

Sintomatología del cuerpo atormentado: sobre el tránsito entre trauma y creación¹.

CID, Jorge / Universidad Adolfo Ibáñez – jorge.cid@uai.cl

Eje: *Cuerpo, política y crueldad* Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: poesía, acción de arte, visualidad, dictadura.*

> **Resumen**

Nuestra ponencia interroga la relación entre cuerpo, política y violencia, particularmente en atención a la forma en que el arte contemporáneo y la literatura han sintomatizado esta relación a través de poetas que extienden su trabajo hacia la visualidad. En esta línea, analizaremos acciones de arte desarrolladas por Raúl Zurita como *Acción de arte en el cielo de New York* de 1982, *Escritura en el desierto* de 1993 y su performance *No, no puedo más* realizada en una exposición de Juan Domingo Dávila en 1979. Esta reflexión pone de relieve la manera en que estas obras dan cuenta del trance de la dictadura e intentan reconstruir un cuerpo social a partir del no olvido y la reconstitución de la memoria.

> **Presentación**

Ya sea como posibilidad de hiperciframiento o búsqueda de nuevas posibilidades de expresión, la experimentación interdisciplinaria ha hecho que la letra y la imagen trasciendan sus espacios de costumbre y figuren en otros soportes, fusionándose, complejizando su lectura, sorprendiéndonos, poniendo en jaque a la crítica. En el presente artículo reflexionaremos sobre la obra del poeta chileno Raúl Zurita, particularmente, sobre la relación entre poesía y acción de arte, y la manera en que dicho trabajo da cuenta del tránsito entre experiencia traumática vivida, empírica y/o simbólicamente, y creación.

Las obras de Zurita son consideradas parte de la *Escena de Avanzada* que durante la década de los ochenta se caracterizó, en palabras de Nelly Richard, "-dentro del campo antidictatorial- por su experimentalismo neo-vanguardista. Esas prácticas se generaron -después de 1977- desde la plástica y desde la literatura, planteando una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y de la literatura heredados de la tradición artística y literaria" (1994).

¹ Este artículo ha sido producido en el marco del FONDECYT Postdoctoral n° 3160084 llamado: "Poéticas de la incertidumbre neobarroca: Un estudio comparado de tres escritores chilenos y tres latinoamericanos" del que soy investigador responsable.

De entre las variadas acciones de arte desarrolladas por Zurita nos referiremos a tres: su performance “No, no puedo más” realizada en una exposición del pintor Juan Domingo Dávila en 1979, “Acción de arte en el cielo de New York” de 1982, también conocida como “La vida nueva”, y “Escritura en el desierto”, llamada también “Ni pena, ni miedo” de 1993.

› **Letras en performance.**

En el marco de la exposición de Juan Domingo Dávila, *El cuerpo en/de la pintura de Dávila*, expuesta entre noviembre y diciembre de 1979 en la galería CAL en Santiago, Raúl Zurita realiza una acción de arte: Entra a la exposición, contempla algunas pinturas, se masturba, exclama “No, no puedo más” en el momento del presunto clímax. Según un diario de la época, se hiere la mejilla con una navaja, luego mezcla la sangre real de la mejilla con semen simulado. La artista visual Lotty Rosenfeld registra fotográficamente la acción y la expone en la misma galería. Esta acción se distingue en el plano de su recepción por la convergencia de dos actos particularmente impactantes en la escena pública como son la masturbación, simulada o no, y la autolesión. Mientras que, en tanto que performance, destaca por la interacción establecida entre el performer y otra obra de arte en un contexto de gran simbolismo como es el de su inauguración. Para Zurita las pinturas de Dávila eran “subversivas y quebraban todos los códigos, por lo que más que con palabras debía responder con una acción” (González).

El registro fotográfico de otro acto de autolesión, una quemadura en la mejilla, es utilizado en la portada de su libro *Purgatorio* en el que la lesión autoinfligida funciona como rostro del libro y como un rostro, en alguna medida, herido por el arte. Dicha herida inaugura una obra poética que vuelve a esa acción de arte traumática, el hablante poético dice: “mis amigos creen / que estoy muy mala / porque quemé mi mejilla” (3), “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo –me dije- te amo / Te amo a más que nada en el mundo” (17).

