significantes”³⁵⁵, lugar y momento donde se constituye el mundo de la realidad y la estructura del sujeto. El repudio consiste en no simbolizar lo que debió ser (la castración): se trata, pues, de una “abolición simbólica”, pero luego lo simbólico forcluído reaparece en lo real, sin nombre, sin posibilidad de ser denominado, lo que provoca un desorden sintáctico, pues ese vacío en la la cadena sintagmática desequilibra el discurso, convirtiéndolo en delirio.

Lo que Lacan hace yendo por este camino, es dar base psicológica a la teoría lingüística saussureana –y no a la inversa–, dando cuenta del lenguaje como un proceso mental, cuyas reglas de construcción se encuentran fuera de sí mismo, fuera de su uso, de sus despliegues semánticos,

³⁵⁰ Jacques Lacan, *Seminario 3, Las psicosis (1955-1956)*, p. 84.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 132.

³⁵² Sigmund Freud, “*Observaciones*”, p. 1232.

³⁵³ Forclusión.

³⁵⁴ Jacques Lacan, *Op. cit.*, p. 66.

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 66.

en un interior primitivo donde se hallaría el último reducto de sentido. En última instancia, sigue siendo el delirio el que afecta el lenguaje, generando su extrañeza, y no el lenguaje el que organiza el delirio. Se entiende así que Lacan diga: “¿El enfermo habla? Si no distinguimos el lenguaje y la palabra, es cierto, habla, pero habla como la muñeca perfeccionada que abre y cierra los ojos, absorbe líquido, etcétera”³⁵⁶. Es decir, el delirante es visto como un ente que no es afectado por los signos que produce, como un autómatas. Cuando de lo que se trata es de ver el habla y el lenguaje de manera ontológica, como el *ser* en sí mismo, y no como la acción exterior de un ser. De todas maneras, la perspectiva lacaniana abre un camino hacia la comprensión del delirio como un proceso material y hacia la ontologización del lenguaje.

De manera distinta a la concepción binaria del signo que postulara Saussure, quien distingue dentro del signo una imagen acústica y una imagen mental (su *significante* y su *significado*), el semiólogo norteamericano Charles Peirce diferencia tres elementos constitutivos del signo: primero, el *signo* propiamente tal, o *representamen*; segundo, el *objeto* al que el signo representa y, tercero, el *interpretante*, definido como la actividad *mental* que hace posible la relación de representación entre un signo y su objeto³⁵⁷. Ahora bien, puesta así, esta definición no parece distinguirse particularmente de los planteamientos dualistas, en la medida en que sugiere oponer una realidad sensible a otra mental. Sin embargo, el giro se produce cuando se descubre que para Peirce ninguno de estos términos deja de ser nunca *sólo* un signo en la actividad *tríadica* y permanente que supone la interpretación, de forma que tanto el *objeto* como el *interpretante* (el pensamiento vinculante del signo con el objeto) son igualmente signos, que contienen en sí los mismos tres aspectos de la relación significativa, en la que está cada uno comprometido como momento en relación con el otro. Esto quiere decir que el propio *interpretante* constituye un signo (el interpretante *es* un tipo de relación significativa y no un sujeto) que demanda a un otro interpretante para poder constituirse como tal (como signo de su propia relación significativa); se abre así un proceso de *semiosis* infinito, que Peirce define bajo la fórmula “*Omne symbolum de símbolo*” (todo símbolo se sigue de un símbolo). Lo que explica diciendo: “sólo somos capaces de comprender las representaciones si tenemos concepciones o representaciones mentales, que

³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 16.

³⁵⁷ Cfr. Charles S. Peirce, “*El icono, el índice y el símbolo*”. Este texto proviene del *Grupo de Estudios Peirceanos* (GEP) a cargo de Sara Barrena, el cual ofrece a libre disposición, a través de su sitio web, (<http://www.unav.es/gep/>) una vasta cantidad de textos de Peirce, acuciosamente traducidos al español.

representen a la representación dada como representación”. Si nos fijamos bien, esta concepción se parece bastante a lo que más tarde Wittgenstein llamó “juegos de lenguaje”.

Wittgenstein acuña el concepto de *juegos de lenguaje* para evitar que el significado sea asociado solamente a las funciones lógicas o referenciales (sean éstas relativas a objetos del mundo o a *conceptos mentales*), privilegiando los sentidos que se expresan en cada contexto de uso particular del lenguaje (juego). Esta sencilla idea (de rendimiento teórico insospechado) asestó un golpe demoledor, tanto a los presupuestos epistemológicos del falsacionismo popperiano como al positivismo lógico, que concebía el lenguaje, a través de su análisis proposicional, determinado por el *criterio de demarcación*, que permitía distinguir entre el conocimiento válido y enunciados sin sentido. Si el significado depende de su ámbito de uso, ya no es posible sostener un lenguaje con pretensiones de universalidad. Para Wittgenstein, el lenguaje científico sólo tiene validez en el contexto de las matemáticas o la lógica proposicional, y no puede regir sobre otros juegos de lenguaje: “la lógica no trata del lenguaje –o del pensamiento– en el sentido en que una ciencia natural trata de un fenómeno natural, y lo más que puede decirse es que construimos lenguajes ideales. Pero aquí la palabra «ideal» sería desorientadora, pues suena como si esos lenguajes fuesen mejores, más perfectos, que nuestro lenguaje corriente; y como si le tocase al lógico mostrarles finalmente a los hombres qué aspecto tiene una proposición correcta”³⁵⁸. Para Wittgenstein pensar no es un proceso incorpóreo que da vida y sentido al habla, o que pueda separarse del habla; nuestras expresiones no tienen un soporte interno, distinto de ellas mismas, donde encuentren sustento. Y, por otra parte, aquello que llamamos pensar constituye un *proceso* que se identifica enteramente con el uso del lenguaje.

Si Wittgenstein está en lo cierto, estamos obligados a asumir una condición esencialmente expresiva del pensamiento, lo que implica sacarlo del ámbito del psicologismo (de su relación con las ideas de interioridad, de inconsciente, de pensamiento privado, etc.), para observarlo como actividad en la amplia superficie del lenguaje, donde el análisis de los signos, de los símbolos, de las expresiones y sus significados, tiene mayor asidero descriptivo que las disquisiciones sobre la psiquis o la apelación a un determinado proceso cerebral. Wittgenstein propone que ante una determinada experiencia visual nunca te preguntes: «¿Qué debe pasar en tal caso en el ojo o en el cerebro?»³⁵⁹. Y en otro lugar aconseja: «Si debo describir el aspecto que un

³⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 38.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 176.

objeto tiene de lejos, no hago la descripción más exacta diciendo lo que se advierte inspeccionándolo más de cerca»³⁶⁰. La idea de fondo es que no existe experiencia ni vivencia del pensamiento, no existe estado mental que no se constituya como *una jugada* en algún juego de lenguaje; de hecho, hasta las manifestaciones más extrañas de nuestro pensar (¿las ideas delirantes?), son extrañas sólo si lo son en el lenguaje. En esta línea argumentativa, Wittgenstein trabaja una importante distinción entre lo que denomina *expresiones de percepción* (ej: “veo un rectángulo”), en las que el objeto de percepción es el centro del enunciado, y expresiones de *interpretación de percepción* (ej: “veo algo como un rectángulo”), en las que la percepción es el centro de lo expresado. Las primeras son consideradas también por Wittgenstein como expresiones de pensamiento, lo que reafirma que para este autor el pensar, lejos de ser un “estado mental”, omnipresente en el sujeto, es un juego de lenguaje, una actividad que encuentra en la expresividad de sus formulaciones todo cuanto tiene de existente. Sólo así se puede reafirmar la identidad entre lenguaje y pensamiento. Si antes, con Hegel, habíamos suprimido lo exterior, ahora, con Wittgenstein, queda abolido lo interior, dejándonos sólo la mediación, el habla, como actualización del lenguaje y del pensamiento, en su materialidad.

Así, el *juego de lenguaje* designado como “delirio”, se puede entender como un modelo de interpretación que resulta de la ruptura con el lenguaje representacional, o la ruptura con el criterio de *falsedad simbólica*, que siempre presenta al signo en su uso referencial³⁶¹. El delirio (y con él la poesía como delirio), entendido como un fenómeno de expresión, lejos de ser privativo del sujeto (y de la idea de mente o conciencia), se le puede encontrar en distintos ámbitos en los que opera el lenguaje, como por ejemplo en las “creencias culturales”. La asociación forzada entre delirio, psicosis y modernidad, ha hecho imposible observar este fenómeno al margen de lo patológico, como un importante juego de significaciones presente en culturas que no son propiamente modernas. La modernidad ha tendido a negar, como muestra Foucault en su *Historia de la locura*, y miserabilizar la experiencia delirante, oponiéndole categorías morales de todo

³⁶⁰ *Ibíd.*, 63.

³⁶¹ Para Roman Jakobson, la *referencialidad* constituye una de las *funciones* del lenguaje relativas a la transmisión de contenidos *objetivos* referidos a una *realidad extralingüística* (exposiciones de hechos, realidades, etc.) y que, por tanto, se identifica con la objetividad del discurso científico y toda aquella clase de expresiones relativas a “*la verdad*”. Desde este punto de vista, la aproximación de Jakobson al problema de la referencia nos parece una buena base, pero sólo en la medida en que dicha *realidad extralingüística* no se encuentre reducida a cosas u objetos físicos, pues en ella se deben incluir también las formas en que hablamos de *atributos*, de *números*, de *conjuntos* y de toda clase de *abstracciones*, tales como las representaciones religiosas, históricas, políticas, etc., cuyo elemento en común estriba en imponer restricciones referenciales a nuestro proceder discursivo. Cfr. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*.

tipo. Hay antropólogos que sostienen, de una manera profundamente normativa, que entre las culturas primitivas existen ciertos “estados de sobreexcitación que no por el hecho de estar instituidos y ser compartidos por el grupo en pleno, dejan de ser igualmente patológicos”³⁶². Para ellos, los chamanes, elegidos por *trance* o *posesión*, son enfermos no reconocidos como tales, dado que “las perturbaciones mentales no son siempre aprendidas por el grupo social como estados patológicos que es preciso exorcizar, sino como los signos bienhechores de una elección que debe ser plenamente asumida y cultivada”³⁶³. Operando desde el patrón occidental, Laplantine cree ver en estas manifestaciones de posesión extática el síntoma de la histeria o de la locura³⁶⁴. Pero, por el contrario, el delirio puede ser visto como la palabra que se encuentra libre de la imposición de referir un lenguaje representacional, organizando sus juegos de lenguaje en la ruptura permanente de este duro “*deber ser lógico*”³⁶⁵. Lo paradójico es que, para que este *deber ser lógico* pueda ser representado, se requiere (al igual que en todo juego de lenguaje) una articulación expresiva en la que lo retórico y lo trópico sean recursos fundamentales para generar convencimiento. Tal como nos lo recuerda Santiago Guervós, en su trabajo introductorio a la primera edición castellana de los *Escritos sobre retórica* de Nietzsche: «el propio filósofo alemán llega a sostener que nuestros *juicios sintéticos*, lejos de afirmarse en principios lógicos y formales, se fundamentan sobre la expresión de una particular *figura retórica*, la metonimia, dado que en su formulación lo que hacemos es describir la cosa a partir de sus consecuencias. Así pues, se confunde el concepto “árbol” con lo que es la “cosa” árbol. De modo que, cuando realizamos un juicio sintético de estas características: “esto es un árbol”, el “es” del juicio sintético es una transposición, o como dice Nietzsche, es “falso”, pues estamos ante dos esferas distintas entre las cuales no puede darse una ecuación»³⁶⁶. ¡La raíz misma del lenguaje supone la falsedad!

La negación de la vivencia interior se basa en la idea de que toda experiencia visual debe ser considerada siempre como una interpretación en un contexto, y que la expresión de dicha interpretación es lo que designamos finalmente como vivencia visual, por lo que *nuestros* propios

³⁶² François Laplantine, *Introducción a la etnopsiquiatría*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 90.

³⁶³ *Ibíd.*, p. 96.

³⁶⁴ Es también el caso de Mircea Eliade, quien opinaba que “originariamente el chamanismo indonesio no fue otra cosa que una enfermedad real y [...] sólo muchos años después comenzó a imitarse dramáticamente el trance genuino”. Lo anterior nos recuerda a las histéricas de Charcot imitando el ataque epiléptico para el público parisino. Cfr. Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 38.

³⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Op. cit.*, p. 112.

³⁶⁶ Santiago Guervós, “El poder de la palabra. Nietzsche y la retórica”, En *Escritos sobre retórica* de Friedrich Nietzsche, p. 57.

criterios del ver funcionan tan lejos de la percepción como el propio delirio. Y sin embargo esos enunciados no son considerados delirantes, lo que implica que no son los sentidos, ni la fidelidad del juicio, lo que hace la diferencia entre un juicio sintético y una idea delirante, sino el uso, el lugar y el modo en que se pone en juego una expresión.

Se puede considerar delirante, entonces, aquel enunciado que, sin interesarse por solucionar referencialmente esta ambigüedad representacional, encuentra en sus propias expresiones los criterios que le permiten satisfacerse. El delirante va pasando progresivamente de la descripción figurada de sus sensaciones a afirmaciones que bien podrían ser calificadas de *indiciales*, en la medida en que se transforman en la expresión de signos consumados en sí mismos. Por ejemplo, el delirante pasa progresivamente de afirmaciones como “siento como si tuviera bichos que me comieran por dentro”, a “me comen los bichos por dentro”; o “era como si lo viera todo a través de un cristal verde”, a “veo todo a través de un cristal verde”. En la poesía de Zurita podemos apreciar este desplazamiento desde versos como: “Creí ver a Buda varias veces”, a “Afuera el cielo era Dios y me chupaba el alma”. O de “Hoy soñé que era Rey”, a “Yo soy Juana de Arco”.

A partir de lo anterior, una cuestión fundamental sería preguntarse ¿qué se entiende por significado? Ante lo cual, afirmándonos especialmente en Wittgenstein, se podría responder que “significado”, antes que ser la correspondencia de una palabra con algo (sea una cosa o una imagen mental), es una relación de interpretación, y por tanto, una expresión que se da en un contexto determinado, ya sea sostenida por el trabajo de un *interpretante* o por la manera en que los significantes se articulan en un *juego de lenguaje*. Luego, los significados de las expresiones catalogadas como delirantes deberán ser susceptibles de describir desde una perspectiva o un contexto determinado, por un intérprete particular. Esto implica sacar al significado del ámbito de lo privado y al pensamiento del ámbito de la mente, para ponerlos en el ámbito de los signos, en la dimensión de las relaciones humanas, históricas y culturales, en las que el lenguaje tiene existencia y sentido.

Si una persona que delira puede parecernos un completo enigma, ello no se debe a que no podamos acceder a sus “pensamientos internos”, sino, sencillamente, a que no nos “re encontramos en un lenguaje común”³⁶⁷. Es, probablemente, lo que le ocurre a Laplantine con los trances de posesión extática, ya que no puede asimilarlos en el interior de los juegos de

³⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, Op. cit., p. 185.

lenguaje en los que se desenvuelve su habla, por lo tanto su “condena” (diagnosis) es simplemente un acto de poder, ejerciendo la capacidad discursiva (que es política) de subsumir un acto de habla bajo categorías que a ese lenguaje le son ajenas. Finalmente, de eso se trata la colonización³⁶⁸.

De lo dicho anteriormente se desprende una consecuencia semiótica radical, y es que si la experiencia interior es siempre una experiencia de expresión (la de los instrumentos públicos a partir de los cuales *doy cuenta o me doy cuenta* de algo), entonces lo que delira no es una mente (una interioridad), sino un lenguaje, es decir, una relación entre signos expresada en un contexto y frente a un intérprete.

Una última consecuencia, derivada de esta condición lingüística y expresiva de los *procesos mentales*, tiene relación con la preeminencia de las formas retóricas por sobre los principios formales. Si pensar no es un proceso incorpóreo que pueda separarse del hablar, entonces, el pensamiento se encuentra sujeto a similares figuras retóricas que aquellas que valen para el discurso. Los esfuerzos más importantes por argumentar en favor de esta concepción los podemos encontrar en autores como Gadamer, pero sobre todo en Nietzsche, quien en su texto *Escritos sobre retórica*, presenta una notable versión del carácter retórico del lenguaje, donde sus figuras trópicas y su dimensión estética tienen supremacía ante las formas lógicas y gramaticales. Nietzsche lo expresa así: «No hay ninguna “naturalidad” no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar: el lenguaje mismo es el resultado de artes puramente retóricas. El poder de descubrir y hacer valer para cada cosa lo que actúa e impresiona, esa fuerza que Aristóteles llama “retórica”, es al mismo tiempo la esencia del lenguaje: éste, lo mismo que la retórica, tiene una relación mínima con lo verdadero, con la esencia de las cosas»³⁶⁹. Ante esta extraordinaria reflexión sólo habría que rectificar un “pequeño detalle”, para ser consecuentes con lo que hemos planteado anteriormente: que no existe nada a lo que se pueda llamar “lo verdadero”, ni tampoco algo que sea la “esencia de las cosas”, a no ser que esa esencia sea entendida como histórica.

De este modo, y volviendo al delirio, ya podemos desembarazarnos de lo que, desde la perspectiva *sintáctica* o *semántica* de la lingüística estructural, se ha presentado como fallas o

³⁶⁸ En su texto *Piel negra, mascarar blancas*, Frantz Fanon se pregunta por qué los subyugados tratan de superar su condición asumiendo el bagaje cultural de sus opresores, y especialmente su lenguaje, poniéndose la máscara blanca del idioma, sin darse cuenta que al hacer esto (en el propio lenguaje) absorben las normas que son inherentemente discriminatorias o racistas; esto a su vez trae aparejado el surgimiento de sentimientos de profunda inseguridad e inferioridad.

³⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre retórica*, p. 91.

anomalías en el lenguaje delirante, para abordar sus expresiones desde el punto de vista de la metáfora que, tanto en sus *formas* como en sus *contenidos*, se encuentra a la base del lenguaje delirante.

Ahora bien, si el lenguaje es representación *dramática* antes que *referencial*, una cuestión fundamental para entender la dialéctica cultural en la que se inscribe el delirio será preguntarse por la forma en que en nuestro contexto actuamos el lenguaje, o por la manera en que nos relacionamos con nuestros signos. Si el significado es la expresión de un uso, entonces ello indica que es posible imaginar maneras de relacionarse con él de un modo materialista, donde lo material sea su ser histórico, no externo ni distinto de sí mismo. Desprenderse de la concepción lineal y binaria de la representación lingüística, como aquella que puede verse reflejada en el modelo saussureano de correspondencia entre *significante* y *significado*, permite concebir una cultura en la que más importante que el modelo de referencia sea el complejo de relaciones que esta establece con sus signos. Es sólo en ese contexto donde puede entenderse el delirio (o lo que se describe como experiencia delirante) como el resultado expresivo de la ruptura con la lógica referencial.

La voz del dictador, como contraparte de la voz delirante

En la película *El gran dictador*, Charles Chaplin retrata un dictador (Hynkel) que gobierna su país con mano de hierro, bajo el emblema de la doble cruz. Hace desaparecer las libertades personales y mantiene los barrios populares bajo permanente vigilancia policial. La voz de Hynkel se reproduce por alto parlantes instalados en todas las calles, de manera que sea audible para todos y en cualquier momento. Su ubicuidad, su presencia permanente a través de la voz, es parte esencial de su poder, como lo eran (son) las pantallas para el “Gran Hermano” de Orwell.

