

||.11__**Escrituras expandidas** En 1982, Raúl Zurita realiza sus *Escrituras en el cielo de Nueva York*. Eran cinco aviones que trazaban letras con humo blanco que se recortaban contra el azul del cielo. Esta creación estaba compuesta por quince frases de 7-9 kilómetros de largo en idioma español. Los poemas representan imágenes de desolación, desamparo, marginación y desesperanza, pero también de amor a Dios. Las fotografías de los versos escritos en el cielo aparecen en su segundo libro de poesía, *Anteparaíso* (1982). El trabajo fue registrado en video por el artista Juan Downey. Zurita escribe a manera de prólogo de la reedición de *Anteparaíso* (2006):

De niño vi una vez un avión que escribía 'Perlina' y 'Radiolina' con letras de humo, no pude olvidarlo. Han pasado ya varios años de todo esto; en rigor, 14 desde la primera edición de este libro, y me sorprende haber concluido aquello que se inició en la máxima soledad y desesperación: la de un hombre que se quemaba la cara en *Purgatorio*, y que terminó —si algo en verdad termina— 20 años después con el vislumbre de una felicidad colectiva y la frase final de *La vida nueva* esculpida en el desierto.¹⁶⁰

Esa es la reflexión de un mirada que retro-activa el sentir de una situación que fue dolorosa, pero también creadora. En plena dictadura, este origen en el dolor produjo trabajos artístico-poéticos muy potentes. En ocasiones, la creación artística puede y debe sufrir grandes dolores, pero el placer y la admiración del que experimenta la obra de algún modo justifica ese sufrimiento. Es esa la gran paradoja del arte, como expresaba Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*.

Es necesario mencionar que el poeta Raúl Zurita era militante comunista y fue detenido, encerrado y torturado por el gobierno militar en una de las bodegas del carguero *Maipo* junto a otras personas. Sus recursos extrapoéticos recuerdan los de aquellos artistas contestatarios de fines de los setenta del Accionismo Vienés.¹⁶¹ Sus recursos, a menudo difíciles de codificar racionalmente, incluían la autoflagelación (quemar con un fierro caliente su mejilla), la utilización de amoníaco puro en sus ojos, o la mencionada masturbación pública que tituló *No puedo más* en la galería CAL de Santiago, frente a la

158 GÓMEZ-MOYA, Cristián, «Iluminados en Documenta 12».

159 DONOSO, Catalina, «Dios no lee el Mercurio: una acción poética de la ironía como revuelta», Bifurcaciones [en línea], n°8, 2008, disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/008/diosnolee.htm>, revisado el 7 de Julio de 2013.

160 Citado por LAGOS, Jorge, «Retórica de la imagen en Anteparaíso de Raúl Zurita», Estudios filológicos, N°45, junio 2010, pp.54.

161 Cf. AMEZCUA, JOSÉ y SANZ, Noemí, Accionismo Vienés: ¿Arte o Violencia?, Doctorandos Dpto Filosofía Univ. de Oviedo, disponible en: <http://msbunbury.bitacorras.com/accionismo%20vienés.htm>, revisado 24 de septiembre de 2011.

obra del artista Juan Dávila en 1979. Con los años, Raúl Zurita explicará este hecho señalando que la idea era intervenir un contexto, galería CAL, «donde se reunían un montón de intelectuales que discutían de este mundo y el otro sin observar el verdadero potencial de la obra».¹⁶² Su acto artístico se justificaba en vista de que «esos cuadros contenían, o mejor dicho, provocaban, una respuesta ya no teórica sino gestual, que multiplicada colectivamente significaría el derrumbar, la subversión de todo».¹⁶³ Fernando Balcells, escribirá en 1980 en *La Bicicleta* «J. D. Dávila: la ofensiva liberalidad», en el que señala cómo el comportamiento sexual y autoexpiatorio de Zurita «nos recuerdan el destino vital de todo arte y de toda lectura de arte. Zurita, poeta, devuelve su amplitud al lenguaje como gesto del cuerpo y recuerda al cuerpo que su naturaleza previa al ‘sapiens’ es el animal».¹⁶⁴ Esta acción de arte aparece entonces como una crítica al hermetismo y elitismo del grupo de intelectuales que habían hecho de la experiencia artística un fetiche del objeto más que una experiencia práctica y corporal. En el imaginario político de toda acción de este grupo (fuera visual, artística o performática), confluían las «conjeturas» —como las llamó el escritor José Donoso—: algo así como el clamor del inconsciente y el imaginario.¹⁶⁵ En la obra de Raúl Zurita hay una metáfora efectiva del propio cuerpo que ha sido torturado y que grita desde las entrañas tortuosamente.