A través de la inclusión de dicha fotografía, *Purgatorio* se escribe desde el cuerpo del autor, desde la experiencia dolorida, desde la pregunta por la razón de esa quemadura hacia un hablante que fractura los morfemas de género y número, que intercala la letra imprenta con la manuscrita: “Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios / años. Me encuentro / en la mitad de / mi vida. Perdí / el camino.-” (7). Este hablante transpone castellano y latín, utilizando la frase “ego sum qui sum” que fue la respuesta que Dios dio transfigurado en zarza ardiente a Moisés cuando este le preguntó por su identidad (Éxodo 3, 14) y que significa como sabemos “yo soy el que soy”. Del mismo modo, se intercala el texto con fotos del autor y mapeos topográficos de actividad eléctrica cerebral intervenidos con versos tales como “Mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” (48).

Estas operaciones que ponen en tensión la lógica del género poético, haciéndolo transitar hacia lo visual, subvierten además los estatutos gramaticales desde lo poético, restándole nitidez al hablante, defraudando la expectativa de identificación del lector con la voz poética. *Purgatorio* está, como otras obras del período, sintomatizando a través de su lenguaje fracturado y autorreflexivo -así como por la implicación performática y visual del cuerpo en la enunciación poética- el trance vital ejercido por la dictadura. El hiperciframiento es, en efecto, un rasgo común a otras obras del período como gráfica Diamela Eltit a propósito de su novela *Lumpérica* “yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina. Entonces, tuve varias censuras: por una parte, este censor real que estaba allí aunque yo no lo conocía; por otra parte, las censuras que yo misma podía pensar -las mías-; y después, todas las censuras estéticas que uno trabaja para escribir un texto" (Lazzara). La reflexión de Eltit nos permite pensar la obra de arte como la resultante de una serie de censuras, como una idea que se ha moldeado estéticamente en atención a su primera figuración y, de manera quizás más radical, por la fricción que su mensaje activa en contacto con el ambiente, sea este un ámbito cultural coaccionado por esquemas totalitarios o, una vez restablecido el orden democrático, un contexto que exhibe sus secuelas a modo de vacíos y limitaciones.

En este contexto, las acciones de arte *Acción de arte en el cielo de Nueva York* (con versos de una extensión aproximada de seis kilómetros de largo a cinco mil metro de altura en el cielo de Queens) y *Acción de arte en el desierto* (de más de tres kilómetros de largo y cuarenta metros de ancho en el desierto de Atacama)², responden a noción de hipervigilancia graficada por Eltit, en la medida en que tanto sus soportes como los textos en ellos inscritos alejan sus sentidos geográfica y materialmente del ojo no implicado en una visión poética del paisaje y la escritura. Por esta razón, nos parece apropiado interrogar la serie de negaciones de la mirada desplegadas en ambas obras, que funcionarían como componentes portadores de sentidos críticos significativos en la constitución de una obra que es, a la vez pregnante e implicadora.

› **Cegarse y negar la mirada.**

En *No, no puedo más* la acción de apreciar las pinturas de Dávila se interrumpe por el deseo de masturbación, el llanto y la herida en el rostro. El público por su parte rehúsa mirar por pudor ante estas acciones imprevistas. La negación de la mirada así instituida, se extiende también a su recepción de *Acción de arte en el cielo de Nueva York*. Las avionetas bombardean los quince versos del poema “La

² Estas datos fueron extraídos de las notas incorporadas al volumen *Tu vida rompiéndose* incluido en la bibliografía.

vida nueva”³ de Zurita (31). La gente puede leerlos desde la tierra de manera parcial, ya que cuando los aviones escriben una frase, la anterior ya se ha esfumado. Esto impide acceder al poema que está siendo transcrito en el cielo como unidad, se lee sólo a través de extractos evanescentes. Se constituye así una suerte de paradoja en la que, a pesar de que la escala de escritura es monumental, su materialidad es evanescente y la escritura morosa: quienes tengan tiempo de detenerse a esperar la escritura del verso en su totalidad no podrán ir uniendo sentidos por haber olvidado los versos anteriores. Es así que esta obra depara en su recepción la experiencia de una ceguera figurada como desafío de memoria, como una experiencia paradójica de comprensión artística en la que se prefigura la relación disfuncional entre la memoria colectiva chilena reciente y los atropellos dictatoriales⁴.