Esta metáfora de la omnipotencia y la omnisciencia, recurrente en las obras distópicas de ciencia-ficción, nos indica lo imprescindible que resulta para el poder totalitario desarrollar mecanismos, aunque sean ilusorios, que generen en la población la sensación de estar permanentemente bajo vigilancia, una vigilancia invisible, que entra hasta en las esferas más íntimas de la vida, aboliendo esa diferencia constitutiva de lo moderno que existía entre lo público y lo privado. Pinochet, en algún momento de su mandato fue capaz de decir: “aquí no se

mueve una sola hoja sin que yo lo sepa”. La dictadura está lejos de la *representación política*, pero quizá más cercana a la *representación estética*, necesita de ciertos íconos y símbolos que puedan ser fácilmente identificables por la población sometida. “La *auctoritas* –dice Agamben– no tiene nada que ver con la representación, por la cual los actos cumplidos por el mandatario o por un representante legal se imputan al mandante. El acto del *auctor* no se funda sobre algo de la índole de un poder jurídico de representación del cual él está investido (con respecto al menos o al incapaz): emana directamente de su condición de *pater*”³⁷⁰. Este sistema siempre requiere de una figura patriarcal (masculina y autoritaria), en torno a la cual se constituya una jerarquía de mandos en forma de círculos concéntricos. Los círculos más periféricos sólo reciben órdenes y son el último eslabón en la cadena de la circulación del poder, mientras los que se disponen hacia el interior, y conforme se aproximan al núcleo, van teniendo más atribuciones y autoridad, aunque ninguno como el que está al centro mismo del régimen, “El gran dictador”.

Con la vigilancia permanente la experiencia de ser *nuda vida* no se restringe solamente al *Lager*, al campo de concentración, sino que, con mayor o menor intensidad, es parte de la cotidianidad. Como ya hemos dicho, este concepto (el de *nuda vida*) puede entenderse como un “modelo ideal”, que se vive con distintas gradaciones de intensidad en los distintos ámbitos de la vida social: en lo laboral, en los lugares de estudio, en la calle, en los hogares, etc. Es como si, una vez instalado físicamente, geográficamente, el campo de concentración al interior del Estado, también fuese instalado en una dimensión imaginaria, que compromete la conciencia de todos sus habitantes, pues se ancla en la subjetividad profunda de ese pueblo, especialmente al ser actualizado metonímicamente por la voz pertinaz del dictador. Se da así la paradoja de que el *estado de excepción*, en su nivel más abstracto o ideal, se instituye a condición de una voz que no tiene cuerpo, la del dictador, y de un cuerpo que no tiene voz, la de la *nuda vida*. A partir de lo que se nos estaría permitido insistir en que, tanto la experiencia del estado de excepción como la de la *nuda vida*, se dan especialmente en el lenguaje, o en torno al lenguaje, y su capacidad productora de realidad. Los procesos de subjetivación estarían mediados, o en el medio, de estos dos polos: “Foucault ha mostrado –dice Agamben, profundizando estas conjeturas– que cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder, en este sentido una microfísica del poder. Yo pienso que tan interesante como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación. Si aplicamos también aquí la transformación de las dicotomías en

³⁷⁰ Giorgio Agamben, Op. Cit. p. 141.

bipolaridades, podremos decir que el sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que va en dirección opuesta. El sujeto no es otra cosa más que el resto, la no-coincidencia de estos dos procesos”³⁷¹.

En el “modelo ideal” del estado de excepción, el más extremo, la ley no está escrita, es el mero arbitrio del soberano. Transformado en una voz que puede dar y quitar, que puede afirmar y negar al mismo tiempo, que es impredecible, el soberano es un parámetro tan irracional que puede generar estados de psicosis colectivas, o paranoias delirantes. Frente a esta voz no hay alegato posible, no hay certezas, actúa de manera caprichosa, como el poder burocrático en *El proceso* de Kafka, es inasible, pero al mismo, y contra toda lógica, opera implacablemente. «Que el soberano sea una ley viviente –continúa Agamben– puede significar solamente que él no está obligado por ella, que la vida de la ley coincide en él con una anomia integral. Diotógenes lo explica un poco más adelante con claridad inequívoca: “Puesto que el rey tiene un poder irresponsable y es él mismo una ley viviente, se parece a un dios entre los hombres”»³⁷².

La voz del dictador es libre, puede darse el lujo de neologismos y falsedades: construye “lo real” (asumiendo el doble sentido que eso significa) con su habla. Es un productor de realidad social ideal. Por eso quizá, porque no tiene cuerpo, debe ser representado por una imagen: la voz es acompañada por lo general por un retrato que se instala en todos los lugares públicos. Sin embargo, esa imagen agudiza la dimensión inmaterial o espectral del dictador. Cuando Pinochet murió, hubo un gesto simbólico decidor: alguien se dio el trabajo de hacer la fila de los partidarios que fueron a despedirlo y cuando estuvo frente a su féretro, lo escupió. Escupirlo, el propio día de su funeral, después de la *misa de cuerpo presente*, es un gesto de materialización, un intento de darle un cuerpo a esa imagen y a esa voz, para sacarla definitivamente de nuestras conciencias como entidad inmaterial, constitutiva, y convertirlo en un simple hombre. Escupirlo es hacer coincidir un nombre, una imagen y un cuerpo, restituir el signo y la cadena significativa (una terapia en clave lacaniana).

Una vez que Jesús muere en la cruz, dice el mito evangelista, fue sepultado al modo que los judíos lo hacían con sus deudos, en un sepulcro excavado en la roca y sellado con una gran piedra. Cuando pasaron tres días, sus fieles y familiares experimentaron la necesidad de volver a abrir el sepulcro, pero el cuerpo ya no estaba. ¿Por qué hacer ese gesto? ¿Por qué abrir una tumba

³⁷¹ *Ibíd.*, p.17.

³⁷² *Ibíd.*, p. 130.

donde, supuestamente, un cuerpo se está descomponiendo? Evidentemente para comprobar su divinidad; no bastaron las pruebas que el “hijo de Dios” dio en vida de su linaje, debían comprobar qué ocurría con su cuerpo, verificar si era incorruptible. Pero el sepulcro estaba vacío. No había cuerpo que escupir. De él sólo quedó su palabra, su voz. Lo que lo convierte en divinidad.

Frente al sepulcro vacío, del lado contrario, se encuentra la fosa común, la de los detenidos desaparecidos enterrados en el desierto, sin nombres y sin rito mortuorio. En medio de estos dos extremos, en el mismo desierto de Atacama, se oye la voz delirante del hablante de Zurita. Una voz que no tiene la fuerza ilocucionaria que tiene la del dictador, pues la voz del poeta carece de autoridad, carece de certezas, carece de conceptos para designar lo que ha pasado. Le han “molido el lenguaje”, y por ende, debe buscar giros, quiebres, recurrir a los tropos. Vuelve de una mudez arcaica. Por eso el recurso al pictograma. Su lenguaje ya no es “propio”, nunca lo volverá a ser, sus palabras son desplazamientos que tienden al delirio, que es, propiamente, el lenguaje de la biopolítica (lo que bien podría denominarse como biopoética).

Biopolítica

Si bien *biopolítica* es un concepto que surge en el seno de la modernidad, ésta se distancia drásticamente de la política clásica moderna, que no consideraba como un elemento constitutivo interno la condición corporal de los ciudadanos, sino que asumía la vida como un factor más bien externo a la política, dado de hecho (la *zoe*, como pura vida, es un componente de la economía doméstica). Es en una “segunda modernidad”, y a partir de la Revolución Francesa, cuando la biopolítica comienza a cobrar cada vez más importancia en la concepción del gobierno y del Estado. Para Foucault es el liberalismo, como doctrina práctica, el que se yergue como marco general de la biopolítica. «Con el surgimiento de la economía política, con la introducción del principio limitativo en la misma práctica gubernamental, se produce una sustitución importante o, mejor, una duplicación, porque los propios sujetos de derecho sobre los cuales se ejerce la soberanía política aparecen como una *población* que el gobierno debe manejar. Allí tiene su punto de partida la línea de organización de una “biopolítica”»³⁷³. Antes de esta lógica, que se ha

³⁷³ Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica*, p. 40.

ido imponiendo progresivamente a la política, se podía identificar como norma de gobierno la Razón de Estado, que consistía en la habilidad de gobernar para perfeccionar la intervención estatal, haciéndola cada vez más eficiente (es el mandato hegeliano de un Estado perfecto). Con el liberalismo se trata, por el contrario, de que el Estado intervenga sólo lo justo y necesario, pero a cambio se implementan una serie de mecanismos anexos orientados a “la verdad”, que operan especialmente sobre la *población* entendida como cuerpo vivo. «La biopolítica –dice Foucault–; yo entendía por ello la manera como se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas... Es sabido el lugar creciente que esos problemas ocuparon en el siglo XIX, y se conoce también cuales fueron las apuestas políticas y económicas que han representado hasta nuestros días. Me parece que no se puede dissociar esos problemas del marco de racionalidad política dentro del cual se manifestaron y adquirieron su agudeza. A saber, el “liberalismo”, pues fue con respecto a éste que aquéllos tomaron la apariencia de un desafío»³⁷⁴. La razón de Estado es eclipsada por una razón económica, pragmática, utilitarista, que se arrastra desde las lógicas mercantiles. Este concepto del gobierno y de la administración de los asuntos humanos privilegia los buenos negocios, la competencia, la preponderancia del individuo sobre la sociedad, o más bien la sociedad vista como un telón de fondo para las ventajas individuales. En este contexto, el “otro” deja de ser un fin (como lo fue alguna vez en la política clásica) para convertirse en un “medio”; mientras el concepto de “bien común” es algo que desaparece del léxico político. El “otro”, o más propiamente, el cuerpo del otro, es percibido como fuente de valor, ya que es el trabajo acumulado y apropiado la condición de toda riqueza. “Si para el nazismo el hombre *es* su propio cuerpo, y sólo eso, para el liberalismo, a partir de Locke, el hombre *tiene*, posee, su cuerpo –y así puede usarlo, transformarlo, venderlo como un esclavo interior. En este sentido, el liberalismo – naturalmente hablo de categorías conceptuales– da la vuelta a la perspectiva nazi, transfiriendo la propiedad del cuerpo desde el Estado al individuo, pero dentro del mismo léxico biopolítico”³⁷⁵.

Es conocido el pasaje del *El capital* de Marx en que muestra cómo el Estado, al servicio de la clase económicamente dominante, tiene como una de sus preocupaciones fundamentales la de ofrecer a la clase trabajadora las condiciones mínimas de supervivencia que le permitan

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 359

³⁷⁵ Roberto Esposito, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, p. 184.

mantener su fuerza de trabajo en un nivel productivo y reproducirse como especie, pues la maquinaria económica de la era industrial requiere de cuerpos sanos, en plena capacidad, para extraer de ellos *valor* (y también el de su *prole*, que en el futuro tendrán que tomar el lugar de sus progenitores en la cadena productiva, en las filas del proletariado o en las del “ejército industrial de reserva”). Antes de este giro histórico, la preocupación por el mantenimiento de la vida era un asunto más bien privado y no parte de las ocupaciones políticas. Esposito apunta sobre eso: “A partir de ese momento, por un lado, la vida –su mantenimiento, desarrollo, expansión– asume una relevancia política estratégica, se transforma en un asunto decisivo en el conflicto político y, por otro lado, la política tiende ella misma a configurarse según modelos biológicos y, más concretamente, médicos”³⁷⁶. Las sociedades medicalizadas introducen criterios de validación de sus prácticas basados en el concepto de salud. La salud pública, la erradicación de lo enfermo, la higiene del mundo, son sus principios, cimentados en los descubrimientos científicos y en sus aplicaciones técnicas. La técnica, aplicada cada vez con mayor intensidad sobre los cuerpos, medida y evaluada por criterios de eficiencia, es lo que va gobernar la política occidental desde fines del siglo XVIII. “Cuando se habla de biopolítica –dice Esposito–, se alude precisamente al hecho de que lo que viene siendo influido por los procesos sociopolíticos no son ya sólo las facultades que definen al hombre por el lado de la historia, sino también aquellas que lo definen por el lado de la naturaleza”³⁷⁷. Sin embargo, así como la naturaleza física es susceptible de ser modificada, la naturaleza humana tampoco es algo exactamente fijo, puede ser transformada (o maleada), lo que implica una especie de doble conciencia del pensamiento moderno, pues a veces enfatiza la plena libertad de lo humano, mostrándose como un humanismo radical, enfatizando la variable histórica que nos constituye, y otras veces enfatiza la determinación a la que estamos sometidos por nuestra parte natural, por las leyes fijas que gobiernan tanto nuestro cuerpo como nuestro comportamiento a través del instinto. Es Nietzsche el que encuentra un equilibrio respecto a este binomio contradictorio que antes no se había logrado resolver: “Nietzsche –apunta Esposito– retoma el antiguo mito de Pico acerca de la plasticidad humana –la reproducción, por parte del hombre, de su propia esencia–, pero también que, al mismo tiempo, lo traduce en términos biológicos, desde el momento en el que asume como objeto de esta transformación, no el alma o la condición social, sino el cuerpo mismo del hombre –o, mejor

³⁷⁶ *Ibíd.*, pp.128-129.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 169.

dicho, el hombre como un conjunto biodeterminado en el cual alma, condición y cuerpo forman un único organismo viviente”³⁷⁸. Con Nietzsche la *zoe*, antes marginada del campo de los procesos políticos, entra de lleno en la escena. Nietzsche habla de la voluntad de poder como el fondo mismo de la vida, más aún, cuando coloca en el centro de las dinámicas interhumanas no sólo la conciencia sino el cuerpo de los individuos, hace de la vida sujeto y objeto único de la política.

Foucault sigue por este camino profundizando el concepto de poder, estudiándolo en sus expresiones más infinitesimales y “capilares”, en las técnicas, procedimientos y manifestaciones *microfísicas*, nos lo presenta como un fenómeno que no sólo circula a través de los cuerpos, sino que los constituye. La perspectiva de la biopolítica es heredera y continuadora de aquel descubrimiento que hace Foucault del comportamiento del poder en sus distintos niveles. “A diferencia del paradigma del totalitarismo, el de la biopolítica no parte de un presupuesto filosófico –de algún tipo de filosofía de la historia–, sino de acontecimientos concretos. No sólo de los hechos, sino también del lenguaje efectivo que los hace comprensibles [...] el entero acaecimiento de Occidente está destinado a asumir un aspecto irreductible a la linealidad de una única perspectiva”³⁷⁹. Esposito quiere decir aquí que –como también lo entendió Foucault– no puede subsumirse la historia contemporánea a una explicación causal unívoca, pues esta se abre en infinitos vectores, muchas veces independientes unos de otros, con lo que todos los proyectos de filosofía de la historia quedan obsoletos.

El nazismo no es, a diferencia del comunismo, una ideología que quiere actualizarse (o realizarse) en la historia, es antes que nada una fuerza vital que opera al interior de una sociedad como si fuese un organismo vivo, como si fuese su sistema inmunológico, intentando eliminar los cuerpos extraños que pudiesen atacarlo. Para el concepto inmunitario articulado por Esposito, se puede interpretar la acción de limpieza racial del nazismo como un intento de “curar el cuerpo de Alemania, afectado por una gravísima enfermedad, eliminando definitivamente la parte infectada y los gérmenes invasores. Su obra tenía, a sus ojos, el carácter de una gran desinfección necesaria en un mundo invadido por los procesos de degeneración biológica, en los que la raza judía constituía el elemento más letal”³⁸⁰. El nazismo, así como la mayoría de las dictaduras latinoamericanas, no tiene necesidad alguna de legitimarse en una idea o en una filosofía de la

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 164.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 180.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 130.

historia, sea esta la que sea, porque encuentra su fundamento intrínseco en su simple fuerza natural, en la arbitrariedad de un poder sin proyecto. En el caso de las dictaduras latinoamericanas, las fuerzas más conservadoras de la sociedad empujan a los militares a detener los procesos sociales transformadores, que sí tienen un horizonte y una razón, pero una vez instalados en el gobierno, los militares no tienen otro objetivo en la mira que una limpieza depuradora.

Como vimos antes en la teoría del estado de excepción, este se “abre”, o se instaura, para proteger a la democracia de un enemigo interno o externo, suspendiendo, paradójicamente, los derechos fundamentales de los ciudadanos y poniendo entre paréntesis el desempeño de las instituciones que se pretendía proteger. La metáfora inmunitaria es tremendamente acertada en este caso, pues se traslada un proceso eminentemente biológico al ámbito de lo social, permitiendo entender con mayor precisión un fenómeno que escapa a las explicaciones y al lenguaje de la política moderna. “La medicina está hecha del mismo veneno del cual debe proteger –como si para conservar la vida de alguien fuera necesario hacerle de alguna manera ensayar la muerte, inyectarle el mismo mal del cual se le quiere poner a salvo. Usando el lenguaje de Benjamin, se podría decir que la inmunización a altas dosis es el sacrificio del viviente –esto es, de toda vida cualificada– a la simple supervivencia. La reducción de la vida a su desnuda base biológica”³⁸¹. Una vez inoculado el veneno, no sólo se habrá eliminado el agente invasor externo (Pinochet en muchos casos se refirió a la acción militar en contra de los militantes de izquierda como una “labor de erradicación del cáncer marxista”), sino que además, con esa acción inmunitaria, se da comienzo a un proceso degenerativo en que muchos de los órganos del ser vivo se van a ver afectados, pues la “parte eliminada” era constitutiva de su estructura vital. “Como ha sostenido Derrida en sus trabajos más recientes, el proceso de inmunización corre siempre el riesgo de deslizarse hacia una especie de enfermedad autoinmune que ataca al propio cuerpo que querría defender, conduciéndolo a la destrucción”³⁸². En las enfermedades denominadas autoinmunes, el sistema inmunitario se hace tan fuerte que comienza a atacar al propio cuerpo al que debería salvar, causando la destrucción de sus órganos y provocando la muerte.

El paradigma de la biopolítica se ha ido profundizando y perfeccionando en las últimas décadas; se han ido sofisticando, por un lado, los controles médicos, disciplinarios, estéticos y

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 18.

³⁸² *Ibíd.*, p. 21.

comportamentales (naturalizados e invisibilizados), y por otro lado, se han ido generando espacios (de alcance relativo) en los que se instaura un estado de excepción parcial, pero estratégico y efectivo. Es el caso de: las oficinas de Interpol en los aeropuertos, los centros de detención de migrantes, las cárceles de alta seguridad, las atribuciones especiales concedidas a las policías para detener por sospecha o ingresar a recintos privados sin previa orden judicial en casos de “amenaza a la seguridad ciudadana”, la proliferación de “hoyos negros” (lugares de secuestro y tortura de las policías internacionales). Otra forma de operar que adopta frecuentemente este paradigma es otorgar poderes especiales a los ejecutivos de países en “conflicto”. “El nudo entre política y vida que el totalitarismo estrechó de forma destructiva – concluye Esposito– está todavía frente a nosotros. Es más, se puede decir que ha devenido el epicentro de toda dinámica políticamente significativa. Del creciente relieve asumido por el elemento étnico en las relaciones internacionales al impacto de las biotecnologías sobre el cuerpo humano, de la centralidad de la cuestión sanitaria como índice privilegiado de funcionamiento del sistema económico-productivo a la prioridad de la exigencia de seguridad en todos los programas gubernamentales, la política parece cada vez más diluida en su desnuda base biológica, cuando no en el cuerpo mismo de los ciudadanos de todos los rincones del planeta”³⁸³. Este es el contexto de las post dictaduras, en que se pone en escena un teatro democrático que va renovando sus recursos para dilatar su inevitable vaciamiento. La política tecnocrática y profesional ha ido matando y minando las bases de la institucionalidad republicana, hasta no dejar más que su esqueleto desnudo, que es el populismo. Dejando cada vez más en evidencia los intereses de clase y de los grupos de poder, amparados en un discurso desencajado y vacío, que se repite incesantemente en el gran teatro de los medios de comunicación de masa. Esto ha ido dando origen a un hastío que sólo encuentra una forma de expresión en el estallido.