En el prólogo a la segunda edición de *Anteparaíso*, escribe Zurita:

Me asombra haber sobrevivido y recordarlo, algunos de los versos trazados en el cielo eran mi *Dios es hambre, mi Dios es nieve, mi Dios es no*. Hoy he llegado a creer que cuando todo, absolutamente todo se derrumba, ese hilo infinitamente tenue que nos hace no obstante pasar al minuto siguiente es lo que llamamos Dios.¹⁶⁶

La ausencia de límites conduce a la utopía de lo ilimitado, a la creencia de un arte todopoderoso que no sólo exceda cualquier límite asignado, sino que represente la superación de cualquier limitación o condicionamiento.

La utilización del espacio aéreo con letras de humo y la transgresión de las dimensiones poética y publicitaria constituyen en su escritura una integración de arte y vida, que es un punto de partida del proyecto poético y artístico del CADA, lo cual fue recogido a su vez de las acciones de los poetas y escritores Parra, Lihn y Jodorowsky en los años cincuenta como un elemento performativo extralingüístico. Para el poeta hay también una dimensión mística en mirar el cielo como soporte para una lectura, ampliando su escritura a la visión colectiva aunque efímera como el humo que el viento borraría. En una de sus invitaciones a España, en un encuentro se le preguntó cómo era la percepción de la poesía española desde Latinoamérica. Demasiado educada, dijo, demasiado formal. Y apuntó cómo en la tradición española los «poetas del inconsciente de la lengua» es decir, los hijos de las vanguardias, habían dejado poca huella en Latinoamérica.

162 MALDONADO, Sandra, «Reportaje a Raúl Zurita», Lakúma Pusáki: el fuego en el agua, invierno 2006, disponible en: <http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm>, revisado el 07 de julio de 2013.

163 NEUSTADT, Roberto, *Cada día*, p.83.

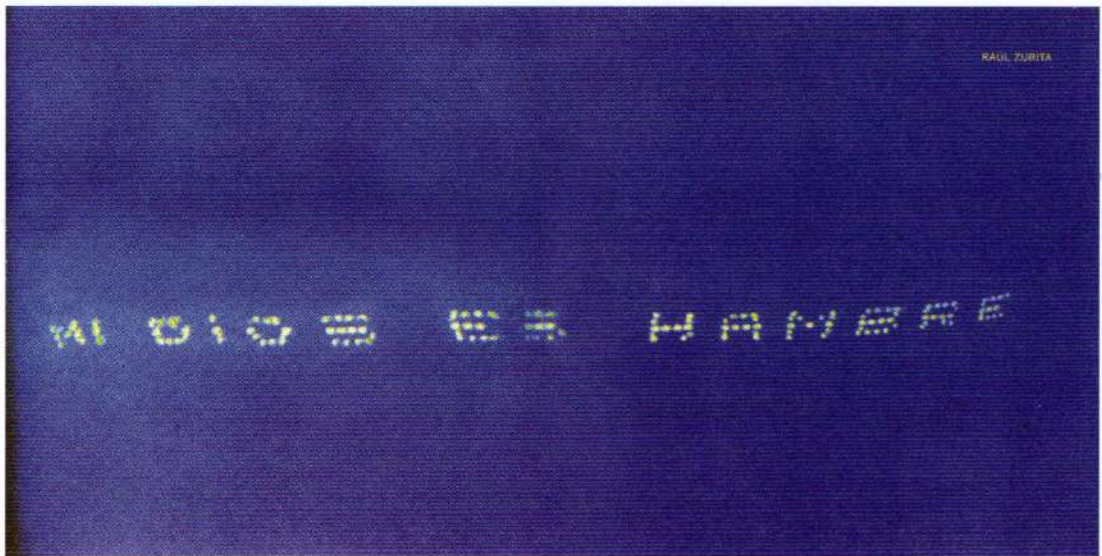
164 BALCELLS, Fernando, «J.D. Dávila: la ofensiva liberalidad», en GALAZ, G. e IVELIC, M. Chile, arte actual, p.80 del anexo final.