Resulta pertinente sumar a estos aspectos un acto que permite resignificar de manera relevante esta acción. En el año 1975⁵ Zurita intentó cegarse infructuosamente usando amoníaco. Cerró los ojos antes por reflejo y sólo logró quemaduras en su cara. En relación con esto, Zurita declara: “Estas ganas de cegarme tenían mucho que ver con la situación chilena y con un proyecto acerca de escriturar en el cielo, cosa que posteriormente hice, pero que en ese momento dudaba. Y creí que era muy fuerte que el tipo que había imaginado eso no lo pudiera ver.” (Maldonado) Negar la lectura de los espectadores tiene entonces un antecedente autoral y corporal, lo que permite medir la importancia que tiene la ceguera dentro de la propuesta de Zurita. Ahora bien, dicho acto no se realiza necesariamente dentro de un marco artístico, pero la problematización de las fronteras de vida y obra desarrolladas por los artistas de la *Escena de avanzada* permite su inscripción dentro del continuum performático⁶. Zurita declaró al respecto: “dichos

³ Poema “La vida nueva”: “MI DIOS ES HAMBRE/ MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES NO / MI DIOS ES DESENGAÑO / MI DIOS ES CARROÑA / MI DIOS ES PARAÍSO / MI DIOS ES PAMPA / MI DIOS ES CHICANO / MI DIOS ES CÁNCER / MI DIOS ES VACÍO / MI DIOS ES HERIDA / MI DIOS ES GHETTO / MI DIOS ES DOLOR / MI DIOS ES / MI AMOR DE DIOS”.

⁴ “Acción de arte en el cielo de Nueva York” realizada el dos de junio de 1982 constituyó una suerte de precuela de un evento inusual que unía signos en el cielo y terrorismo de Estado de una manera oblicua, pero no por eso menos significativa. Pensamos en la aparición de la virgen de Peñablanca de agosto de 1983 en la que las visiones de un niño conocido como Miguelito congregaron a miles de personas en una mezcla de fervor religioso y morbosidad profusamente cubierto por los medios de la época en lo que, con los años, ha sido entendido como una cortina de humo por parte del régimen por distraer a la opinión pública. Este evento es reutilizado por el poeta Enrique Lihn el año 1987 en su poema “La aparición de la virgen”, delineando un hito más en la productiva relación entre el contexto represivo, ocultamiento, performance y poesía.

⁵ No hay consenso sobre la data exacta de este acto. Algunos textos indican que el intento por cegarse con amoníaco habría tenido lugar durante la acción de arte de *Acción de arte en el cielo de Nueva York el '82*, sin embargo optamos por datarlo el '75 porque así lo indica Zurita en una entrevista concedida a Sandra Maldonado y en su texto “Del Mein Kampf”.

⁶ Este aspecto reaparece en otros textos del autor dando cuenta de la consistencia de su propuesta. Este fragmento pertenece a su texto “Del Mein Kampf”: “Yo trabajo en la obra del Paraíso, pero como uno más en el recorrido de su propia vida, lo que no es trabajar con el cuerpo o con el cerebro únicamente. Trabajar con la vida que uno es significa la proposición de un recorrido de experiencia para el arte, porque nada del arte o de esa forma de arte que es la religión ha estado por la elaboración concreta de la vida, sino siempre han sido operaciones proyectadas sobre la muerte.” (Tu vida, 13).

actos solitarios no tienen nada que ver con la poesía. Después yo los metí en mi obra, pero en su momento fueron hechos desesperados de un tipo sicótico que se auto-agrede y que posteriormente se da cuenta de que eso es el comienzo de algo.” (Medo)