Poema bomba

«Je ne connais pas d'autre bombe qu'un livre»

Mallarmé

³⁸³ *Ibíd.*, p. 135.

En 1964 se perpetró en Brasil el golpe militar que derrocó al presidente constitucional João Goulart, entre otras razones porque había comenzado un proceso de reformas económicas y políticas que no fueron del agrado de Washington ni de la oligarquía nacional³⁸⁴. Tras el golpe, hubo una sucesión de varios generales que asumieron la presidencia, comenzando con la nominación del General Castelo Branco y finalizando con la de João Baptista Figueiredo.

Durante este período de veintiún años, los militares fueron endureciendo su mandato, limitando las libertades civiles y persiguiendo a sus detractores (especialmente a través de la ejecución de los diecisiete *Atos Institucionais*, decretos con fuerza de ley, promulgados entre 1964 y 1969). Hasta que en 1985 fue elegido democráticamente Tancredo Neves, cerrando el período del gobierno militar. Sin embargo, no es sino hasta 1988 que se declara oficialmente restablecida la democracia en Brasil, con la promulgación de la actual Constitución Federal.

Es en este trance histórico, bajo el gobierno de José Sarney, que Augusto de Campos, en 1987, elabora su *Poema Bomba*, hecho con las herramientas del multimedia y publicado, junto a otros poemas electrónicos, musicalizados por Cid Campos (hijo del poeta), en un CD bajo el título *Poesia é Risco*³⁸⁵. El poema es rudimentario, y sencillo en su estructura. Las letras que conforman el título, *Poema Bomba*, son despedidas como esquivas de una bomba por una onda expansiva que se irradia desde el centro de la página/pantalla, en todas direcciones.

Entre los años 1892 y 1894 ocurrió en Francia una seguidilla de atentados explosivos, que mantuvo en alerta a la población y a la policía, pues revelaban una violencia sin precedentes. Esos años quedaron en la memoria colectiva como “la era de los atentados”. Es cuando Mallarmé, uno de los máximos referentes poéticos de los concretistas, escribe lo que sirve de epígrafe de este apartado. La bomba, al mismo tiempo que aterró a la población, fascinó al pensamiento romántico de la época, porque es, de manera contradictoria, un acto de habla y la prueba más evidente del fracaso del lenguaje. Es una palabra fallida en el esfuerzo por diseminar las ideas. Explota cuando el lenguaje no alcanza, cuando los oídos son sordos. En ella se excluye al autor y al sentido. Es un significante vacío. Habla sin decir nada. Quienes ponen las palabras son aquellos que la interpretan. La bomba comunica un mensaje mudo, un gesto irracional, que no se puede explicar dentro de los parámetros ilustrados. Es un grito, que, tal como la locura o el

³⁸⁴ Goulart promulgó en 1963 las llamadas *Reformas de Base*, encaminadas a modernizar el agro y nacionalizar las riquezas naturales, e implementó una política internacional, conocida como “política externa independiente”, que convertía a Brasil en uno de los países no alineados en el contexto de la Guerra Fría.

³⁸⁵ *Poesía es riesgo*. Publicado como CD en 1995.

suicidio, está más allá de la razón, poniendo en cuestión el orden imperante. Por eso es inasimilable e intolerable para el poder. Es al mismo tiempo un acto de odio y de amor. Un acto de habla y un profundo silencio.

Aparentemente la bomba grita “¡Basta!”, pero eso es imposible de probar. La mayoría de ellas, en el mundo occidental, provoca explosiones de corto alcance, de carácter meramente simbólico. Si bien apuntan a centros de poder político y financiero, nunca destruyen más que unos cuantos vidrios. Es más bien un artefacto de ruido, no orientado al sabotaje ni a la destrucción masiva.

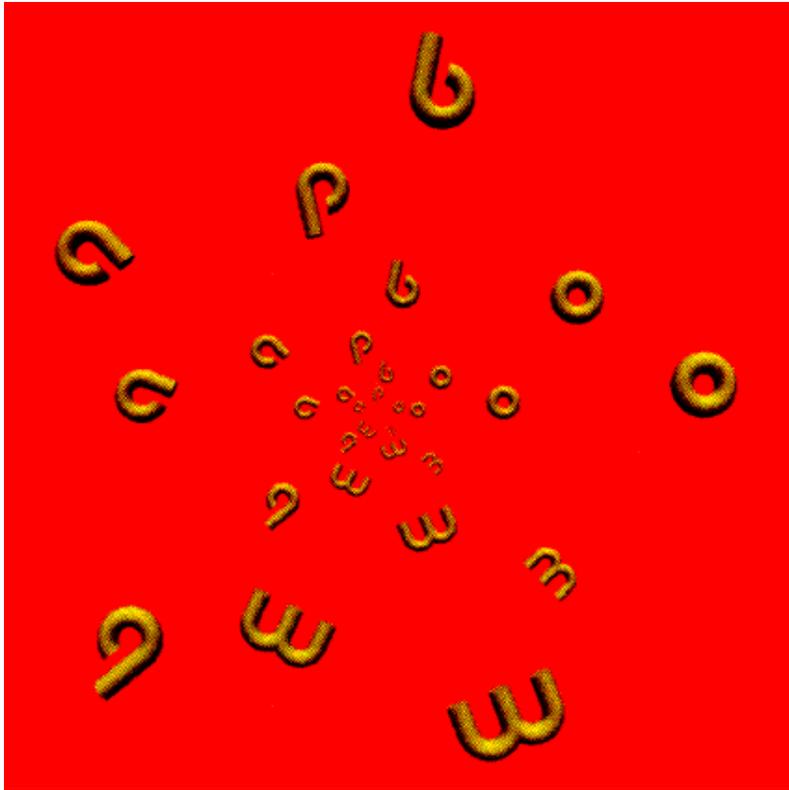
La bomba, como acto de habla, puede ser entendida como una metáfora absoluta, la metáfora del límite, de la impotencia del lenguaje, un mensaje mudo, como el de los animales. Es una manera de devenir animal, tal como lo exigía el Deleuze de *Mil mesetas*. Significa aceptar el fracaso del proyecto humanista y anunciar que es necesario dejar atrás la modernidad. Una metáfora absoluta es también el fin de la metáfora, al menos en el concepto del lenguaje lineal. Los concretistas desde un principio mostraron el límite del lenguaje, se pararon en el borde del abismo, pero no se atrevieron a saltar. Sólo lo indicaron, y el hecho que Augusto de Campos, treinta años después de la proclama concretista, insista en el límite, en la destrucción del lenguaje, con este “atentado poético”, reafirma la vigencia de su “programa” (o de su empeñamiento). Las democracias que no son tales, la continuidad del estado de excepción por otros medios, la cada vez más lejana posibilidad de construcción de una comunidad real y la crisis permanente de un sistema que sólo se puede mantener en “estado de guerra”³⁸⁶, más la evidente derrota de las filosofías de la historia, que no pudieron sostener un proyecto ideológico consistente con la práctica, han develado la invalidez de la representación, tanto en la política como en el lenguaje.

La metáfora, ya lo hemos dicho, es la raíz más profunda del lenguaje, donde este nace, la manera en que se revoluciona internamente y el alimento gracias al cual crece; al tiempo que, al crecer, hace que la humanidad misma se transforme. La metáfora tiene, así como la necesidad, una dimensión ontológica que explica la transformación. Una metáfora es, sin duda, una

³⁸⁶ “La guerra deviene, no ya la excepción, sino la única forma de la coexistencia global, es la categoría constitutiva de la existencia contemporánea. Como consecuencia –de la que no debemos sorprendernos–, se produce una multiplicación igualmente desmesurada de los mismos riesgos que se pretendía evitar. El resultado más evidente es el de la absoluta superposición de los opuestos –paz y guerra, ataque y defensa, vida y muerte, cada vez más confundidos”. (Roberto Esposito, Op. Cit., p. 136).

revolución epistemológica a pequeña escala. La crisis del lenguaje es, necesariamente, la condición y el antecedente de la crisis política y existencial. Ambas van aparejadas. En la actualidad, la impotencia del lenguaje se percibe por la falta de conceptos adecuados para expresar la dicha crisis, las viejas estructuras lingüísticas no dan abasto (o se convierten en policías) para expresar los nuevos contenidos que explotan en todos los ámbitos de la existencia y en todos los campos del saber. Las viejas formas del lenguaje, desde los sustantivos a los artículos, desde los universales a la sintaxis misma, van quedando estrechas. Hay, por ejemplo, la necesidad de encontrar una forma de superar la forma patriarcal del genérico “Hombre”, por un verdadero genérico, lo que incluye superar tal distinción en el uso de los artículos. Hay la necesidad de superar la primacía del yo en las enunciaciones, cosa que se ha intentado pero de manera marginal, como lo hace Foucault, Deleuze y Maurice Blanchot, cuando valoran el uso del neutro “se”, y recurren al tránsito permanente a la tercera persona, que sólo es posible en la escritura. Transformar el lenguaje es transformar la realidad, por eso Mallarmé puede todavía decir que no conoce otra bomba que un libro; pero transformar el lenguaje no es meramente un trabajo de escritorio, es algo que sólo cobra sentido en el uso, en las dinámicas sociales que en él y por él se articulan.

A la sociedad totalitaria y totalizante en la que nos toca vivir ya no le importan los experimentos poéticos, aunque estos lleven al límite la forma de la cultura occidental, mientras estos experimentos se mantengan dentro de los domesticados ámbitos de la institución, del mercado o de las denominaciones cooptadas. No le importan los lenguajes delirantes, aunque estos refieran el estado de excepción, porque todo lenguaje se ha vuelto delirante. Las vanguardias quedaron obsoletas. Desde el poder se articulan discursos que permanentemente ocultan, tergiversan u omiten la realidad. Nos hemos acostumbrado a un lenguaje que dice otra cosa de lo que vemos a diario. La esquizofrenia es un estado normal, un *pathos* que devino *ethos*. La retórica, en una carrera desbocada, violenta a la metáfora de tal forma que esta llega a decir justo lo contrario, en un desplazamiento total. Empujando a un descrédito del lenguaje, que se ha ido convirtiendo cada vez con mayor evidencia en una zona porosa que abandona su función referencial, el libro ha quedado estrecho, toda escritura parece haber quedado estrecha.



“Poema Bomba”, Augusto de Campos, 1987.

V. Bibliografía

Adorno, Theodoro. *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.

Abdala Junior, Benjamin. *A Escrita Neo-realista*, Ática, Sao Paulo, 1981. (La traducción de los fragmentos citados de este texto es del autor de esta tesis).

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, Valencia, 1998.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*, Adriana Hidalgo Ediciones, Buenos Aires, 2007.

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo Editora, Argentina, 2003.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Editorial Tomo, México, 2008.

Argañaraz, Nicteroy. *Poesía latino americana de vanguardia. De la poesía concreta a la poesía inobjetal*, Ediciones O Dos, Montevideo, 1992.

Ayer, Alfred (compilador), *El positivismo Lógico*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Bataille, Georges. *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1998.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*, Editorial Ítaca, México, 2004.

Benjamin, Walter. *Imaginación y Sociedad (Iluminaciones I)*, Editorial Taurus, Madrid, 1988.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1973.

Benjamin, Walter. en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, de 1920.

Borges, Jorge Luis. "La Forma de la Espada", *Artificios*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Editorial Anagrama, 2002.

Brito, Eugenia. *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987.

Cardoso, Fernando Henrique y Faletto, Enzo, en *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Editorial Siglo XXI, México, 1969.

De Campos, Augusto. *Despoesía*, Editora Perspectiva, Brasil, 1994.

De Campos, Haroldo. *Brasil transamericano*, Editorial El Cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.

De Campos, Haroldo. *galáxias*, Editora 34, Brasil 2011.

De Campos, Haroldo (selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata). *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, México, 2000.

De Campos, Haroldo. *Xadrez de Estrelas*, Editorial Perspectiva, Brasil, 2008.

De Campos, Augusto; Pignatari, Décio; de Campos, Haroldo. *Teoria Da Poesia Concreta*, Ateliê Editorial, Brazil, 2006.

De la Nuez, Ivan (comp.). *Paisajes después del muro*, Editorial Península, Barcelona, 1998.

Deleuze, Gilles. *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Editorial Pre-Textos, Valencia 1988.

Derrida, Jacques. *de la gramatología*, Editorial Siglo XXI, México, 2010.

Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 2008.

Derrida, Jacques. *La diseminación*, Editorial Espiral, España, 2007.

Eisenstein, Sergei. *La Forma del Cine*, Editorial Siglo Veintiuno, México, 1990.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* México, FCE, 2003.

Eltit, Damiela. *Lumpérica*. Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2007.

Esposito, Roberto. *Communitas*, Amorrortu, Barcelona, 2003.

Esposito, Roberto. *Immunitas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009.

Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Herder.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1983.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Barcelona, 1995.

Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*, FCE, México.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1977.

Foucault, Michel. *Entre Filosofía y Literatura*, Editorial Paidós, Madrid, 1999.

Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Editorial Debate, Barcelona, 2003.

Freud, Sigmund. *El Yo y el Ello*. Alianza Editorial, Barcelona.

Freud, Sigmund. *Obras completas*, Bilioteca Nueva, Madrid, 2012.

Fuentenebro de Diego, F., *Delirio: Historia clínica, metateoría*, Edit. Trotta, Madrid, 1996.

Gadamer, Hans-George. *Verdad y método*,

García, José María, “Entendimiento filosófico de la esquizofrenia”, en *Apuntes de psicología*, Sevilla, 2006.

García Canclini, Néstor. “Vanguardias artísticas y cultura popular”, en Revista *Transformaciones* N° 90, Buenos Aires, 1973.

Garrabé, Jean. *La noche oscura del ser*, Fondo de Cultura Económica, México.

Garretón, Manuel Antonio. *Muerte y resurrección de los partidos políticos en el autoritarismo y las transiciones del cono sur*, Santiago de Chile, FLACSO, 1989.

Girard, René. *El Chivo Expiatorio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.

- Girard, René. *La Violencia y lo Sagrado*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*, Editorial Siglo XXI, 2001.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*, Editorial Casa de las Américas, Cuba.
- Grau, Olga. *Memorias de Ocupación. Violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*. Fundación Ediciones La Morada, Santiago, 2005.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*, traducido por Irene Agoff, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1996.
- Gullar, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*, Editora Revan, Brasil, 1993.
- Gullar, Ferreira. *Vanguardia y subdesenvolvimento*, Editora Civilização Brasileira, Brasil, 1978.
- Gullar, Ferreira. *Poema sujo / Dentro da noite veloz*, Círculo do Livro, São Paulo, Brasil.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Editorial Taurus, Madrid.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1966.
- Heidegger, Martín. *La proposición del fundamento*, traducción de Félix Duque y Jorge Pérez de Tudela, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.
- Heidegger, Martín. *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990.
- Hippolite, Jean. *Génesis y estructura de la "Fenomenología del espíritu" de Hegel*. Editorial Península, Barcelona, 1998.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Trota,

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Jakobson, Roman y Halle, Morris. *Fundamentos del Lenguaje*, Editorial Pluma, Madrid, 1970.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991.

Klein, Naomi. *La doctrina del Shock*, Editorial Paidós, 2010.

Lacan, Jacques. *Seminario 3, la psicosis (1955-1956)*, Psicolibro,

Laplantine, François. *Introducción a la etnopsiquiatría*, Barcelona, Gedisa, 1986.

Le Goff, Jacques. *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, París, 1981.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *La Monadología*, Editorial Quadrata, Argentina, 2005.

Maiakóvski, Vladímir. *Poemas* (comentado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Boris Schnaiderman), Editorial Perspectiva, Brasil, 2011.

Mallarmé, Stéphane (poesía reunida y comentada por Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos), *Mallarmé*, Editora Perspectiva, Brasil, 2010.

Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 2000.

Marcuse, Herbert. *Cultura y sociedad*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1970. Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Editorial Sarpe, España, 1983.

- Mariátegui, José Carlos. *Os origens do fascismo*, Editorial Alameda, São Paulo, 2010.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico filosóficos de 1844*, Editorial Grijalbo, México, 1968.
- Marx, Karl. *La Ideología Alemana*, Editorial Andreus, Colombia, 1979.
- Mata, Rodolfo. “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, UNAM.
- Mc Luhan, Marshall. *El medio es el masaje*, Editorial Paidós, Estados Unidos, 1967.
- Menezes, Philadelpho. *Poética e Visualidade*, Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil, 1991.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- Morales, Helí (comp.). *Las suplencias del nombre del padre*, Editorial Siglo XXI, México, 1998.
- Negri, Toni, y Hardt, Michael. *Imperio*, Editorial Paidós, Madrid, 2005.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*, Edit. Trotta, España, 2000.
- Ochsenius, Carlos. *Agrupaciones culturales populares bajo el autoritarismo*, documento de investigación CENECA, Santiago de Chile, 1983.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, México, 1991.
- Paz, Octavio y de Campos, Haroldo. *Transblanco*, Edit. Guanabara, Rio de Janeiro, 1986.

Pérez-Rincón, Hector. *El teatro de las históricas*, FCE, México, 1998.

Perrone, Charles. *Seven faces : Brazilian poetry since modernism*, Durham: Duke University Press, USA, 1996.

Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia* (antología personal 1950-2000), Ateliê Editorial, Brazil, 2004.

Poud, Ezra. *El arte de la poesía*, Ediciones Joaquín Mortiz, México, 1970.

Reich, Wilhelm. *Análisis de Carácter*, Editorial Paidós, Barcelona, 1980

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Richard, Nelly. “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *Arte y política (comp.)*. Ediciones Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2005.

Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*, Editorial Taurus, Madrid, 1991.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.

Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Rousseau, Jean-Jacques. *Carta a D’Alambert*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 1996.

Salazar, Gabriel. *Violencia política popular en las grandes Alamedas*, Ediciones LOM, Santiago de Chile 2006.

de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial, Barcelona, 1993.

Tarrab, Alejandro. *Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita*.

Thayer, Willy. “El golpe como consumación de la Vanguardia”, en Revista Confines, Santiago de Chile, diciembre 2004.

Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*, Monte Avila Editores, 1977.

Valdés, Adriana. en *Memorias visuales, arte contemporáneo en Chile*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2006.

Velásquez, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, El Colegio de México, México, 2009.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Paidós, 2008.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, Edit. Altaya, Barcelona, 1999.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Editorial Alianza Universidad, Madrid, 2003.

Woolf, S.J. *La naturaleza del fascismo*, Editorial Grijalbo, México, 1974.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI Editores, México, 1992.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2007.