165 Cf. DONOSO, José, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Santiago: Alfaguara, 1996.

166 Citado por LAGOS, Jorge, «Retórica de la imagen en Anteparaíso de Raúl Zurita», *Estudios filológicos*, N°45, junio 2010, p.54

En un análisis posterior sobre la Escena de Avanzada y la sociedad que la vio nacer, Rodrigo Cánovas ha hecho notar el carácter utópico y «deconstructor» de este grupo.¹⁶⁷ Su concepción de la actividad artística, «más que dialogar con las realidades sociales y políticas de izquierda con las que se vinculaba, se proponía revelar escenarios, realidades y flujos de poder que se escapaban o eran inabarcables para ellas mismas»; un proyecto, en definitiva, que buscaba «ligarse con la vida» y que se identificaba con un abandono de la institución artística tradicional.¹⁶⁸

Definido por Nelly Richard, este colectivo nace del desafío de verbalizar y resignificar las «fracciones de experiencias» que sobrevivieron a la «catástrofe del sentido» del quiebre institucional de la dictadura:



Raul Zurita, *Escritura en el cielo*, Nueva York, EEUU, 1982

Por un lado, estaba la lengua de la impostura hablada por el poder oficial. Por otro lado, estaba el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales cuyo formato de investigación buscaba encuadrar las poéticas de la crisis en el marco explicativo de un racionalismo demasiado ajeno a la remecida de los sentidos desatada por el trance referencial. Ninguno de esos dos lenguajes era lo bastante sensible a las conmociones de signos que habían estremecido la máquina de representación social.¹⁶⁹

Fue entonces la voluntad del grupo desestructurar los marcos de los géneros y las disciplinas con los que el orden excluyente de la tradición canónica intentaba encarcelar el trabajo creativo en las fronteras de la especialización artística y académica, aislando su campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social.

La escritora Diamela Eltit también articuló un proyecto de escritura único y personal, paralelamente a su aporte al CADA. Incursionó en el ámbito literario

167 Cf. CÁNOVAS, Rodrigo, «Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente», en RICHARD, Nelly (ed.), *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987, p.21.

168 BERNASCHINA, V. y SOTO, P., *La épica artística de avanzada*, p.14.

169 Citada en ibíd., p.13.

desde la década de 1970, aunque recién fue conocida con la publicación de un libro de ensayos: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), y su novela *Lumpérica* (1983). Uno de sus proyectos más notables es el video *El Padre mío o el discurso circular*, realizado junto a Lotty Rosenfeld, en el cual filman a un indigente y esquizofrénico que vive en un sitio eriazos en el centro de Santiago. Con posterioridad, Diamela trabaja y publica un libro con el mismo nombre: *El Padre mío* (1989). En estos pequeños libros Eltit se da el espacio para desarrollar el tema de las manifestaciones neuróticas o esquizofrénicas. Esta obra en particular, Eltit transcribe el «habla» de este indigente grabado en tres ocasiones diferentes en 1983, 1984 y 1985. A partir de ese material incursiona en la fragmentación, la corrupción y la nación



Diamela Eltit, *Zona de Dolor I*, 1979, Acción de arte

degradada. Cuando llega la democracia, es nombrada Agregada Cultural en la Embajada de Chile en México. Mientras reside allí elabora, junto a la fotógrafa Paz Errázuriz, otro pequeño libro de carácter documental en que explora el tema del amor y la locura, titulado *El infarto del alma* (1994).