El cuestionamiento de las fronteras entre lo público y privado y de los soportes tradicionales de constitución y difusión del arte fueron hechos de manera mancomunada por los artistas de la *Escena de avanzada*. En este sentido, Zurita tuvo un rol preponderante cuyo antecedente más significativo es un texto que reflexiona sobre este tema y que circuló en formato fotocopia durante un Homenaje a Goya el año 1979: “¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en [...] nuestros paisajes sudamericanos ciudades / aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra (Hoy el arte soy yo / la desamparada, 1979)” (Richard, *Márgenes* 94). Llama la atención el carácter programático de este texto, ya que con los años dicho desplazamiento de la noción de obra hacia la *propia vida objetivada* y los *paisajes sudamericanos*, sería cumplido por el autor al pie de la letra.

En efecto, la escritura monumental en el desierto de Atacama de la frase “Ni pena, ni miedo” dialoga con la frase “Ni perdón, ni olvido” que funcionó como lema de los familiares de prisión política, tortura y asesinato perpetrados por la dictadura frente a la “política de los consensos” que el retorno a la democracia ofrecía como solución de estabilidad para un Chile en el que el fantasma de la intervención militar era patente. Salta a la vista el paralelismo gramatical y fonético entre ambas frases. Desde el punto de vista del sentido que expresan pueden ser leídos como complementarios, en la medida en que a través de la doble negación exhortan a la acción que, considerando el contexto chileno, se trataría de una acción de resistencia a las políticas de amedrentamiento y omisión.

“Escritura en el desierto” se podría pensar como la búsqueda de mayor visibilidad para los versos, sin embargo, es importante considerar que el geoglifo sólo se puede ver desde gran altura, siempre y cuando la ruta de un avión coincida con este. En este sentido, se trataría más bien de una escritura negada a la recepción, o de un paradójico intento por decir algo que nadie puede oír.

En estos tres ejemplos se observa la manera en que la visión se niega, ya sea a través de la conmoción, su evanescencia o de estar más allá del alcance de vista. De esta manera se escenifica la pretendida ceguera del escritor frente a la escritura y la ceguera de un colectivo frente a la palabra, la imposibilidad del encuentro con el arte, mediatizado por la autoflagelación, la negación de lo corporal en lo social en lo que constituiría la metáfora de la vulnerabilidad del cuerpo en dictadura. De la misma manera en que la ciudadanía es negada, atentando contra la libertad de circulación, reunión y/o voto, estas obras plantean la reflexión sobre la ineficacia del lenguaje para dar cuenta consecuentemente de la abyección que campea y la ceguera de una porción importante de chilenos frente a las evidencias del terrorismo de Estado.

› **De la escritura a la acción, del individuo al colectivo.**

Alfredo Jaar presentó el 2002 *Lament of the images* en la *Tate Modern*, una instalación que constaba de una serie de cajas dentro de las cuales estaban guardadas fotos del genocidio de Ruanda. Sobre las cajas, aparecía indicado el contenido de dichas imágenes, sin que estas pudieran ser efectivamente vistas. Didi-Hubermann a propósito del contexto de recepción de este trabajo comentó “Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos.” (42). La abundancia de imágenes violentas que colman las pantallas tendría desde la perspectiva de Didi-Huberman un efecto anestésico.

Rancière en cambio, apunta a propósito del mismo trabajo de Jaar que “la enfermedad de la imagen”, la falta de reacción oportuna de las masas ante las grandes crisis de nuestro tiempo, tendría más que ver con el volumen de imágenes del que se nos ha privado: “no se trata, así, para el artista, de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia; la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que interesa mostrar, según el criterio de los encargados de la difusión.” (71). En esa línea, el trabajo de Jaar buscaría escenificar la ausencia de dichos archivos de verdadero horror.