Zurita, Raúl. *Anteparaiso*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2009.

Zurita, Raúl. *Mi mejilla es el cielo estrellado, (antología)*, Editorial Aldus, México, 2004.

VI. ANEXOS

1.- GENEALOGÍA DE UNA ENTRADA Y UNA SALIDA DEL CONCRETISMO

(Entrevista con Gonzalo Aguilar, en Buenos Aires, en mayo de 2012)

A: Gonzalo Aguilar

L: Laurence

L: Gonzalo, tu escribiste uno de los libros más importantes de los últimos años acerca del concretismo brasileño. En la investigación que estoy haciendo he abordado el concretismo como paradigma de los movimientos de neo vanguardia latinoamericana. Sin embargo, en este trabajo el papel más importante lo tiene la poesía chilena durante la dictadura, específicamente el trabajo de Raúl Zurita, ya que con él se abre en Chile un espacio para algo que no existía, que es el *performance*, entendido como impulso poético que sale del libro. Zurita hace instalaciones, declamaciones públicas. Luego va a trabajar con el CADA (Colectivo de Acción de Arte), que es un movimiento de vanguardia de fines de los setenta (más precisamente el CADA funciona del setenta y nueve al ochenta y cinco), junto a los que continúa su tendencia a ocupar el espacio público.

Al analizar la poesía de Zurita, lo he hecho tomando en cuenta especialmente el contexto dictatorial, que fue mucho más duro que en Brasil. La marca de ese contexto está muy clara en la poesía de Zurita. Eso constituye un eje importante en mi trabajo, en que trato de establecer el vínculo entre arte y política. Sostengo que su poética es “la voz del estado de excepción”. Un estado de excepción en que desaparece el sujeto, o por lo menos el sujeto en el sentido individual, que deja de tener asidero, quedándose sin referentes. Para él se ha caído el mundo, se sume en la incertidumbre. Aparece así, el tema del “Cuerpo”, como último reducto de la humanidad, cosa que tiene mucha fuerza en Zurita y en el CADA.

En tu libro hablas del tema del cuerpo, pero no vinculado al concretismo directamente, sino al Tropicalismo. Sin embargo, existen antecedentes del tema en el concretismo. Quiero preguntarte por esos hilos conductores.

A: El tema del cuerpo es justamente lo que estoy trabajando ahora. Estoy precisamente escribiendo sobre Hélio Oiticica. Él está más cerca de Zurita, en ese aspecto que los concretos

mismos. Tuvo varias ideas de cómo empezar a incorporar a los concretos en términos de corporalidad. A tal punto que proyectó una obra que después nunca la llevó a cabo (entre los miles de proyectos que tenía), que se llamaba “SPCTCL” (como espectáculo pero sin la “e” y la “a”, y la “o” y la “u”). En esa obra Hélio Oiticica proponía que Haroldo de Campos y Augusto de Campos se arrojaran con el torso desnudo en el piso. Es una performance donde quiere incluirlos corporalmente. En el libro que escribí se remarcó la falta de sexapil de los poetas concretos. Pero, poco a poco, me fui dando cuenta de que ellos eran bastante arrojados en algunas cosas. De todos modos, la obra de Oiticica nunca se hizo. Sin embargo, se ve que ellos no solamente hubiesen participado sino que se muestra, en el horizonte de Oiticica, cómo ellos entendían la poesía concreta. Lo mismo se puede decir de cosas que hicieron con Caetano, donde van incluyendo la voz, haciéndose más importante el mundo de la voz.

Después he visto otras cosa de este tipo. En un evento en que participé el año pasado, la “Balada literaria”, que es un evento que se hizo en São Paulo, Augusto hizo una performance con una canción de Walter Franco, una canción que se llama “Cabeza” (está en *youtube*). Ahí él hacía una cosa bastante fuerte. Así que resultó que son más arrojados de lo que yo suponía. Han hecho mucho performance, lo que pasa es que es un performance donde lo central sigue siendo el medio audiovisual, mientras lo corporal sigue quedando en un segundo plano.

L: Pero entiendo que lo performático les llegó con el Tropicalismo en la década del sesenta.

A: Aparentemente ellos siempre estuvieron inclinados a hacer estas muestras. Pero en el caso de utilizar el cuerpo como soporte, es algo posterior. Pero siempre está en ellos la idea de llevar a la poesía fuera del libro. En los inicios del concretismo ellos ya hacen conciertos de poesía, como con *Poetamenos*, del que hicieron lecturas públicas.

L: Aunque esas eran expresiones más bien de escenario. Ahora, en alguna parte en tu texto tú dices que en la poesía concreta el cuerpo se sustrae, que hay una intensión de desubjetivar la poesía, de que no haya sujeto.

A: Ése es un tema que yo estoy tratando de revisar. En una versión “canónica”, desde el “purismo” hablaría de una especie de descorporalización.

L: Ésta es una pregunta que me interesa mucho, me gustaría que hicieras una reflexión sobre esto: ¿Por qué se da la necesidad de sustraer al sujeto de la poesía, y por qué luego el sujeto regresa?

A: Eso es lo que estoy viendo ahora, intento salir de la historia “Canónica” y empezar a ver, por ejemplo, que Décio Pignatari es un poeta absolutamente corporal. No puedes entender a Pignatari si no entiendes el grotesco, si no entiendes lo erótico como un elemento fundamental. De hecho, ni los poetas de ese momento, ni los poemas más eróticos en la poesía brasileña habían logrado algo como “Orgasmo”. Otro poema que también tiene de esas características es “Hombre, hembra, hambre”, que es un poco más abstracto. Pero en realidad temáticamente es un poeta de una línea de evidente exceso corporal. Luego, Augusto, también tiene algunos poemas en esa línea. Se ve más claro en *Poetamenos*, que es, evidentemente, un poema de una etapa pre-concreta (aunque yo crítico esa idea de lo “Pre-concreto”. Es como si ellos hubiesen sabido que venía después).

Yo creo que hay dos cuestiones fundamentales que lleva a los poetas concreto a un callejón sin salida. Por un lado buscar soluciones no poéticas para problemas poéticos, y por otro lado, comprometerse con una idea de “evolución” del lenguaje poético. Con un peso específico tan fuerte en esta palabra, “Evolución”. Una palabra muy fuerte que los lleva también a hacer una historia muy homogénea y lineal del Concretismo.

L: Yo veo que ellos construyeron una malla conceptual y una serie de preceptos para la poesía que luego los dejó aprisionados, sin posibilidad de movimiento. Al igual que esa pretensión de ponerse al final de un camino, como último eslabón de una cadena histórica en la poesía que termina con ellos.

A: Si. Como si ése camino fuera único, en vez de plantear una estructura más arbórea, o rizomática. Por eso es muy importante esta línea nueva que estoy trabajando, ahora que se cumple el vigésimo aniversario de *Poetamenos*, en el que aparece la lectura de Caetano Veloso, quien musicaliza los poemas de *Poetamenos*, y la lectura muy radical, muy heterodoxa que Hélio Oiticica hace de los poemas.

Yo creo que esa apuesta por la desaparición del sujeto los lleva a confinarse en un espacio visual, en el cual el sujeto como tal no tiene lugar. Creo que hay una idea de evolución, que tiene cierto automatismo, y que tiene una lógica propia, en la cual no hace falta la intervención del sujeto. Es decir, y tomando como punto de partida a Mallarmé, la “Desaparición del Yo” y la idea estructural están muy relacionadas. Es muy interesante verlo en su conexión con el estructuralismo. Quizás no tengan en realidad una relación muy directa en los años cincuenta, pero un poco más adelante va a aparecer una relación más intensa. El estructuralismo se enfrenta

con el mismo problema, el problema de cómo las estructuras funcionan más allá de la voluntad del sujeto. Entonces habría varios horizontes que pensar. Por un lado la crítica filosófica del sujeto que está en estos tres filósofos de la sospecha, es decir, Nietzsche, Marx y Freud, los tres tienden a destruir el sujeto como dador de sentido.

L: La crítica es especialmente a la idea de sujeto individual, al individuo burgués, no a todo sujeto, pues tras esa crítica es posible pensar en sujetos colectivos.

A: Bueno, después, claro, van a aparecer lecturas que van a mostrar la existencia de un sujeto, pero por ejemplo en el caso Freud, como un sujeto consciente, que es dueño de sus actos. Después en Marx la idea de un sujeto en función del espacio social, y no tanto de su deseo. Más bien la idea del deseo es siempre algo falso, su deseo como su autoimagen. Y en el caso de Nietzsche es la idea de racionalidad la que está en crisis. Entonces, todos estos elementos están presentes, no directamente porque me parece que hay un momento después de la Segunda Guerra Mundial en el que se retoma cierta línea de retorno de lo “moderno” como concepto, que viene a chocar con los intentos humanistas de volver a instalar al sujeto en el centro de la escena. Todos esos elementos me parecen que no están necesariamente puestos de un modo evidente, pero van formando un clima en el cual de repente el mayor descubrimiento para ellos es que la lengua poética avanza por su propia lógica, sin necesidad de que el sujeto intervenga. Por ejemplo, en el tema del fin del verso como estructura. Dado que el verso está muy ligado con lo subjetivo, con el sujeto.

L: La pregunta que surge entonces, es ¿por qué una vez que logran la eliminación del sujeto, en la “etapa ortodoxa”, éste resurge en la etapa que se abre en los sesenta?

A: Si, eso es algo que generalmente está fuera de la “historia canónica”. Las *Galáxias*, de Haroldo, comienzan en primera persona, aunque nadie lo subraya. Pero, ¿por qué fracasa la ortodoxia del Concretismo? Porque ellos no lograron conseguir una estructura que reemplazara la del verso. ¿Por qué no lo lograron conseguir una estructura? Porque el elemento que buscaron para reemplazar al verso no venía de la propia lógica evolutiva del verso, sino que era un elemento que era ajeno a esa historia, era un elemento “ideográfico visual”, que tenía más que ver con la percepción, con la Gestalt, y eso no llega a tocar el centro del poema.

L: Se podría decir que, en ese sentido, la verdadera ruptura con el verso es la “Constelación mallarmeana”, que dispersa el poema y lo espacializa.

A: Claro, siempre que vemos un fracaso en el arte en realidad podemos verlo también como otra cosa. De ahí la frase de Bob Dylan, tan linda, que dice “cuando el éxito es un fracaso, y el fracaso es todo un éxito”. Yo me inclino a pensar que esos fracasos son los que hacen mover la cosas, y entonces, ellos descubren, o vuelven a poner de relieve, que el verso como unidad mínima no es una estructura que pueda aislarse, es decir, es parte de una red. Eso lo pueden ver porque entienden que hay algo que no está funcionando. Y luego ven otra cosa que me parece genial, que es: ¿por qué hacer versos? Es como preguntarse “¿por qué se siguen haciendo edificios?”. La “forma edificio” sigue existiendo, y sigue siendo tan fuerte. Es como preguntarse “¿por qué se siguen escribiendo versos?”, “¿por qué se insiste en esa forma?” Me parece que es más o menos lo mismo que hicieron los “vanguardistas” cuando reivindicaron el verso libre.

L: Esa es la característica principal de una vanguardia: destruir la forma canónica y explorar otras posibilidades expresivas, explorar los límites y moverlos desde dentro.

A: Exacto, se trata de destruir la naturalidad de esa *forma*, la necesidad de esa *forma*. De pronto aparece la disposición hacia otro tipo de cosas. Y el modo en que empiezas a hacer el verso es diferente, porque sabes que estás haciendo una elección, y que no estás repitiendo automáticamente un modelo.

L: En todo caso, la persistencia de *formas* o *estructuras* que han sido teóricamente abolidas, o superadas, ocurre a todo nivel. En filosofía, por ejemplo, hace cien años que se destruyeron ciertos parámetros y conceptos que se siguen repitiendo hasta el día de hoy.

A: Exacto, el asunto es si esa repetición es una repetición del automatismo o es una repetición que se hace como una elección. Cuando Sarduy escribe sonetos, por ejemplo, es evidente que sabe que podría no escribir Sonetos, que no es Quevedo. Sin embargo, consciente y premeditadamente escoge esa *forma*.

L: Claro, en ese sentido me interesa la hipótesis que tú haces en tu libro, a partir de la lectura de los poemas de los ochenta de Augusto, que es donde aparece de nuevo la “angustia”. En ellos, a pesar de que sigue con la experimentación, la espiral, el círculo, etc., vuelve a aparecer la angustia. Angustia que está alojada siempre en un “sujeto”. Me gusta mucho eso que tú dices, que en *Poetamenos* esa angustia ya estaba, se podía palpar, pero luego se obliteró.

A: “Obliteró”, sí, esa es la palabra. Porque “reprimir” suena muy freudiano. Ellos fueron víctimas de su propia batalla. Si te fijas, la producción del concretismo, me refiero a la producción de poesía, va siguiendo una lógica que tiene que ver con estos retornos. Pero la defensa articulada,

en el plano cultural, seguía siendo la de ese “concretismo ortodoxo”. Esto terminó ocultando un montón de cuestiones, que ya aparecen en las *Galáxias* muy claramente. Esto coincide con el estado de excepción, lo que aparece muy claramente en “Servidumbre de pasaje”, de Haroldo de Campos, y va a ser una línea muy fuerte en su poesía.

Augusto de Campos, en esas fechas estaba haciendo otras cosas, experimentando con los “Popcretos”. En definitiva, es un periodo que es víctima de la defensa que hacen de su trabajo en función de los ataques que supuestamente reciben (dónde hay una mezcla de verdad y paranoia). Críticos como Flora Süssekind aun lo ven así, cuando revisa “S.O.S”, de Augusto de Campos, lo lee todavía en una órbita de la crítica del sujeto. Cuando en realidad, si uno se pone a ver las últimas traducciones de Augusto, hay un punto en que empieza a tener un lazo muy fuerte con lo romántico, con cierta idea de lo sublime. Lo que es muy fuerte.

Es interesante ver, respecto a esto, la crítica que Adorno le hace a Boulez. Porque Adorno siempre mantuvo con mucha fuerza (pese a la importancia que le atribuye al material, y a entender como una punta de avanzada el estado del material) la idea de lo mimético. Yo creo que hay que releer todo el concretismo, e insertar todos estos elementos que aparecen como ajenos. Esto lo hicieron de manera muy temprana tipos como Caetano Veloso y Hélio Oiticica. De lo contrario uno no entiende por qué artistas tan visceralmente corporales, de imagen y de experimentación, se fascinan con Haroldo y con Augusto. Hay una respuesta para eso, evidentemente, y es que entienden que ahí hay elementos que pueden leerse a contrapelo, y que no es necesario seguir lo que ellos mismos dijeron de sus poemas.

L: A mí me parece, leyendo por separado la poesía, su trabajo productivo, y lo que ellos dicen sobre ella en los ensayos de teoría, que tratan de hacer calzar a la fuerza la obra con los preceptos teóricos que ellos mismos se han impuesto.

A: Claro, pero eso pasa siempre. En el caso de ellos, es más complicado aun, porque tienen mucha producción, una producción muy buena, y muy polémica. Entonces, a veces se ven forzados a tomar posiciones que no condicen con lo que están haciendo en otros ámbitos. Además, la crítica, que siempre ha sido muy conservadora, insiste en llevarlos a hablar de “Concretismo”. Como Haroldo de Campos dice: «si publico sonetos, en vez de decir “Haroldo de Campos escribe un libro de sonetos”, van a decir “poeta concreto saca libro”».

L: Te quiero preguntar, también, ¿por qué no pusiste énfasis en el tema de la metáfora? La querrela contra el verso está clara, pero en la polémica que tiene Haroldo especialmente con

Octavio Paz, aparece de manera central el tema de la metáfora. Para Octavio Paz la metáfora es algo que no se transa, y es por ahí que viene una suerte de ruptura. Ellos tuvieron un acercamiento en algún momento, se escribieron mucho. Incluso Octavio Paz llegó a escribir algunos poemas concretos, los “Topoemas”, en 1968, pero luego se pierde esta relación. Principalmente, creo, por el desacuerdo respecto de la eliminación de la metáfora en la poesía.

A: Claro, esa relación se enfría, particularmente por cuestiones que tienen que ver con el “divismo”, por los *egos* en juego. Me parece que Haroldo trató de poner muy de relieve el tema de que Octavio Paz había estado vinculado al concretismo, y a Octavio Paz, si bien tenía muy buena onda con esto, no le interesaba tanto.

L: Además, en su poética, a pesar de que haya hecho estos experimentos, Paz va por otro rumbo. Si bien se acerca a la poesía oriental, y estudia las formas ideográficas, nunca deja de tener en el horizonte creativo literario la necesidad de la imagen poética.

A: Claro, en el mismo Octavio Paz hay una especie de vuelta al orden. Por el peso de la poesía española del Siglo de Oro, que es para él algo muy estructurante, en relación a la tarea de la poesía. Tanto en el caso de Octavio Paz como del Surrealismo, estoy seguro que está en juego la disputa con respecto al papel de la imaginación. Entre los poetas metafóricos, hay una preeminencia muy fuerte de lo que es la imaginación. Porque la imaginación actúa por analogía. Haroldo es un poeta que tiene una línea más objetivista. Entonces, me costaría pensar cuál es el aspecto prominente en él. Obviamente no es la imaginación. Es un elemento quizás más intelectual, más físico.

L: La paranomasia quizá es algo que, al menos en la primera etapa del concretismo, fue muy recurrente y marcó el camino para muchos textos.

A: Si, la “palabra-cosa”. Por ahí está la clave. Yo estoy armando ahora un trabajo sobre Augusto y la “Cámara oscura”, es sobre su relación con Mallarmé, sobre la confianza que ellos tenían –los concretistas– en la relación con el lenguaje, en la materialidad del lenguaje. Cosa que después, ya más nunca aparece. La materialidad del lenguaje está subordinada a esa imaginación en rotación, donde los signos se van sustituyendo. Los concretos hacen una apuesta muy fuerte acerca de la palabra como cosa, como cosa que ocupa espacio.

L: El problema es que al tomar la palabra como cosa, queda un recurso poético bien limitado, incluso con un número de combinaciones posibles, luego se agota. En cambio, con la metáfora

como base de la poesía, se entiende el lenguaje en movimiento, en permanente autoproducción, con un arsenal infinito de recursos y posibilidades creativas e inventivas.

A: Sí, claro. Se podría decir que para unos el lenguaje fluye cómo un río, mientras que para los concretistas es como una piedra. Defienden la idea de la palabra como piedra, como una especie de síntesis y de contención. Las posibilidades son extrañas porque al ocuparse de la materialidad de la palabra están contemplando realidades que son muy azarosas. Por eso yo digo que el poeta es como un especie de “Cazador de etimologías falsas”, porque busca contactos materiales en las palabras que en realidad no se condicen con la historia. Por ejemplo, en el caso de “Hombre, hembra y hambre”, que está escrito en portugués, se da una suerte de combinación numérica perfecta, pero en un sólo idioma, no se puede traducir.

Es muy fuerte este recurso en que la palabra se convierte en una cosa, en todos los términos, en términos visuales, de sonido, y eso en Octavio Paz nunca pasa; pasa nada más, y relativamente, en algunos poemas de “Vuelta”, y en algunos poemas de “Topoemas”. Paz era muy atento, y muy lúcido, y se daba cuenta, al igual que los concretos, que el “Surrealismo” podía llegar a una especie de barbarismo nerudiano. Había que tener algún punto de anclaje, y me parece que la relación de Paz con ciertos autores como Camus, como el mismo Haroldo de Campos, lo sacan de eso.