Eltit reconoce hoy que eran muchas las diferencias entre los integrantes de la Escena de Avanzada:

Raúl [Zurita] y yo estábamos en un territorio otro. Podíamos relacionarnos con las artes visuales, pero [...] veníamos de la literatura, y es cierto que desde ahí puedes relacionarte con las artes visuales, puedes transitar, pero el problema era que ni la Nelly [Richard] ni [Carlos] Leppe tenían su matriz en la literatura. Entonces los diálogos se volvían a veces difíciles. Con Dittborn pasaba lo mismo: Dittborn tenía una inteligencia fina, pero no le interesaba la matriz literaria.¹⁷⁰

La acción de arte *Zonas de dolor* (1980), es un obra fundamental en el registro de sus obras visuales. Realizado en un prostíbulo de la calle Maipú en Santiago, y compuesto de la lectura de textos y la acción del lavado de la vereda, designaba los

170 GALENDE, FEDERICO, «Diamela Eltit», *Filtraciones I*, p.216. Cf. MALVERDE, IVETTE, «Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El padre mío*, de Diamela Eltit», en LERTORA, JUAN CARLOS (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, p.164.

prostíbulos, cárceles y hospicios chilenos como «zonas de dolor». Eltit limpió la calle del prostíbulo en un acto simbólico de arrepentimiento y penitencia colectivos, pero el propósito del acto de purificación era marcar la carga colectiva de la culpa en la sociedad.

«Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro mi arte como arte de intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún...».

Diamela Eltit, performance «zonas de dolor», calle Maipú, Santiago, 1980. En la historia reciente del arte en Chile, la obra literaria, artística y política de Eltit no ha sido del todo comprendida. Para ella, la poesía era mucho más potente que el campo de las artes visuales. «Nosotros teníamos otro deseo, un deseo de salida, de calle, de ciudad, de politización consciente del espacio público». ¹⁷¹ Es una carencia de la crítica nacional el no haber percibido el alcance de su escritura, y consecuentemente despertar el interés del lector chileno. Salvo escasas excepciones, como Eugenia Brito en *Campos Minados: literatura postgolpe en Chile* (1990), la obra de Eltit tuvo una áspera recepción, especialmente en sus comienzos. Rodrigo Cánovas, por ejemplo, calificó sus primeras novelas como algo «letal, catastrófico, obsesivo, obtuso, enervante, lumpen». ¹⁷² Pero a pesar de la falta de académicos y críticos chilenos que le dedicaran un análisis exhaustivo y una seria estimación de su escritura y de su participación en acciones de arte que han marcado una renovación en el arte latinoamericano, su obra ha sido considerada entre los fenómenos nuevos de la narrativa latinoamericana y es estudiada en universidades norteamericanas, donde existen tesis doctorales e investigaciones académicas sobre su producción. En ese sentido, sería interesante para la lengua española asumir el desafío de investigar el trabajo de Eltit. Su obra literaria no es un producto aislado, sino que se enmarca en la literatura de la violencia, del trauma, de la política y la poética. Hasta cierto punto, y sobre todo por su situación histórica, sus escritos se pueden comparar con las novelas de Franz Kafka, las cuales tienen un significado histórico y temporal preciso, pero apuntan más allá del contexto angustiante de los judíos en Praga hacia una significación universal.

Una influencia significativa en Zurita y Eltit es la del filósofo Patricio Marchant (1939-1990), su profesor en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Considerado figura fundamental en la filosofía latinoamericana, analiza desde la filosofía la poesía de Parra, Neruda, Borges, y en particular a la Mistral, en su libro *Sobre árboles y madres* (1984). Se trata de uno de los libros más importantes, más inquietantes y singulares que se haya producido en el ámbito de la filosofía en Chile (y seguramente también en Latinoamérica). Alumno de Jacques Derrida, a quien traducirá y transmitirá en sus clases. La primera edición del libro es artesanal, en el estilo precario que hemos señalado. Mariano Dorr describe: «La singular escritura de Patricio Marchant es todavía más enrarecida por las diversas tipografías, diseños de

171 GALENDE, Federico, «Diamela Eltit», *Filtraciones I*, p.219.

172 CÁNOVAS, Rodrigo, «Diamela Eltit: algunos años antes, algunos años después», en CARREÑO, Rubí (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009, p.26.

página, cajas, paginación al margen y ‘erratas respetadas’, pues ‘los autores a menudo deben agradecer sus pensamientos más audaces y los más extraordinarios giros a sus benévolo tipógrafos, que contribuyen al vuelo de las ideas por medio de las así llamadas erratas’». ¹⁷³

173 DORR, Mariano, «Madre poesía», Página 12 [en línea], marzo 2010, disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3748-2010-03-07.html>>, revisado el 7 de julio de 2013.