El trabajo de Zurita, que antecede al de Jaar aludido por estos pensadores, nos parece estar ya trabajando a partir de una “enfermedad de la imagen”, que antes que visual sería poética. La falta de reacción ante la palabra/imagen poética determinada, en parte, por su proliferación a lo largo de la historia y, en gran medida, por su pérdida de receptores causada, entre otras posibilidades, por la preponderancia de la imagen cinematográfica, televisiva o virtual, es combatida por Zurita a través del desplazamiento hacia la acción de arte y la escenificación poética del trauma que es individual y colectiva. En este sentido, el trabajo de Zurita “escenifica el trauma colectivo” (Taylor) inscribiendo en el desierto para la posteridad aquello que debemos negarnos como sociedad a sentir para avanzar: ni pena, ni miedo. Zurita comenta: “En un mundo donde lo más presente es la pena y el miedo, esa frase creo, es el único deseo vigente. En todo caso es increíble, el desierto donde está escrita se encargó de borrar todas las palabras salvo la palabra miedo. Es para mí demasiado elocuente.” (Hidalgo)

Diana Taylor considera que el “El trauma, como la performance, se caracteriza por la naturaleza de sus repeticiones. Ambos se hacen sentir de manera afectiva y visceral en el presente. Estos suceden siempre in situ. Intervienen en el cuerpo individual / político / social en momentos particulares y reflejan tensiones específicas.” (246) La relación entre trauma y performance así planteada nos permite relacionar el tránsito desde la escritura poética hacia la performance como un intento, no sólo por tensionar la lógica de los géneros, las vías oficiales de difusión artística o su mercantilización, sino que por “sobrellevar un trauma individual y colectivo” (Taylor 246), en la medida en que este es “utilizado para animar sus denuncias

políticas” (Taylor 246). En este sentido, las autolesiones de Zurita constituyen, como sostiene Richard, “una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se une solidariamente con lo colectivo. Son prácticas que buscan la autocorrección del “yo” en lo fusional de un “nosotros” redimido y redentor.” (83).

De esta manera y a través de las inscripciones en su cuerpo y el paisaje, Zurita concibe la poesía no como un imperio clausurado de la subjetividad, sino como una voz que abraza lo colectivo sin hacer desaparecer del todo las huellas de la personalidad del autor, más bien constituyendo éstas los puentes entre acción y emoción. Es posible pensar la escritura en el desierto y en el cielo de Zurita como gritos, como el paso del verso silencioso confinado al objeto libro, a la escritura monumental y liberadora, pero también denunciadora, en la medida en que sus palabras son gritadas a los cuatro vientos y se conectan con una experiencia real y figurada de dolor y autoritarismo. Este grito instituye al mismo tiempo una nueva forma de relacionarnos con el paisaje, este ya no será *la copia feliz del edén*, como indica el himno nacional de Chile, sino un paisaje sobre el cual está inscrita la memoria de una violencia y de la resistencia a esa violencia.

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética", *Alfredo Jaar, la política de las imágenes, Metales Pesados, Santiago, 2017.*

González Castro, Francisco; Lopez, Leonora; Smith, Brian., *Performance Art En Chile*, Metales Pesados, Santiago, 2016.

Hidalgo, Héctor. "Ni pena ni miedo", Consultado el 10/07/2017, disponible en: <https://www.fayerwayer.com/2009/02/ni-pena-ni-miedo-en-el-desierto-de-chile-con-google-maps/>

Lazzara, Michael J. Diamela Eltit, *Conversaciones en Princeton*, Program in Latin America Studies, Princeton University, 2002.

Maldonado, Sandra. "Raúl Zurita", Consultado el 10/07/2017, disponible en: http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm

Medo, Mauricio, "Zurita. Ácido en los ojos", Consultado el 10/07/2017, disponible en: <http://www.vallejoandcompany.com/zurita-acido-en-los-ojos/>

Rancière, Jacques, "El teatro de las imágenes", *Alfredo Jaar, la política de las imágenes, Metales Pesados, Santiago, 2017.*

Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos*, Cuarto propio, 1994.

_____, *Márgenes e instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Metales Pesados, Santiago, 2014.

Taylor, Diana, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2015.

Zurita, R. *Anteparaíso*. Editores Asociados, Santiago, 1982.

_____. *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago, 1979.

_____. *Tu vida rompiéndose*, Lumen, Santiago, 2015.