L: Ahí es donde pesa la concepción histórica del lenguaje. Entender que el lenguaje tiene una historia, tiene una evolución, y el motor de esa evolución es, finalmente, la “Metáfora”. Mi impresión es que Paz no transa el uso de la metáfora por eso, porque entiende que un lenguaje sin metáfora es un lenguaje que se estanca, que se convierte en una lengua muerta.

A: El diálogo entre ellos es interesante, justamente por las diferencias que hay. Una diferencia fundamental es respecto a la metáfora, en la idea de rotación, y la lectura que hace Paz de Mallarmé. Tan diferente a la que hacen los concretos. Ahí hay un buen punto: para Octavio Paz existe esa rotación, esa especie de dinámica. Mientras, en el caso de Haroldo, una constelación mantiene una tensión en el espacio. Mientras la noción de espacio en Octavio Paz no cumple un rol muy importante.

L: Quizás por eso también está la idea de *tábula rasa*, que tu mencionas en tu libro. A alguien se le ocurre que se hace aquí una especie de borrón y comenzamos de cero. Es muy extraña esa idea, aunque es una idea muy moderna, de hecho ya está en Descartes. Es una idea muy vinculada a la

ideología del progreso: “olvidemos el pasado, veamos lo que tenemos ahora, y sigamos construyendo hacia adelante”.

A: Siempre en la crítica de la vanguardia se ha subrayado el aspecto que tiene que ver con el corte; pero ahora, lo que ciertos críticos está subrayando, es el hecho de que ese corte implica condiciones de retorno de aquello que se dejó atrás. Eso me parece interesante, las condiciones de retorno, las condiciones en las que esto sobrevive, y *Galaxias* es un punto clave para el escenario del retorno.

L: Parece que a principios de los sesenta se agotara el programa del concretismo ortodoxo, que dura muy poco.

A: Sí, el programa del concretismo ortodoxo dura muy poco. En realidad se agota antes, se agota cuando ellos plantean la idea del “Salto participante”, pues se rompe la forma “Cristal”, que es la forma ideal del concretismo ortodoxo. La forma cristal es autónoma, autosuficiente y perfecta. Las partes se relacionan de un modo perfecto, tanto de un punto de vista numérico como de un punto de vista temático. A eso le llamaron isomorfismo.

Cuando se plantea el “salto participante”, se rompe la forma cristal, porque tratan de incorporar elementos del contexto, de la mutación histórica. Como en “*Servidão de passagem*”, de Haroldo, que sin embargo es un excelente poema.

L: También eché un poco de menos en tu libro, algo acerca de la polémica con el “Neo concretismo”.

A: Ahí hay una cantidad de confusiones que yo debiera estar viendo ahora en el libro que estoy escribiendo, ya que cuando escribí el otro no las tenía muy claras. Tampoco la crítica las había puesto en relieve, pues siempre abordó esa ruptura en términos muy banales, o sea, afirmando que esa ruptura se limita a una cuestión del cuerpo y de lo subjetivo. Pero si uno ve la obra de los neoconcretos, tampoco es tan claro que eso sea así. Además, coincide con una cosa anterior, que es lo que pasó en el concretismo paulista, que inicia una fase muy novedosa con respecto a la ortodoxia. Me parece que se solapan dos cuestiones, lo que son las luchas propias del campo, como vanguardias, donde se va estableciendo una suerte de “modo de producción”, y las líneas de fuga, que empiezan a ser muchísimas. Hay algunas líneas de fuga hacia el poema “proceso”, y otras, que son muy importantes.

Por otro lado, el propio relato que ellos han hecho sobre la ruptura neoconcreta no ha sido del todo claro. En un principio esa ruptura se entendió como enfrentamiento entre San Pablo

y Río. Esto es absurdo. Primero porque había cariocas en el concretismo Paulista, y en segundo lugar porque es una pavada considerar las ciudades como núcleos de sentido. Río cálido, con visos turísticos, y San Pablo frío.

Me contó hace poco Augusto de Campos, que participó en una exposición en España, que se llamó “Frialdad abstracta”, y me decía que ahí estaban todos. Que los cariocas que se creían re cálidos, también estaban. La obra de Hélio Oiticica y la de Augusto de Campos tampoco es incompatible. Esa es una división falsa, que la crítica ha cultivado sistemáticamente, lo que ha inhibido un montón de posibles relaciones. En un primer momento pensé que trabajar sobre esa ruptura era meterme en un tema muy complicado, pero creo que el tiempo me ha ido dando una pauta de por donde entrarle.

L: Cuando Ferreira Gullar y los demás sacan el “Manifiesto Neo Concertista”, lo que se critica del Concretismo es algo muy grueso, muy general. No tienen muy claro, ni muy definido cuál es el problema de fondo, pero intuyen que existe este agotamiento de la fórmula, y que la poesía debiera ir por otro lado, vuelven a instalar conceptos como el de “sujeto”, enarbolando una preocupación por la existencia humana, comprendiendo que la existencia humana no está en los poemas concretos, que son denunciados como maquínicos y positivistas.

A: Yo creo que, en primer lugar, el manifiesto Neoconcreto, es un manifiesto principalmente de artistas plásticos, impulsados por Ferreira Gullar (personaje que después va a ser parte de una línea muy diferente a la que aparece en el manifiesto Neoconcreto), pero la deriva de este manifiesto está principalmente en las artes plásticas, y todo esto se entiende muy claramente cuando lees a Merleau Ponty, que fue una fuerte influencia para esta corriente. El énfasis que ponía Merleau Ponty en el cuerpo como agente de percepción es un punto fundamental. Después está la cuestión del humanismo, porque Gullar se basa en un debate que va a atravesar todo el arte en América Latina en esos años: la aparición de la Revolución Cubana. El discurso de la izquierda cada vez se vuelve más hegemónico y va a poner muy en el centro la cuestión de lo humano, de lo humanista. Ese debate que se da en la izquierda, se da también con los poetas que estaban vinculados a la izquierda, o al concretismo, como Waldemar Cordeiro (no necesariamente Haroldo o Augusto, que tienen una visión bien diferente del fenómeno del progreso y del cambio).

L: Les cambia mucho el panorama a fines de los cincuenta. El cincuenta y ocho, el cincuenta y nueve, son años de gran intensidad. Se producen grandes transformaciones que hacen que el paradigma sobre el que se edificó el concretismo quede obsoleto rápidamente.

A: Sí, claro. El año sesenta es el año clave, porque es la culminación de Brasilia. La culminación de una idea de la política, de la política desde arriba, la reforma desde arriba. De ahí en adelante comienza en Brasil lo que se llamó la reforma de base. Las reformas tenían que venir desde las bases y no desde el Estado. Ese es un punto, el otro punto es la revolución cubana, el año cincuenta y nueve, que va a ser una influencia muy fuerte. No hay que olvidar que en ese momento la Revolución Cubana no es impulsada por el Partido Comunista y sus métodos, a pesar de que Raúl Castro y otros sí eran comunistas. Al contrario, se da algo absolutamente novedoso que es lo de la guerrilla rural, y eso también lleva a que la izquierda se abra hacia una cantidad de opciones políticas que hasta ese momento ni se pensaban, ya que estaban hegemónicas por el partido comunista. Todo esto se vio reforzando por el agotamiento del modelo de desarrollo.

L: Es muy interesante que se haya construido Brasilia en el mismo momento en que estaban trabajando los concretos, y que se haya correspondido tan claramente la ideología del progreso con esta necesidad de llevar lo mecánico y matemático al arte.

A: Porque hay una ideología tecnocrática en la época. Yo creo que la relación Brasilia-Concretismo, si bien ellos mismos la pusieron de relieve cuando publican el *plano piloto para la poesía concreta*, no exigía ningún tipo de fidelidad. Sin embargo, defendieron Brasilia con mucha fuerza, porque representaba la forma en que pensaban. Brasilia se les aparecía como la muestra de una conciencia desarrollada en un mundo tropical, eso es Brasilia como proyecto. Por supuesto que iban dejando de lado la perspectiva de algunos elementos de la ciudad, de tipo orgánico, vinculados a cierta noción humanista: el papel de la curva, de lo orgánico.

Lo curioso es que la Bossa Nova, que es una música de los medios masivos, que no era tan popular como otras pero que tenía su entrada y todo, aparece como un movimiento militante o de participación política, con gente como Nara Leão.

L: Tú comentas en tu libro que, así como Augusto obliteró el sujeto en la poesía desde *Poetamenos* en adelante, también lo hizo con su gusto por la música popular.

A: Sí, Augusto era un fanático de la música popular, eso se ve claramente en la lectura de *Poetamenos* de Caetano, que hace la interpretación de “Días, días, días”, donde incluye la canción de Lupicínio Rodríguez, “Volta”. Es un gesto muy agudo el de Caetano, al señalar la

posibilidad de que estas cosas convivan aunque sean diferentes: la cultura popular y la “alta cultura”. Caetano termina cantando “Volta” con una melodía de línea tonal, que nada tiene que ver con lo que es el poema. Ese gesto de Caetano muestra que esas dos cosas conviven de hecho. Eso se da desde el momento en que comienza el Tropicalismo. El Tropicalismo le permite a Augusto de Campos poner esos dos elementos de manera contigua, aun manteniendo las jerarquías (eso es muy importante para los concretos en esos momentos, mantener ciertas jerarquías). Jerarquía que aun hoy mantienen. Augusto siempre va a decir: “bueno, existe una música popular bien interesante, pero es limitada en relación a una música de vanguardia, que va mucho más allá, que experimenta mucho más”. Tal jerarquía se mantiene en relación al grado de información: hay una información nueva y una información dada. En la música contemporánea la información nueva es mucho mayor, mientras la información dada es casi mínima, en cambio, en la música popular, la información dada es mucho más fuerte que la nueva.

L: Pero el Tropicalismo jugó mucho con patrones musicales de raíz popular, ellos se propusieron recatar aspectos de esa cultura y darles otro giro.

A: El tropicalismo se manejó mucho con la música dada, hicieron interpretaciones de músicos de muy mal gusto. Ellos hacían música popular, y nunca dejaron de hacerla. Experimentaron, pero fue una incursión osada en un territorio extranjero. El modo de experimentación que exigían en esos momentos músicos como Ligeti, Boulez o Stockhausen, no admitía incluir en una composición una marcha, o un himno bahiano de un club de fútbol, o incluir una canción de Vicente Celestino, que compone canciones románticas. No, ellos excluían de una manera deliberada todo ese repertorio. El rango de experimentación de los trabajos del Tropicalismo era muy menor en comparación estos otros.

L: Sin embargo, ese juego, de incluir aires o pasajes de una tonada popular, ya se puede encontrar en Malher. El vínculo entre música popular y clásica no es nuevo, incluso se puede rastrear en algunos de esos autores contemporáneos.

A: Claro, pero Malher es pre-vanguardia, en el fondo no tiene la apuesta radical de los otros, pero existe hace mucho; en Wagner seguramente, en los románticos, en Schubert también, quienes fueron a buscar fuentes folclóricas para hacer música. Adorno plantea que si hay un momento en que esa conclusión es perfecta y armoniosa es en Mozart.

L: Porque no se ve el corte.

A: No está ése corte, no hay la división tan drástica de la que hablábamos.

L: Tengo una pregunta en relación a las vanguardias en general. En las primeras vanguardias está la impronta de querer reconciliar (o fusionar) el arte con la vida, ¿tú ves que en el “Concretismo” haya existido eso? ¿Qué hayan tomado ese elemento como definición de vanguardia?

A: Esa tópicos, que utiliza Bürger, es bastante repetido, y tiene un fuerte inconveniente, que dice relación con lo que entendemos por “vida”. Es una palabra demasiado amplia, y dicho así resulta difícil subordinar todas las cosas a ese principio. Me parece que todas las vanguardias plantean la inestabilidad de las fronteras sobre los límites del arte, y eso me parece central. Es decir, una obra se reconoce como de vanguardia porque cuestiona la forma en que recibió la noción de obra de arte, ya sea en música, artes plásticas, etc.

L: ¿Es algo que hay que rastrear en la recepción de la obra dices tú?

A: No, en la producción. Bueno, en la recepción también, porque las dos cosas van juntas. Por ejemplo, cuando Duchamp hace el “Mingitorio”, está cuestionando que esto sea o no una obra de arte. Sin embargo, él plantea un criterio único, que, como buen criterio único, termina excluyendo tantas otras cosas, termina siendo un criterio autoritario.

L: Claro, y está el tema de la producción también.

A: Sí, todo lo que es el ámbito estético, que se mantiene en términos de institución todavía y que desde adentro va siendo cuestionada, pero sin salirse de la institución.

L: Tú propones que el criterio debería ser contextual, pero al hablar de “contexto” ¿a que te refieres?

A: Me refiero a que la obra de arte hace un testeo de esas formas dadas, y es un testeo que tiene que ver con un momento. A veces hay obras que, como el “Mingitorio” de Duchamp, está en los museos, lo ves enmarcado, y ahí el punto es que al hacer una visión historicista de esa obra dices bueno, en su momento esto fue revolucionario, ahora ya está en el museo entonces esto tenía sentido contextual. Es necesario recuperar ese elemento histórico para entenderlo. Aunque tampoco se agota allí, pues el movimiento propio del arte va más allá de la historia.

L: Otra cosa que me gustaría comentar es que cuando se trata de analizar a las vanguardias hay siempre una preocupación por el contenido, la forma y hasta el modo de producción, pero nunca se habla de la “circulación”, o pocas veces se hace la crítica desde el fenómeno de la circulación. ¿Qué opinas de eso? Y me refiero con circulación al lugar donde se pone, donde se sitúa, donde se instala la obra de arte. Por ejemplo, el Concretismo, nace dentro del museo y prácticamente vive en el museo, dentro de los marcos institucionales, y en ese sentido no transgrede nada.

A: Es cierto, pero sí transgrede la poesía de Zurita, por ejemplo, ya que él pone en cuestión la noción de libro. Aunque en los primeros libros de los concretos también aparece esto notoriamente, por ejemplo, lo primero que hacen son “Plaquettes”.

L: En tu libro comentas que en los años setenta los concretistas salen mucho a la calle, con carteles e instalaciones.

A: Sí, ellos hicieron muchas proyecciones, e intervenciones urbanas. No se si hay muchos testimonios, habría que buscar en Youtube que quedó de eso, o también hay algunos films, hay uno que hizo TV Cultura de São Paulo.

L: ¿Tu crees que el hecho de que los concretistas no tuvieran mucho prejuicio en trabajar dentro del museo, como institución consagrada de las artes, puede analogarse a lo que pasas después con la televisión y el *tropicalismo*?

A: Yo creo que no, porque el museo ya era una institución muy solida, ya había habido intentos por construir repertorios modernos de arte. Cuando uno piensa que el Museo de Arte Moderno de Nueva York es del año veintiocho o veintinueve, uno entiende que el coleccionismo comienza muy temprano. De hecho, ahí te puedes dar cuenta de que una de las cuestiones que quiebran los artistas de vanguardia es el modo cómo se arman las colecciones, se articula así un mercado nuevo del arte, con *marchantes* de vanguardia. En el caso de la televisión, asistimos en esa época, de una manera muy única, a la fase de formación de un medio en el que las transformaciones son muy indeterminadas, muy imprevisibles. El periodo sesenta al sesenta y ocho, en Brasil, empieza a haber un medio nuevo, un medio que tiene unas características absolutamente diferentes al resto de los medios, que no puede equipararse ni con un museo, ni con la radio. Es un momento en que todos los que concurre a esta zona, saben que es muy porosa, que admite manipulaciones de todo tipo. Esto es homologa a lo que pasa con las vanguardias, ya que ellas siempre imaginan el mundo tecnológico como un mundo de intervención.

L: La televisión no tenía el carácter que tiene hoy.

A: No, claro, porque se estaba armando. Acá en la Argentina llegó por ahí del cincuenta y dos, pero en el sesenta explota. En el sesenta empiezan los canales que se conocen ahora, con una presencia más fuerte, y la gente de la vanguardia la intervenía mucho, hacían publicidades como vanguardia en el campo del arte y la información.

L: Respecto del Tropicalismo y su acercamiento a la televisión, tu dices algo que me parece muy terrible pero muy interesante al mismo tiempo. Mencionas que Caetano Veloso, no con mucha

conciencia quizás de las implicaciones, se presta para realizar *shows* en la televisión, en los que destaca la exhibición intencionada del cuerpo”. En un contexto en que el cuerpo tenía muchas connotaciones: el tema del erotismo por un lado, que está censurado, vedado y reprimido; el tema de los desaparecidos (que está vinculado a la aparición y desaparición del cuerpo). Evidentemente, estas son lecturas que uno hace *a posteriori*, pero es claro que la aparición del cuerpo en la televisión, de la manera en que el Tropicalismo lo estaba planteando, era una apuesta arriesgada. Transgresora, subversiva, pero al mismo tiempo pudo ser visto esto como una forma de mercantilización, de circulación mercantil. Por eso quizá tú dices que Caetano hace este experimento como una suerte de sacrificio, de autoinmolación. Él era entonces un artista joven, para el que hacer eso en televisión, más aun en un contexto de dictadura, era una apuesta muy arriesgada política y moralmente.

A: Hay una cuestión histórica que habría que ver cómo se articula, porque en los sesenta hay dos modos de antagonismo que no siempre van de la mano (de hecho hay veces en las que se oponen). Un antagonismo viene de la cuestión moral, de los límites de la moral. Aparecen modos de vida que vienen a cuestionar las formas tradicionales. Desde la aparición de la píldora anticonceptiva, hasta la aparición en el espacio público del cuerpo femenino que comienza a mostrarse cada vez más. Esa es una lógica que, de alguna manera, tiene su propia especificidad. Otro antagonismo, que tiene que ver con un orden de tipo político, cuestionaba justamente el modo de hacer política, y cuestionaba al Estado. También desde el punto de vista económico, del carácter de la distribución de las riquezas, del carácter del poder. Los gobiernos eran atacados por estos dos lados. Pero para la política de izquierda militante, ese primer modo, de crítica moral, de ampliación de las costumbres, era básicamente un problema burgués. El militante ortodoxo estaba muy anclado en una moral antigua. Entonces, el problema era como manejar estas dos líneas, o ver en qué momento se podían articular, o en qué momento se van aislando, diferenciando, y establecer hasta qué punto esas alianzas o conjunciones son sólo imaginarias o si son reales. Acá en Argentina, tanto la guerrilla como la militancia, eran moralmente muy conservadoras, pese a que muchos militantes se cuestionaron en lo personal, y experimentaron con drogas.

Me parece que en el tema del cuerpo, hay un estallido que va contra una moral muy estricta, y eso el Tropicalismo lo pone muy de relieve; en ese caso la politización va por ese lado. El gran aporte de Caetano en ese momento fue mostrar que ese cambio en los modos de vida era

tan político como la revolución en contra del Estado. En ese contexto se da su famoso discurso en que dice: “si ustedes hacen política como si hicieran estética estamos fritos”. Hay que entender que ese cambio que se persigue, si no está acompañado de un cambio en los modos de vida, no tiene mucho sentido. Hoy, con el tiempo, cuando vemos que el mundo de lo público y lo privado están absolutamente conectados y que no existe una separación tajante, se puede ver el acierto de esas posturas.

L: Lo que pasa en el caso de Zurita es diferente, porque el propio golpe militar vino a instalar una escena que ya está despojada del concepto de crítica moral “oswaldiana”. En el caso de Zurita es otro asunto, que tiene que ver más bien con el estado de excepción, que despoja a las personas de su dignidad, de sus derechos, y por tanto de su moral. Los cuerpos desnudos ya no son los de la propaganda o el erotismo, son los del campo de concentración. En Zurita el tema del cuerpo tiene que ver con cómo este ha sido despojado de sus atributos morales, de su dignidad, de su calidad de persona, de sus derechos y convertido en “nuda vida” (según el concepto de Agamben), en cuerpo desnudo. Cuerpo desnudo representado principalmente por los torturados, los desaparecidos. Entonces, hacer aparecer el cuerpo desnudo en la poesía y en el espacio público, en el caso del *performance*, es inmediatamente un acto muy político. Es como una especie de *shock*, un golpe. Yo creo que Zurita busca eso, hacer conciencia de lo que estaba pasando.

Pero hay otra cosa que me gustaría preguntarte, pues hay una frase en tu libro que para mí fue un poco misteriosa y que me gustaría saber para dónde va. Tú dices: “Solo en la realización comunitaria puede el ideograma terminar su ciclo con éxito”. Cierras un capítulo diciendo eso y no me queda muy claro cual es el sentido.

A: Supongo que apunta a la cuestión del fracaso del que hablábamos. A la idea de que la resolución que se necesita para salir de la poesía anclada en el verso, tenía que ver con un entendimiento de carácter comunitario, devenir proceso común. Cosa que no se logró. Todavía hoy la idea de ideograma es una idea marginal dentro de la poesía. Ahora, la idea de ellos fue sustituir el verso, pero el verso es una forma comunitaria fuerte. Nos preguntábamos por que seguir haciendo versos y es que la gente sigue reconociendo en los versos un artefacto que tiene cierto poder, que tiene cierta capacidad de distinción, cierto valor.

L: Pero eventualmente es algo que podría haber llegado a ocurrir, con un programa menos elitista tal vez.

A: Claro, la idea era ésa. La idea era que (aunque se ve como delirante ahora) no se hiciera más poesía en verso. Eso debería tener una centralidad que involucrara la afirmación de un conjunto de gente, no meramente de un grupo de vanguardia. Aunque uno podría decir que, pese a que no tuvo la centralidad que esperaban, su propuesta sí fue conformando nuevas prácticas. Por ejemplo, lo puedes ver en los grafitis, donde la presencia del concretismo está en la misma línea de esa tradición, pero una tradición que no ha desbancado de su lugar al verso. Lo que no ocurre en el caso de la pintura, la pintura marco, que empieza en el renacimiento, subsiste, pero el poder que tiene es mucho menor, ha sido realmente sustituida por otras formas, y con éxito. Hoy un libro de poesía que no es un libro de versos, sigue siendo una cosa marginal. En cambio, en las artes plásticas, lograron romper el canon. Hoy la expresión de las artes plásticas no pasan necesariamente por la pintura y por el cuadro, si bien uno sigue viendo cuadros, estos no siguen teniendo la centralidad, ya hay otras expresiones.

L: Me interesa también lo que pones aquí en el libro de relieve, que es a su vez un comentario de Octavio Paz, que dice que efectivamente en el concretismo hay una crítica muy fuerte, muy profunda a la cultura occidental, logocentrista, y al discurso lineal. Que el concretismo pudo ser una tangente de fuga, de salida de ese marco estructurante que parece imposible de abandonar.

A: Hay algo muy central, que en el libro pasado casi no lo toqué, pero en el próximo le daré un poco más de importancia, es que, en el fondo, lo que está en juego con el concretismo es un tipo de racionalidad diversa. Ellos son modernos en el sentido que se mantienen en un cierto ámbito de racionalidad, pero de todos modos esta racionalidad trata de ser alternativa. La crítica del Neoconcretismo viene un poco ahí, pues en el Concretismo que comienza a ser ortodoxo se pierde ese horizonte, de que esa modernidad, de que esa racionalidad, tenía que ser diferente. Una racionalidad sensible, una racionalidad de otro orden.

L: Yo creo que ahí hay un campo en el que hay que profundizar, que a mí me interesa mucho. Pues, puede verse al concretismo realmente como otro paradigma (lo que dice Octavio Paz), como una crítica muy profunda de la modernidad, que llega al límite de la cultura occidental. No se puede decir que traspasa el límite, porque traspasar el límite ya significa ponerse afuera, y ellos mismos hacen la vuelta atrás cuando escriben los manifiestos, o cuando hacen su obra crítica, porque en la obra crítica vuelven al discurso lineal. La pregunta es: ¿Por qué llegados ahí, al límite, retroceden? Octavio Paz, que es muy lúcido, pone el dedo justo en ese tema cuando les

dice: “ustedes hacen una obra desde la poesía muy potente, pero luego en la obra crítica, en el manifiesto y en el comentario, hacen la vuelta, retrocediendo lo avanzado”.

A: Si, porque esa salida de la racionalidad, sin salirse totalmente, es algo que resulta muy difícil.

L: Claro, si es que es posible salir de esta racionalidad.

A: Por ejemplo, el estado de excepción es una salida de la racionalidad, porque es algo singular, es algo que ya no se puede atrapar. El problema es hasta que punto ese otro (desde el punto de vista de la otredad), me permite integrarme en su diferencia. Eso es ininteligible en esta racionalidad. No puedes entenderlo, al intentar hacerlo me transformo en un bárbaro, o en un excluido. Ese salto los concretos nunca lo dieron, y es por esto que vienen dando la vuelta, a pesar de que cualquier tipo que no estuviera en ese ámbito diría con respecto a los concretos: “estos tipos están locos”. Es ahí donde hay una *hybris* que no ha sido del todo resaltada, pues ellos siguen haciendo esos poemitas visuales, esos juegos de palabras, siguen teniendo esa especie de confianza tan fuerte en ocupar el lenguaje, considerándolo como una posibilidad de trascender la realidad. Si embargo, siempre prima la noción de no salirse totalmente, porque desde el momento que te sales del todo te conviertes en un animal, te conviertes en una bestia. Aparece allí el estado de excepción que es como el estado del “lobo”, que está fuera de todo tipo de uso de lo que es la racionalidad occidental, donde ya no es posible ser rescatados. La poesía concreta se mantiene todavía en una negociación, que no le permite excluirse totalmente. Distinguido es el caso de Zurita, que no negocia nada, pues ahí no hay nada que negociar, y tampoco hay nada que entender, en el sentido del entendimiento como una fase tan importante de lo común. Los concretos siempre mantuvieron cierta cautela, no hablan desde la radicalidad. Uno podría comparar a Foucault y a Agamben, y Foucault con todas sus cosas mantiene una línea de racionalidad constante, muy luminosa, con toda la comprensión que tiene del fenómeno de la otredad. Hay una gran brecha ahí, un elemento misterioso fuerte.

L: Con esto se abre un tema que es lo último que te quería preguntar, el tema de la “traducción”. Aparece en la obra crítica de este movimiento, en sus ensayos, un intento de traducción de su obra poética. Experimentan la necesidad de explicar estos artefactos, estas “palabras cosas”. No dejan que ellas hablen solas. Y estos intentos de traducción se convierten finalmente en una obra aparte. Con los ensayos, los manifiestos, quieren explicar la poesía concreta, traducir lo que está pasando ahí y traerlo al lenguaje discursivo, lineal, coloquial, a la inteligibilidad, a la racionalidad, al logos.

A: Es muy difícil ver cómo se puede pensar de otra manera. Habría que ver ahí el lugar del manifiesto. Yo creo que el punto no es renunciar a toda la racionalidad, pero esa racionalidad que aparece en los manifiesto es una especie de *dispositio* que ya está fuera de la racionalidad. Me pregunto, ¿cómo es que una crítica paralela a la vanguardia se puede basar en los manifiestos, como una manera de regresar a lo racional? Eso es no entender nada. Hay un manifiesto que me encanta, que es el “Manifiesto intervencionista” de Carra, donde el manifiesto encuentra su destino en destruirse, convertirse en una máquina, no precisamente de legibilidad, sino de ilegibilidad. Pero me llama la atención, claro, que la crítica se base tanto en los manifiestos. Seguramente es así porque es ahí donde se siente más segura con respecto a la racionalidad del fenómeno. Pero el manifiesto es limitado, el manifiesto es una declaración de intenciones, nada más.

L: Por eso también las incongruencias entre lo que se hace y lo que se dice que se hace. Incluso se podrían considerar como dos obras por separado, que tratan de tener analogías pero que son inconmensurables.

Otro asunto que me interesa, es el de la traducción, la otra traducción, la idiomática.

A: Bueno yo creo que ahí vuelve a aparecer la cuestión de los retornos, de la supervivencia. Los primeros textos que ellos traducen son textos que vienen a funcionar como una especie de campo de experimentación de lo que ellos mismos están haciendo en poesía. Traducen textos que tienden a dar argumentos para explicar el fin del verso. Son las traducciones que hacen de Pound, de Mallarmé, de Cummings y de Joyce. Esas traducciones vienen siendo una especie de prueba del camino que ellos están estableciendo con su trabajo poético. Pero hay un libro muy fuerte desde ese punto de vista que se llama *Traducir y probar*, creo que es del sesenta y ocho, sesenta y nueve, pues ahí ya se incluyen otras traducciones de poetas que escriben en verso.

L: Poetas del siglo XIII o XIV.

A: Claro, Dante, Cavalcanti, algunos provenzales también. Con ellos retornan, vuelven a escribir en verso. Las traducciones son el lugar que, tras esa *tábula rasa* de la que hablamos, donde empiezan a funcionar un conjunto de condiciones de retorno. Ellos ven desde el punto de vista de lo concreto a esas producciones antiguas, el trabajo de la materialidad del lenguaje, en función de lo que ellos están produciendo en la actualidad. La lectura del concretismo es muy técnica, impulsan la *tecné* en la línea de la traducción, subrayando el elemento “poundiano”. Pero también

sería admisible desde el punto de vista de Pound, el trabajo de la traducción como *anamnesis*, es decir como un trabajo de memoria, muy especial, muy específico.

L: Tú tradujiste a Augusto y a Haroldo, ¿es posible traducir el concretismo al castellano, o más en general, es posible traducir el concretismo? Porque tú dices en una parte del libro que es muy difícil de citar a los Concretos, porque no se pueden sacar elementos de contexto, no se pueden separar algunos elementos o textos de la totalidad porque es muy visual. Y una cosa más: ¿Por qué no trabajas mucho con Vladimir Dias-Pino?

A: Bueno uno en las tesis siempre comete esas omisiones, que no están bien y que luego tratas de justificarlas. En mi caso yo quedé muy ligado al grupo Noigandres, por cuestiones que tienen que ver con la forma en que me fui metiendo en el tema, de la relación que tuve con ellos. Simplemente no me dio para más. La tesis la tienes que cortar en un punto y entonces no me daba para ver el fenómeno en una extensión un poco más justa para otros miembros del movimiento.

L: Porque Dias-Pino hace unas importantes revoluciones al interior del concretismo.

A: Dias-Pino me parece muy extremo, y eso en la tesis se me hizo muy difícil de abordar.

L: ¿Y ahora en qué estás trabajando?

A: Ahora estoy con el libro de Oiticica. Es un libro sobre Oiticica y sus amigos: Haroldo, Glauber, Caetano, Augusto.

L: ¿Trabajas con la obra de él en los setenta?

A: Sí, más que eso, tengo una hipótesis, por probar todavía, la idea de que a fines de los sesenta aparece un nuevo tipo de “sublime”, no solamente en lo que es el arte brasileño.

L: A mí me da la impresión de que el CADA fue muy influenciado por Hélio Oiticica, por lo menos en cosas visuales y callejeras, en relación a esa mezcla entre lo popular y lo sublime.

A: En el caso de Oiticica, él siempre trabajó en espacios “favorables”, por decirlo de alguna manera. Trabajó en espacios públicos, mientras la dictadura mantuvo esos espacios públicos donde se podía trabajar. Apenas le secuestraron el espacio público, dejó de laburar en Brasil. Primero se va a Inglaterra y luego a Nueva York, es decir, abandona la escena. Lo opuesto a lo que hace el CADA, que, frente al hecho de que el espacio público fue secuestrado, tratan de abrirlo, y eso es una experiencia fuerte.

L: ¿En qué año se “cierra el espacio público” en Brasil?

A: Con el *Ato Institucional* número cinco, que es el año sesenta y ocho, luego el año sesenta y nueve sería el año de la noche negra.

L: Es el mismo año que exilian a Caetano y a Gilberto Gil.

A: Claro, es el mismo momento, es decir son momentos en que la dictadura brasileña se endurece mucho y sacan estos *atos institucionais* que eran bastante rígidos, sobre todo del punto de vista de los derechos civiles, y de cómo se afectan los derechos humanos. Entre el sesenta y cuatro, y el sesenta y ocho, como dice Roberto Schwartz, todavía había una hegemonía de la izquierda en el campo de la cultura.

L: Bueno, Gonzalo, muchas gracias, ha sido muy provechoso para mi conversar contigo.

2.- LITERATURA, POLÍTICA, CUERPO Y DELIRIO

(Entrevista al poeta chileno Raúl Zurita)

Z: Zurita

L: Laurence

L: Raúl, he estado tratando de leer tu poesía en cierta clave, cierto registro, que tiene que ver con el vínculo entre arte y política, o literatura y política. Entonces, quería partir preguntándote de cosas que tienen que ver con tu particular experiencia con la política, por ejemplo, ¿qué significado para ti o como viviste la Unidad Popular?

Z: La viví muy comprometido, entusiasmado, paralelamente a una vida personal desastrosa. Yo estaba en ese entonces estudiando en la Universidad Federico Santa María, y la política la viví con mucha pasión, y con mucha angustia también cuando vino el golpe. Lo pase reamente mal. Como tanta gente. Yo era allendista desde que tenía ocho años (no sé por qué). Cuando Allende llegó al gobierno, yo tenía veinte años. Recuerdo que la gran concentración del 4 septiembre fue donde está el teatro Santa Lucía, ahí estaba el local de la FECH (Federación de Estudiantes de Chile). Fueron cosas que viví con mucha intensidad, con mucha pasión; me sentí muy feliz en esa época, era muy anárquico todo. No habían micros, por ejemplo, la gente se subía a camiones. Era un despelote tan grande. Imagínate, toda la gente feliz (las situaciones ordenadas me friegan, no me gustan. En las situaciones caóticas me manejo mucho mejor).

L: ¿Se definir el período de la Unidad Popular como un momento de catarsis?

Z: Una explosión. Incluso el conflicto en un principio era divertido; había un conflicto enorme, por eso pasó lo que pasó. Sin embargo, era vivido de cierta forma alegre. Nos agarrábamos con los tipos de Patria y Libertad, pero no teníamos idea de lo que era una pelea verdadera. Los comunistas se agarraban con los del MIR³⁸⁷ ... Era un despelote impresionante pero vital, tremendamente vital. Un momento catártico. ¿Has visto el documental de Allende? Había unas tremendas concentraciones, toda la gente salía a la calle. Fue algo absolutamente inolvidable. Yo creo que ha sido el momento más feliz que ha tenido este país, a pesar de todos sus conflictos. Después pasó lo que pasó, pero esos tres años fueron bastante alucinantes. Los viví en la Universidad. Al mismo tiempo me había casado. Estábamos jóvenes; por entonces era crisis por

³⁸⁷ Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

todos lados. Yo casi vivía en la Universidad, me la pasaba metido ahí y, al final, un día –recuerdo que ya me había separado– tenía como seis noches sin dormir, metiéndome a los desfiles medio sonámbulo (eran situaciones increíbles, atmósferas realmente de película, como surrealistas), después me metí a una fiesta, donde pasaban unas cosas raras. De verdad que cumplí casi diez días sin dormir, luego me dormí en casa de alguien, y cuando desperté, no sabía ni qué hora era o dónde estaba, y había ocurrido el golpe. Todo ese tiempo fue una mezcla de situaciones personales y la política, pero fue un momento muy vivido y me marco profundamente.

L: ¿Qué representó para ti la figura de Allende

Z: Yo lo idolatraba, por sobre todas las cosas. Todavía me hace llorar el viejo, cuando escucho sus discursos, por lo que significó. Porque era un buen “gallo”; tenía mucho talento, pero era demasiado buen “gallo”. Era un buen tipo, no lo conocí, solo lo vi en concentraciones, montones de veces, de lejos.

L: ¿Tuviste militancia?

Z: Yo era de la Juventud Comunista. Pero era un militante atípico, más indisciplinado que la “cresta”. Nos agarrábamos con los “gallos” del MIR, porque se tomaban la Avenida España, entonces había que irlos a sacar, haciendo de “pacos”³⁸⁸ de la Unidad Popular, eso no me gustaba nada. Pero sí, era de la Juventud Comunista.

L: Parte de la interpretación que hago de tus textos, es que hay en ellos una nostalgia muy marcada por el pasado. No explícita, en ningún caso, pero hay momentos en los que se percibe esa añoranza de lo que fue. Me imagino que tiene que ver con eso.

Z: Tiene profundamente que ver con eso. Ojalá mi vida hubiera sido distinta y hubiera estado mejor en lo personal, pero la experiencia cívica de esos años, de subirse a una micro y hablar con las viejas, agarrarles el *poto* y subirlas de un empujón... Todo era muy divertido. Era un país mucho más pobre, más pequeño, pero muy concientizado. Ahora, sobre el arte de la época, me gustaban las canciones, pero lo que se escribía era pésimo, era una cuestión flaca, inflada, retórica, que no tenía absolutamente ningún proyecto. Me refiero a una serie de poetas vinculados a la Unidad Popular.

L: ¿Con qué literatura te identificabas en ese momento?

Z: Yo me identificaba con una poesía rupturista y la descubrí junto con Juan Luis Martínez, en la perspectiva de la negación del yo, de la negación del poema. Buscaba algo que rompiera con la

³⁸⁸ Policías.

retórica inflada y mala. Aquello ni siquiera era un gran poesía popular, era mala poesía simplemente.

L: ¿Tu estabas en la búsqueda de un lenguaje ya por entonces?

Z: Sí, de hecho varios poemas de *Purgatorio*, del primer libro, más de la mitad, fueron escritos en esa época. Todavía no se llamaba *Purgatorio*. También estaba escrito un poema que se llama “Áreas verdes”, y prácticamente un ochenta por ciento de los poemitas cortos de “Domingo en la mañana”. Los que fueron escritos después son los del electroencefalograma. Luego les di la estructura, pero era un material que ya existía.

L: ¿Tú conociste a los concretistas?

Z: A Haroldo de Campos lo conocí, pero no en esa época, sino mucho después. Incluso yo tenía algo que reprocharle; dos veces tuve la oportunidad de decírselo y las dos veces me calle por que me cayeron muy bien como personas. Después conocí bien a Haroldo de Campos. Bastantes veces lo vi, lo fui a ver a San Pablo. Después conocí al alemán, a Gomringer. “Choro el gallo”, habla castellano muy bien, porque su mamá era boliviana. La cosa es que a mí no me gustaban mucho los concretistas, y siguen sin gustarme. De todos modos los respeto, pero no me gustan. Vi en Roma una gran retrospectiva de ellos.

L: Pero la poesía concretista tiene varios momentos, ¿ninguno te gusta?

Z: Ninguno me gusta. Por ejemplo, por mencionar sólo a la figura de Haroldo, cuando hace las *Galaxias*, veo ahí una divagación barroca que ya está en *Finnegans wake*, sólo que está vez se hizo en portugués. Lo que Joyce hizo en forma increíble. Por más que teoricen, que en una página está todo, no, no está. Las *Galaxias* me interesan muy poco. Encuentro a Haroldo de Campos muy inteligente, pero lo encuentro mal artista; lo encuentro trancado, siento que la teoría se lo come, que le “falta calle”, cosa que sí tenían otros brasileños, como Vinícius de Moraes, casado nueve veces. Las *Galaxias* me parece que son unidades que parten del *Finnegans wake*. Es alucinante la idea de Joyce, que concibió, frente al libro diurno que era el *Ulises*, hacer un libro nocturno, que es el *Finnegans wake*. Es increíble. Los poemas concretos siempre me han parecido poco concretos, es decir, concretas son las cumbres de los Andes. Esos son soportes concretos. Lo de ellos son soluciones gráficas, hablan de la materialidad de la palabra, pero eso no se percibe.

L: De todos modos, el concretismo sufre varias evoluciones, una de ellas es el neoconcretismo, que critica justamente todo lo que tu dices, a partir de poetas como Ferreira Gullar.

Z: Ferreira Gullar, con su *Poema Sujo*, es un tremendo poeta. Me gusta más que lo que fueron los concretos en rigor. Y de los concretos, al que encuentro mejor es a Augusto. Tenía mas sentido plástico, pero como te digo, en general, no me gusta mucho. Porque encuentro que se confinan demasiado en lo gráfico, y el poema se resuelve en gráfica. Gomringer hace cosas sobre paletas publicitarias. Es inteligente ese viejo.

L: Te pregunto esto porque hay partes de tu trabajo que me remiten a ciertos experimentos de los concretos. Especialmente esa misma fijación en la gráfica que se puede encontrar en algunos poemas.

Z: Hay cuatro personajes que influyeron en mí en algún momento. Eran alemanes, uno era Klüver, que hace unas proyecciones en plástico o en transparencias, en forma de círculos. Otros alemanes que leía, hacían columnas con una palabra que se iba transformando. Eso me gustaba, ellos tuvieron que ver más conmigo. Y había un alemán que se llama Morgenstein, del siglo XIX, tremendamente precursor. Nunca me sentí muy relacionado con los concretistas. Ese trabajo con la forma que aparece en mis textos, está dado por el hecho de que yo estudiaba matemáticas. Estaba estudiado ingeniería y me gustaba mucho la topología, que es una rama de las matemáticas. En ese momento estaban súper presentes las series. Por lo tanto, esos poemas venía más bien de ese mundo.

L: ¿Tuviste influencia de las primeras vanguardias?

Z: No, no me influyó mucho. Yo era un fanático de Joyce. También me gustaba Mallarmé, y me gustaba Pound, aunque él no se adscribía a las vanguardias, pero era el más vanguardista de todos. De las vanguardias programáticas me gustaba Apollinaire, sus poemas y sus caligramas. Los caligramas de Huidobro ya no me gustaban. Huidobro nunca me ha gustado mucho, a pesar de que lo encuentro súper potente, pero no.

Si hubiese conocido al peruano Oquendo de Amat, tal vez me hubiese gustado, pero aun no lo conocía. Me gustaba mucho *Trilce*. Eran vanguardias no programáticas, no se adscribían a un programa. La diferencia de *Trilce* con Huidobro, es que Huidobro tiene un programa, y construye el *Altazor*, que era tremenda cosa, en base a ese programa, destruyendo el castellano, del que quedan sólo partículas. Hace una demolición de la lengua. Pero Vallejo rompía, no porque tuviese un programa, sino porque no podía hacer otra cosa. *Trilce* es el signo de una desesperación, de una tristeza. Es la angustia que surge cuando tu quieres expresar pero no puedes, y se rompe todo.

A las vanguardias programáticas les debemos todo, pero me siento mas cercano a las artes visuales, es decir, a personajes como Duchamp, más que a lo literario.

L: ¿Cuando trabajaste en *Purgatorio* pensabas que era vanguardista, que era una poética de vanguardia?

Z: Sí, yo sentía que era una cosa de punta. Lo percibí así, especialmente más tarde lo percibí con mayor intensidad, a partir del setenta y cinco.

L: ¿Por el vínculo con la política?

Z: Más que por una cuestión política, por que incorporé los documentos de una vida. Es curioso que *Purgatorio* ha sido visto como un libro súper político, pero en él no se menciona ni una sola vez nada específico a ese respecto. Es mucho más intencionalmente político *Anteparaíso*, ese sí lo hice con intención política. *Purgatorio* no lo hice con intención política. Quizá, si lo hubiera calculado no habría sido el libro que es, habría sido otra cosa. Pero en ese momento no era lo que me interesaba. Yo estaba en una situación física y psicológica bastante desesperada, y quería que eso se reflejar. Además, si no partía de eso ¿de dónde partiría? Si no partía de un sujeto totalmente hecho pedazos, roto, que no era ni mujer ni hombre. Eso es lo que me importaba.

L: Y esa situación, que está reflejada en el texto, ese descentramiento (si puedo preguntar, ya que es algo muy personal), ¿de dónde viene?

Z: Después del golpe de Estado, yo estuve preso en un barco. Ya estaba separado, no tenía trabajo. Estuve poco tiempo detenido, cerca de un mes, con los marinos. Pero fue como si hubiesen pasado cuarenta años porque fue bien feroz lo que experimentamos ahí. Mi vida personal era terrible, andaba robando libros, no tenía plata para mantener a los “cabros chicos”³⁸⁹. Por ese entonces conocí a la Damiela Eltit y empezamos a ser dos malditos.

Al escribir, si tú no partes de datos básicos de tu vida, no puedes partir de ninguna parte. Juan Luis quería hacer una cosa totalmente impersonal y yo quería hacer una cosa profundamente personal. Que los datos de tu existencia fueran datos básicos por los que tenías que pasar. Y al mismo tiempo, trenzarlo con algo absolutamente impersonal. Como en *Áreas verdes* o como en el *Desierto de Atacama*, donde aparentemente el *yo* no está. Son construcciones casi lógicas, pero tensadas por otras cosas que son extremadamente personales.

Finalmente, fui a parar al psiquiátrico de Avenida La Paz. No estuve nunca internado pero estaba pésimo, viví ahí. Después estuve en una clínica, muchos años después, cuando ya no

³⁸⁹ Niños.

estaba tan mal. Eso sumado a la llegada de Pinochet, todo fue bien duro para mí.

L: ¿Cómo te tomó el golpe de Estado, como lo viviste?

Z: Me pilló muy mal, me tomo a las 6 de la mañana, en Valparaíso. Y era una de esas noche que había pasado sin dormir. Llevaba muchas noches sin dormir, fui a la Universidad a tomar el desayuno. Justo la noche del 10 de septiembre la pase en vela. Llegué a la Universidad y estaban los milicos, tomando las dependencias y la calle. Me agarraron como a miles, ahí mismo. Me tomo muy mal. Me estaba separado, tenía hijos, todo era un caos. Me costó demasiado tiempo recuperarme, demasiados años. Me parecía que todo era un desastre, todo era atroz; una cosa se sumaba a otra. Después, en el año setenta y cinco me quemé la cara, sin intención, sin saber lo que estaba haciendo. Intuyendo. Ahí fue cuando se me armó *Purgatorio* y *Anteparaíso*, todo.

L: Te comento mi interpretación de los textos, pues encuentro que están emparentados, que se continúan el uno al otro. En *Purgatorio*, claro, se sientan las bases de esa poética. Mi interpretación es que la voz que habla ahí, o las voces que hay ahí, porque también puede decirse que son varias voces, o un sujeto múltiple que habla, quiere expresar una situación personal, pero al mismo tiempo la situación política, su contexto, en que se ha instaurado un *estado de excepción*, en el que no hay donde asirse, en que todo se desdibuja. Se desdibuja el sujeto, los géneros, el espacio, y aparece una voz delirante.

Z: Estoy totalmente de acuerdo con eso. Es exacta la interpretación. Pero en ese momento no sabía que estaba haciendo eso.

L: Todos los elementos que vas sumando van dando cuenta de eso, ¿cierto?

Z: Programáticamente también sentía lo siguiente: que ni el aporte social de un lenguaje, ni la ironía *parreana*, daban cuenta de ese tremendo quiebre. No había otra posibilidad que partir absolutamente de lo arrasado, de cero. Entonteces, es exacto lo que dices; estoy de acuerdo con eso. Ahora, si hubiera sido mi intención hacerlo verdaderamente no lo habría podido hacer (la poesía siempre escapa a la intención). Encuentro que ha sido una excelente interpretación, una muy buena lectura, me identifico mucho con ella.

L: He estado leyendo a Giorgio Agamben. Es un filósofo italiano que habla sobre el “estado de excepción”, de lo que esto significa, refiriéndose principalmente de la experiencia nazi en Alemania. Dice sobre que el estado de excepción es un momento donde se suspenden todos los derechos, todos los asideros a los que uno se puede adscribir como ciudadano, y la persona pierde su dignidad moral, quedando sólo la *nuda vida*. Queda sólo un cuerpo, un cuerpo desnudo. Y me

da la impresión de que eso se puede leer también en tu poética.

Z: Sí, absolutamente. Frente a esto, las vanguardias programadas, como el concretismo, me parecen demasiado fuera de la vida. Son puramente intelectuales, puramente artísticas. Esto no me gustaba, me gustaba menos que un poema tradicional. Es considerar que el arte es el centro del mundo. Yo me rebelaba contra eso. Para mí, la poesía y el arte era el centro de mi vida, pero nunca consideraría que es el centro del mundo. Habían cosas mucho más importantes para la gente, más cruciales.

L: En varias partes mencionas y repites que el principio rector de tu trabajo, que luego fue también el precepto del CADA, era: “que la vida se convierta en obra”.

Z: El CADA surgió en el setenta y nueve, dos meses antes de hacer las primeras acciones. Fue una cosa contingente, paralela. Hicimos buenas cosas. Pero hay toda una sub-historia del CADA, que es muy divertida a pesar de lo jodidos que eran los años. Porque estábamos pelando con el “guatón”³⁹⁰ Lepe, que era muy “pasado pa’ la punta”. Y le ganamos al “guatón”, salimos más pasados pa’ la punta nosotros. Nosotros le dábamos más discurso a las acciones, lo que también era válido.

El CADA se deshace en el ochenta y tres, a pesar de que mis amigos siguen haciendo cosas hasta el ochenta y cinco. Yo escribía casi todos los textos, yo ponía los títulos, me salían súper rápido, todo lo contrario de lo que era para mí escribir poesía, que era un asunto mucho mas jodido. Yo podía escribir los manifiestos y todas esas cuestiones, como “para no morir de hambre en el arte”, en que proponíamos que el hombre con el solo hecho de ampliar su espacio de vida, o de pensar en ampliar su espacio de vida, era un artista. La verdad es que era para mí una forma de des-neurotizarme y pelearme con artistas visuales. No peleaba con los literatos, peleaba con los artistas visuales. Fue una época muy rara, era de una vitalidad extrema, precisamente por que no había nada. El “apagón cultural” le llamaron a ese período, porque no había nada, y al mismo tiempo estaban pasando cosas súper fuertes. Fue un extraño tiempo.

L: Decías que la Unidad Popular fue para ti de profunda felicidad. ¿Y este período, el de finales de los setenta, cómo lo recuerdas?

Z: El final de los setenta también fue un periodo de explosión. El golpe fue un golpe como el de los boxeadores, un golpe demasiado fuerte como para recuperar de inmediato la conciencia. De esa recuperación empieza a darse un atisbo en el setenta y siete. Fundamentalmente con una

³⁹⁰ Gordo.

exposición de Carlos Altamirano. Era increíble, yo no podía creer lo que estaba viendo. De ahí fue que partí, de ahí saque todo. Y empezó un proceso súper acelerado; nos juntábamos a pelear, a discutir, teníamos que tomar precauciones, era una época difícil. De felicidad en ningún caso. De intensidad si, de creatividad también, a tal punto que muchas teorizaciones vinieron después, después del “No”³⁹¹. Creo que muchos siguieron “pegados” inconscientemente en ese momento, por eso el término de la dictadura para ellos fue un periodo más bien de luto que de felicidad. Muchos discursos, entre ellos los de la Nelly Richard, son discursos más bien de luto, no son discursos de celebración de que se haya cancelado (por lo menos formalmente) la dictadura. Permanecer vigilante y repetir las mismas críticas que se hacían bajo la dictadura en esta nueva situación, es mas bien una cuestión nostálgica. Esa impresión me asalta frecuentemente cuando leo las teorizaciones que vinieron después.

L: Sin embargo, a pesar de que se ha escrito bastante sobre el tema, yo creo que sigue siendo demasiado pronto para que haya un balance profundo y equilibrado de lo que significaron esos años, aún es muy cercano. Creo que no se ha hecho realmente la revisión de lo que ha pasado, de hecho hay muchas cosas que aún no han salido a la luz. El *Informe Walech*, por ejemplo, fue recién hace tres o cuatro años.

Z: Totalmente de acuerdo. Eso de que habían tirado a “gallos” al mar, todo eso se sabía. Lo que pasa es que fue impactante que alguien lo reconociera.

L: En tus textos aparecen mucho, y en distintas formas los tema del cuerpo, la marca, la cicatriz. Una especie de relación erótica con el cuerpo. Aunque no sé si se podría decir así, ya que cuando uno habla de erotismo habla de un “yo” erotizado, pero aquí no hay un “yo” sino que es, más bien, una relación con el cuerpo sin *ego*. Que además esta vinculado con tus *performances*.

Z: En una perspectiva histórica, o biográfica, puedo ver que el sentido es de un cuerpo que va pasando, un cuerpo que envejece, que se encorva, que se dobla y tiembla. Me es difícil no verlo dentro de esa perspectiva. Siempre tuve una apreciación física de mi mismo de una cierta fragilidad. Hay, por supuesto, una cuestión narcisista en todo esto, de quemarse la cara y mostrar la cara quemada. Cosa que es contradictoria, porque por un lado desaparece el “yo”, queda un puro cuerpo, pero por otro lado hay una exhibición, una cuestión profundamente espejeante. En *El Purgatorio* y en *Anteparaíso*, remarco el “de”: dice “de Raúl Zurita”, cosa que después no he

³⁹¹ Se refiere al triunfo del “No” en el plebiscito del año 1988, donde la ciudadanía rechazó la posibilidad de que la dictadura se perpetuara.

vuelto a hacer. Yo creo que me influenciaron cosas que todavía no habían salido, que aparecieron después, cuando yo ya había publicado; como *Pink Floyd*. Me sentí profundamente identificado con *The wall*, a tal punto que yo creía que había salido antes, y de repente me doy cuenta que salió en el setenta y nueve. También las canciones de Bob Dylan me fascinaban (y me siguen fascinando).

L: En tus textos hay todo un trabajo sobre el tema de la identidad, en *Purgatorio* especialmente. De hecho, empiezas con tu foto, “*Ego Sum*”, “Me llamo Raquel”. Pero, al mismo tiempo, se trata de una identidad que se descentra.

Z: Se descentra permanentemente, va siendo descentrada. Incluso en esos poemas cortos, algunos de los cuales fueron escritos antes. No todos, pero varios de esos poemas que salen en “Domingo en la mañana” fueron escritos antes. El que no está escrito antes es uno que se llama “Tantos años”, ese lo escribí después. “Me he aborrecido tanto estos años”, eso lo que escribí después. “El súper estrella de Chile”, también. Y uno que dice “Te amo, te amo más que nada en el mundo”, ese también lo escribí después. Fueron los dos que escribí después, todos los demás están escritos antes. Publicaron incluso una antología en el año setenta y uno, o setenta y dos, en Argentina, que se llama *La nueva poesía chilena*, de un tipo que se llama Martin Michelet, y ahí están todos esos poemas (es del setenta y dos exactamente). Entonces *Purgatorio* tiene mucho material, diría que el 60%, que estaba escrito antes.

L: ¿O sea que ya estabas trabajando con eso, con el descentramiento del yo?

Z: Claro, pero no estaba tan preocupado por el “yo” en ese momento. Cuando escribí esos poemas cortos, y digo “soy una santa”, es claro que hay un desplazamiento hacia un otro. Es el cuerpo ocupado por muchas cosas, por fantasmas, por otras voces. Un cuerpo visto como un objeto para ser ocupado por distintas voces, distintas realidades. Que es algo a lo que he vuelto en los últimos años con verdadero frenesí, una cosa que vengo trabajando desde hace años. Por ahora están publicados como fragmentos, en un libro publiqué en México, que se llama *Las ciudades de agua*, en Ediciones Era. He publicado cinco libros en los últimos años, en distintas partes, que son parte de una cosa más grande que va a salir pronto, que tiene cerca de ochocientas páginas. Aparece ahí nuevamente el tema del cuerpo, como lugar de convocatoria, que es ocupado, que puede ser ocupado por múltiples voces. Digamos que *Purgatorio* es algo a lo que he vuelto, como una experiencia revisitada.

L: ¿Y cuáles son las cosas que estás rescatando, particularmente de ahí?

Z: Lo que hice ahora es algo que colinda con la novela. Rescato, sobretodo, esa idea del cuerpo ocupado. Hay un apartado que se llama *Sueños para Kurosawa*. El personaje principal se define como Akira Kurosawa. Aparece mucho un niño japonés, que vive cuando arrojaron la bomba sobre Hiroshima. Hago una serie de trasposiciones. Es un niño que busca a su padre, dice que se va de la casa y no va a volver más. Termina con una imagen que está descentrada, en que el trasfondo es el atardecer del 10 de Septiembre del setenta y tres. La parte del medio es la noche, entre el 10 y el 11, y la parte final, el amanecer. Es un libro bastante desolador. Esa imagen de *Purgatorio*, sobre el cuerpo ocupado, me ha vuelto con mucha fuerza. Es como volver al principio. A eso temas iniciales. Manejando ahora, claro, algunas cosas que no manejaba en ese tiempo, y seguramente conociendo muchas otras también.

L: Teniendo a la vista, además, lo que ha pasado en éste país en los últimos años, cómo se ha dado el “proceso de transición”, y cómo se ha ido manejando la aparición de los temas de esos años.

Z: Mi experiencia vital, mi experiencia social y política de los últimos años, es totalmente desencantada. Nada de lo que yo creí, ni de lo que hice, ni de lo que deseé es lo que he visto, o lo que sucedió. Evidentemente esto no es la dictadura, es cierto (porque es distinto que torturen sistemáticamente, a que no torturen sistemáticamente; es distinto que desaparezcan persona, a que no desaparezcan, por lo menos de forma sistemática). No es lo mismo. Sin embargo, este modelo neoliberal implantado es de una profunda tristeza, un desencanto, una impotencia. Cada suceso no hace sino confirmarlo. Lo de HidroAysén³⁹², por ejemplo. Lo que yo pensé, o quise, no lo voy a ver, y a lo mejor lo verán mis tataranietos, si es que el mundo todavía existe. Si hago un balance en la cuestión política, he acumulado muchas más derrotas que victorias, y las victorias fueron muy momentáneas.

L: Un tema del que me gustaría que habláramos, el que me interesa porque es el vínculo con el concretismo, es algo que tú trabajas en los dos libros: la salida del poema del libro. El poema sale del libro y después vuelve al libro. Por ejemplo, lo que haces en “Arcosanto”, tachar la receta de la psicóloga y después incluirla en el cuerpo del texto. ¿Cómo sucede eso? ¿Cómo opera? Lo mismo con el *electroencefalograma*.

³⁹² Proyecto energético de alto impacto ecológico aprobado por el gobierno y detenido gracias a la movilización popular.

Z: Se trataba (esto lo entiendo ahora, no en el momento en que lo hice) de una desesperada resistencia de lo virtual frente a lo real. Es parte de un libro, pero al mismo tiempo es el registro de algo que no está en el libro. Ahí está su registro, su copia. El “*Ceci n’est pas une pipe*”, de Magritte. Quiere decir exactamente eso, “esto no es una pipa”, es un cuadro, aquí está esto pero no es una pipa. Es un libro donde está la pintura de una pipa, es un libro donde está la fotografía de algo real, pero no es un hecho real, por eso aparece la tensión con lo real. Y el registro en el libro es lo que importa, o sea, hay un afuera que vuelve pero al mismo tiempo vuelve como registro. Por ejemplo, la escritura en el desierto está en el libro *La vida nueva*, hay ahí una foto, pero el asunto no está. Lo mismo que en *Purgatorio*, en el desierto de Atacama. Yo la verdad es que escribí ese poema sin tener una puta idea de lo que es un desierto, lo más al norte que había llegado era a La Calera, en Valparaíso. Yo fui a conocer el desierto siete años después, en los años ochenta, mucho después de haberlo escrito. Pero siempre quise que fuera el desierto de Atacama, aun sin conocerlo, porque era un nombre real. O por “rallar” con las cordilleras, que son las cordilleras de los Andes, les cambio el nombre pero eran cordilleras con nombre ubicable. Todo eso es súper delirante, porque las cordilleras marchan, y al mismo tiempo están nombradas como las cordilleras de los Andes. Se trata de provocar una tensión siempre con los nombres reales, con lo verificable. Hay un tipo de poesías que no soporto: gran parte de la poesía mexicana, porque no se de qué mierda está hablando ¿De qué se trata?, ¿de qué está hablando?

L: No tiene referentes identificables.

Z: El “epsil”, el “verdose”, la esmeralda... y no sé qué. ¿Pero cuáles son los referentes? Es casi más insoportable que la otra poesía, la poesía para tontos. Es importante tener referentes reales. Una obra puede ser complicada o muy compleja, pero debe tener un referente real, en alguna parte, un referente real que sea reconocible. Más allá de la voluntad del poeta o del mundo del poeta.

L: A pesar de que los referentes que tu usas, sí se pueden reconocer, también se pueden entender como metáforas. O sea, tú no conocías el desierto de Atacama pero le ponías nombre porque representaba ya algo para ti, algo metafórico.

Z: Claro, pero a partir del nombre, de decir: Atacama, que es algo real. Si el mensaje fuera puramente abstracto, habría puesto “los desiertos”. Pero incluí el nombre del desierto, por lo tanto apela a algo que, por la pura nominación, está fuera del poema, está fuera del libro. En el caso de las cordilleras, apela directamente a la Cordillera de los Andes. Ahora, estas cordilleras

culeadas, marchan, se mueven, camina, se dan vueltas, hacen un montón de cuestiones, pero son las cordilleras de los Andes. Porque si no le pones nombre, todo se diluye en la nada, es irrealidad contra irrealidad.

L: El lector se puede situar, se puede hacer un mapa.

Z: Hay un cuento de Borges, muy increíble, que se llama *El rigor de las ciencias*, se trata de un pueblo que hace mapas, su especialidad es hacer mapas, y hace un mapa tan perfecto que es exactamente del mismo tamaño que el territorio. Yo lo encuentro alucinante, porque para mí la poesía y el arte son como un mapa. Pero hay que tener claro que no se debe confundir el mapa con el territorio, el mapa no es el territorio. Los poemas son como los carteles de una ruta: “Valparaíso a cincuenta kilómetros”, eso son. Pero lo que tú estas atravesando es la ruta, lo que hay entre poema y poema, lo que hay entre libro y libro, esa relación es lo importante. Los libros tendrían que remarcar permanentemente ese afuera. Eso es lo que trato de hacer.

L: ¿Por qué surgió esa necesidad en ese momento?

Z: Creo que, haciendo una auto interpretación, un auto psicoanálisis, ésta necesidad aparece precisamente porque en ese momento estaba totalmente perdido, sin referentes. Tenía la necesidad de fijar algo, de tener algo al menos. Como si me dijera a mi mismo: “Enloquece, pero este punto está acá y este otro está allá. Estas loco, vuélvete completamente loco, pero sabiendo qué este punto está acá y este otro allá”.

L: Parece que siempre es necesario tener algunas certezas.

Z: Por lo menos, en ese tipo de cosas, encuentras una certeza básica desde la cual partir, lo demás es la nada, lo imaginario diluyéndose en lo imaginario. Eso me produce una sensación de un enorme vacío. Por ejemplo en Mallarmé, “el golpe de dados nos obliga al azar”. Las lecturas que se hacen de eso, por lo general son lecturas absolutamente esotéricas, el azar, las estrellas, el cosmos. Además, tiene una frase que dice: “la página del verso es el cielo estrellado”, es decir, un cielo blanco con estrellas negras. La grandeza de ese poema radica en que el tipo se da cuenta de la mirada social que esta imprimiendo al mirar el periódico. Uno lee el diario (lo dice en uno de sus ensayos sobre la exterioridad del libro), y cuando lees esta parte de acá, que resalta más, todo lo demás se borra. Escribe sobre la mirada social, lo que es muy concreto, es “voladísimo”, pero lo que está haciendo es una operación comprensible, esta inscrito en un fenómeno que está siendo experimentado por una mayoría, la mirada masiva a los ojos del periódico.

L: Eso es lo que tú demandas, ¿no? Incorporar un dato de la realidad al texto.

Z: Un dato de lo real. En ese caso, para Mallarmé, es un dato fundamental, porque el periódico es lo que está cambiando al mundo efectivamente. Es como si alguien hubiera “cachado” realmente la globalización en los albores de la computación, cuando eran unas tremendas maquinas, unas computadoras que ocupaban un edificio entero. Tenían dos *bytes* de memoria pero eran como un edificio, como la IBM-360. Entonces, es como si alguien en ese momento se hubiera dado cuenta lo que sería la globalización. Mallarmé se dio cuenta de eso, no sé como, pero entendió que algo había cambiado, que estaba produciéndose un cambio radical.

L: La aparición de las masas, como fenómeno nuevo para la modernidad.

Z: Él se dio cuenta de eso. Entonces, cuando no está el referente, y sin embargo me hablan de la materialidad de la palabra, para mi eso es sólo una abstracción. Yo podía producir operaciones mentales, las más disparada, pero en algún parte tenía que venir un anclaje, lanzar el ancla con algo reconocible mas allá de mi.

L: Eso es también una suerte de voluntad política ¿no? La necesidad de salir al espacio público.

Z: Por eso, yo no creo que el arte sea el centro del mundo, o sea, puede ser el centro de mi vida, pero no el centro del mundo. Y a mi me impresiona la casi minina formación política que tienen muchos poetas. Diego Maquieira, por ejemplo, poeta excelente, notable, pero conversando con él tu te das cuenta que no tiene ni puta idea. Uno pasó por las Juventudes Comunistas, se equivocó, pero la visión política es parte de mi mirada, profundamente desencantada a estás alturas de la vida. Lo que sucede fuera de los libros creo que es lo más importante.

L: En una parte de una entrevista que tienes con Neustadt, tu dices que el CADA termina cuando empiezan las protestas populares y sociales. ¿Eso quiere decir que tú consideras que el CADA y sus acciones fueron un antecedente de eso?

Z: Absolutamente convencido de esto, pero no en un sentido prepotente. No quiero presumir que el CADA fue el desencadenante de nada, sino que vislumbró algo.

L: Yo lo veo, más bien, como la continuidad necesaria entre arte y política.

Z: No es que el CADA haya perdido sentido cuando vinieron las protestas, es que el CADA se arma cuando no hay nada, es un “peladero” absoluto. El CADA fue un modelo en pequeño de algo que tenía que suceder colectivamente. Una pequeña muestra que apuntaba a la ocupación de la calle. Entonces, cuando vienen las protestas, y viene lo del cura Jarlán, cuando ponen velas en las veredas... “¿Qué es esto?”, nos dijimos. “Hasta aquí llegamos, ya no tiene ningún sentido nuestro modelo a escala”. Está bien, hicimos lo que hicimos, incluso la última acción que hicimos

se llamo “NO +”, lo que luego se uso para la campaña del “NO” durante el plebiscito del ochenta y ocho. Es decir, sí, efectivamente hubo una continuidad, pero fue azarosa. No es que hubiésemos sabido que iba a haber un plebiscito en cinco años más. Después yo quise, muy voluntariamente, creerle a la Concertación (no le creí, quise creerle), hasta el primer año del gobierno de Lagos, en 2000. Fue cuando vino la última decepción, pero esa decepción fue culpa mía, pues no se le pueden pedir peras al olmo. Yo pensé que Lagos era socialista, con todo lo que significaba, en cierto sentido pensé que iba a volver a establecer los nexos con lo que había sido la Unidad Popular, pero estaba más perdido que el Teniente Bello³⁹³.

L: Quisiera volver al punto en que tu poesía sale al espacio publico, para luego volver al libro. Pero esta vez con el trabajo del CADA, pues ahí ya está la intención mas clara de intervenir el espacio, de hacer *performance* y acciones de arte.

Z: La palabra “*performance*” no la conocíamos para nada, lo que mas lejos se sabía en ése momento eran los *happenings*. El *body art*, también, pero todavía no se hablaba de *performance*. Una vez escuché esa pablara, pero no la iba a volver a escuchar hasta mucho tiempo después. Por eso no quiero reivindicar ninguna originalidad, porque el CADA tiene antecedentes en un montón de movimientos.

L: Ya estaban ya los *happening* que hacía Jodorowsky y Lihn.

Z: A mi lo de Lihn me parecían “cabezas de pescados”³⁹⁴. El viejo se quería *aggiornar*. Era buen poeta, pero sus *happening* los encontraba malos, teatreros. Estaba siendo sobrepasado. No, con ellos no tuve ninguna relación. Era más bien por el lado de los alemanes que yo entro en el tema, fundamentalmente por Beuys (el que me sigue alucinando). La verdad es que el CADA, a lo mejor no era espectacular, pero era mas fácil, era mucho más fácil.

L: ¿Porque no había nada?

Z: No, no en ése sentido. Hacer las cosas no era fácil, pero era más fácil como discurso. Si tenias un mínimo de lucidez, un mínimo de información, en dos minutos armabas algo en términos teóricos. Por eso las acciones del CADA no las encuentro equiparables al hecho de emprender una obra en solitario. Siento que nunca van a alcanzar el *pathos* ni la dimensión de locura al que puede llegar un hombre solo. En ese sentido era mucho mas fácil con el CADA. A veces nos

³⁹³ Aviador chileno que se extravió con su avión en 1914 y nunca fue encontrado. Hecho que da origen a la voz popular: “más perdido que el Teniente Bello”.

³⁹⁴ Cosas absurdas.

poníamos súper adrenalínicos, hacíamos cuestiones increíbles, como conseguirnos los camiones lecheros, que eran supuestamente para filmar un *spot* publicitario.

L: Hay una cosa operativa en las acciones del CADA que las hacen muy emocionantes, ¿no?

Z: Era muy alucinante, era súper adrenalínico, pero al mismo tiempo estábamos “cagados” de susto.

L: Si uno lo ve así, también es un antecedente de las operaciones que luego hace el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, política y militarmente.

Z: Exacto, pero es distinto, es más fácil una vez que entiendes el mecanismo.

L: Pero se jugaba con el límite también.

Z: Bueno, yo creo que si es por jugar con el límite, eso está más bien en *Lumpérica*³⁹⁵. O en las autoagresiones. El CADA, sí, lo encuentro importante, pero no artísticamente, en ese plano lo encuentro menor. Me gusta más el trabajo de Ditborn que el CADA. Y les tengo mucho respeto a las Yeguas del Apocalipsis, eso lo encuentro loquísimo. Pero el CADA fue importante históricamente, hay acciones que son preciosas.

L: Es más clásico quizá.

Z: Más clásico sí, más cuadrado.

L: Claro, pero el momento quizá lo ameritaba.

Z: También son mis prejuicios contra las artes visuales en Chile. Considero que si en literatura hemos tenido a Huidobro, a Pablo Neruda, a Pablo de Rokha, a Gabriela Mistral, finalmente hay como una baja, como un sedimento, uno puede tener mucha figuración en un momento, pero si no eres bueno, vas a desaparecer. Mientras en las artes visuales no hay ningún prejuicio, porque no hay historia y porque realmente el espacio que fue registrado en las artes visuales, fue registrado primero por la poesía, después siguió la fotografía, pero no hay un “inconsciente” visual, no hay una historia pictográfica que este anclada en el colectivo.

L: Y cuando, por ejemplo, escribes en el desierto, o en el cielo de New York, con los aviones, ¿consideras que eso es poesía o es más bien parte de las artes visuales?

Z: Es poesía, sobre todo por una razón, porque en lo del cielo, o lo del desierto, se me ocurrió en el mismo momento en que me quemaba la cara con ácido.

L: Entonces, ¿quieres decir que también lo de la autoflagelación lo consideras un acto poético?

³⁹⁵ Novela de Damiela Eltit, escritora que fue parte del CADA.

Z: Cuando me quemé la cara me acordé de la bofetada de Jesús: “si te dan una bofetada en la mejilla izquierda pon la derecha”. Había pasado una cuestión muy humillante conmigo y me acorde de eso. Estaba haciendo, probablemente, un acto de *performance*, pero sin fotógrafo, sin público, sin testigos. Después de eso dije: “creo que de aquí partió algo”. Por eso está en la tapa del libro la cicatriz, la imagen de la cicatriz. En ese mismo momento se me ocurrió escribir un poema en el cielo y hacer una escritura en el desierto, como las líneas de Nazca, que se pudiera leer desde arriba. Las escrituras en el cielo fueron hechas en el ochenta y dos, casi siete años después de ese hecho. En el desierto fueron diecisiete años después. Son cosas que vivieron mucho en mi, que les di muchas vueltas, eran muy mías. Curiosamente, esas cosas externas son las más íntimas.

L: ¿Por qué necesitabas sacarlas?

Z: Estaban ahí, pidiéndolo. Tengo un intento fallido, afortunadamente, de cegarme, porque yo quería que aquel que había imaginado la escritura en el cielo fuera quien no las pudiera ver, que permaneciera como un trazado interno. Tensionar la máxima visualidad en el cielo, con el hecho de que yo no pudiera ver eso. Afortunadamente no resultó. Entonces sí, son poemas.

L: Te lo pregunto más que nada porque en México, en la academia, son muy conservadores en ese aspecto. No saben donde situar este tipo de cosa, si es poesía, si son artes visuales.

Z: Ese es el error, la manía de situarlo todo.

L: Pero hay que entender que eso es un problema de la academia, no del arte.

Z: De todos modos yo no podría hacer nada visual que no tuviese que ver con palabras. Hacer un círculo en el cielo, un búho en el cielo, me interesa muy poco.

L: Como algunas derivaciones del concretismo, en que a veces los poemas parece que son puros dibujos, puros símbolos.

Z: Todo lo que hago empieza de palabras, parte de significados. Por ejemplo, en “ni pena ni miedo”³⁹⁶, ¿por qué hacer eso? Eso lo hice en el ochenta y cinco, porque en el país había mucha pena y mucho miedo. Ahora tengo un proyecto que yo creo que no voy a poder realizar, no me va a alcanzar el tiempo. Es un poema de 22 frases en los acantilados de la costa norte, que sólo podrá ser visto desde el mar. Es la primera vez que voy a anteponer el proyecto y no la obra, por que es súper complicado, intuyo que ese va a ser mas difícil.

L: ¿*La vida nueva* no lo han reeditado?

³⁹⁶ Esa es la frase que Zurita escribe en el desierto.

Z: No, no lo han reeditado. Reeditan siempre la primera parte. Ahora, en lo que estoy haciendo, retomo mucho cuatro poemas de *La vida nueva*. Creo que me quedaron mejor ahora. Voy a hacer una reedición, pero va a salir en Estados Unidos, paradójicamente. Es un poco más corta. Un libro de 400 páginas, que seguramente será en inglés. Yo creo que está mejor ahora.

L: ¿Con Lihn nunca tuviste mucha relación?

Z: Yo le debo a Lihn la publicación de *Purgatorio*. Lo conocí en un hotel en el setenta y dos. Entonces le di a leer *Áreas verdes*, y le encantó. Después le mostré *Purgatorio*, y el huevón se lo llevo a su mujer, Adriana Valdez. Él conocía a Eduardo Castro, a Anguita. Tardó como tres años en salir, pero fue con Lihn, en la Editorial Universitaria.

Curioso que esa mujer, la que firma la interconsulta de “Arcosanto”, se suicidó dos años después. Ella era mi psicóloga, y le escribe a Otto Dior ese papel.

L: ¿Estuviste en el psiquiátrico entonces?

Z: La verdad es que le tengo terror al suicidio, nunca he tenido instintos suicidas, pero la verdad es que quería o suicidarme o salir. Entonces, como no quería suicidarme, me sometía esperanzadamente a esas cosas. Tuve una depresión y una angustia feroces.

L: ¿Nunca dejaste de escribir o hubo algún periodo en que no trabajaste literariamente?

Z: Deje de escribir cuatro años, termine el *Desierto de Atacama* en el setenta y cinco, y recién el ochenta empecé a escribir otra vez.

L: ¿Fue el período en que estuviste en el taller de Ronald Kay?

Z: Eso fue exactamente antes, eso fue en el 74, cuando hacíamos en el taller de Artaud. Que se basaban casi todos en gritos, y curiosamente el lugar donde se realizaba el taller fue un lugar de tortura, porque se convirtió en casa de la DINA³⁹⁷.

L: En el tiempo que te tuvieron en el barco, ¿sufriste tortura?

Z: No, de esas torturas que te ponen electricidad, no. Pero si me fui de “sacada de chucha”³⁹⁸ varias veces. La “pateadura” inicial fue fenomenal. En el barco el problema fundamental era el hacinamiento. No había espacio para moverse. En la noche se caía un huevón encima del otro. Era bien jodido, los marinos eran muy crueles, más crueles que “la chucha”. Y no eran nada los gritos de uno, sino los gritos de angustia de los demás los que te mortificaban. Me daba lo que después se llamó crisis de pánico. El asunto era tratar de mantenerse mínimamente lucido. Era

³⁹⁷ La Dirección Nacional de Inteligencia fue el aparato represivo formado por la dictadura, responsable de múltiples violaciones a los Derechos Humanos.

³⁹⁸ Golpiza.

súper jodido. Los barcos donde tuvieron presos era el Lebú, el Maipo, y La Esmeralda. Yo estuve en el Maipo. La Esmeralda fue el lugar mas pesado, era selectivo, ahí mataron a un cura.

L: Raúl, muchas gracias por esta conversación, me ha sido de gran utilidad.