



“Una visión pegada a las pupilas”: perspectivas apocalípticas en la poesía chilena de la crisis

por Martina Bortignon

Según los exegetas, la función del género apocalíptico, surgido de la corriente profética del judaísmo tardío, era la de dirigirse en tiempos de crisis a la comunidad oprimida, para que ésta pudiera entrever un designio divino en el sufrimiento y en la persecución. Se trataba, por ende, de un mensaje que hablaba al presente, y que se proponía decodificar, a la luz de una perspectiva de rescate, sucesos y fenómenos históricos contemporáneos a sus lectores (Pérez 2008). Así pues, eligiendo al *Apocalipsis* de San Juan como interlocutor de referencia, propongo emprender el estudio de dos obras poéticas chilenas de los años 70 y 80 – *El sermón de la montaña* de Raúl Zurita y *Diario de navegación* de Tomás Harris – en el marco de la idea de un profetismo que no se dirige al futuro ni mucho menos anuncia deflagraciones de dimensión planetarias, sino que funciona como una clave de lectura para una mejor comprensión del presente. Como en el caso de la comunidad cristiana, perseguida por Domiciano en el 95 d. C., a la cual era destinado el *Apocalipsis* de San Juan, también los dos poemarios chilenos considerados se insertan en un momento de crisis para el



conjunto social. *El sermón de la montaña* de Raúl Zurita, escrito en 1970 y publicado el año siguiente en la revista *Quijada*, se coloca en el clima de candente beligerancia y paranoia producido por la exacerbación de los conflictos ideológicos en el campo político chileno de finales de los 60, y en el marco más amplio de la radicalización de la situación política mundial a causa de la guerra fría. Por otra parte, Tomás Harris publica *Diario de navegación* (Editorial del Sur, 1986) en el baldío social y cultural dejado por la deflagración de toda posibilidad de representación que el instalarse de la dictadura implica.

Mi objetivo, en este ensayo, es leer estas dos escrituras chilenas de la crisis – crisis ideológica, crisis de la representación – a la luz del valor exegético recién expuesto y de la etimología misma de “Apocalipsis”: una revelación que es un descorder el velo, un realzar, en el presente al cual la obra se dirige, lo que ya es perspicuo, pero que por evidente se sustrae a la vista. Con este fin, formularé el concepto de “testimonio deíctico u ostensivo”: no tanto un testimonio que sirve para establecer, *a posteriori*, una posible verdad acerca de lo que ha ocurrido, sino un testimonio que, como una advertencia, se dirige a un “aquí” y a un “ahora”, y testifica, por lo tanto, de y ante su contemporaneidad. También la crisis a la cual se refieren los dos poemarios asumirá, en consecuencia, un valor que va más allá de su usual interpretación como repentina degeneración de un estado previo, estado de excepción, o intolerable cercanía a lo ominoso. Podrá ser concebida, en esta perspectiva, como oportunidad para mirar la realidad sin el filtro de las mistificaciones que la rutina vuelve invisibles: de hecho, de acuerdo con su significado originario de derivación griega, “crisis” vendría a ser sinónimo de “juicio”, “separación”, “distinción”.

La forma con que la escritura poética resuelve la toma de conciencia hacia una contemporaneidad de crisis será, por lo tanto, el centro de la presente discusión. La “indicación” hacia el presente, que en ambas obras apunta hacia un sinsentido y un vacío sin esperanza, se da a través de imágenes y visiones, como en el Apocalipsis, y, además, por medio de una textura retórica que aprovecha las potencialidades proporcionadas por la indecidibilidad, la ambigüedad, la proliferación. Se produce de este modo una tensión entre lo inequívoco de la visión de fondo – simbolizada en el baldío – y la pluralidad seductora o agobiante de su presentación textual. Análogamente, una escisión importante se insinúa entre, por una parte, los presupuestos enunciativos – de autoridad – implicados por el texto con los cuales cada una de las obras mantiene una relación de intertextualidad (el Cristo del Evangelio de San Mateo para Zurita y el Almirante Colón para Harris), y, por la otra, la identidad desvalida del sujeto al cual se confía efectivamente la locución. La elección de moverse en esta ambigüedad implica un distanciamiento con respecto a la dicción absolutamente lúcida y monológica del apóstol Juan: investido de autoridad por Cristo mismo, éste contempla las visiones que Dios le envía desde una puerta que se abre en el cielo, y las escribe introduciéndolas con un anafórico y estentóreo “Kai



εἶδον”, “Y vi”. Por el contrario, la opción enunciativa de fondo de las dos obras poéticas aquí consideradas reposa en una visión obstruida y en un habla precaria.

“INVADIENDO ININTERRUMPIDAMENTE LA MISMA RUSIA QUE NADIE CONOCE”: ZURITA Y EL DELIRIO DE LAS IDEOLOGÍAS

A partir de la segunda mitad de los 60, la sociedad chilena se encuentra interesada por una intensificación extrema de la confrontación política y social que, como sentencia la historiadora Sofía Correa, amenaza con desembocar en una “vorágine difícil de prever, menos aún de controlar” (2001: 253). La acción política de izquierda desborda los cauces institucionales y se expresa a través de manifestaciones callejeras masivas y tomas de industrias y predios en el campo, siguiendo un impulso casi autónomo que los partidos tradicionales ya no logran controlar. Frente a la participación masiva en la política y a la movilización permanente de esta parte de la sociedad que combate por acelerar las reformas y realizar la Revolución, la otra mitad desencadena una reacción intensa, que va en el sentido inverso, el de la Contra-revolución, y plantea la necesidad de un acto de fuerza, incluso, si fuera necesario, de carácter anti-institucional. De hecho, varios grupos nacionalistas de extrema derecha se dedican a ejercer una presión social directa y violenta. Los medios masivos y la prensa participan activamente en la polarización política magnificando determinados hechos – como los asaltos armados y otras acciones estratégicas del MIR, una organización inspirada en la guerrilla castrista – y contribuyendo a la percepción de que la sociedad se encuentre inmersa en un clima de beligerancia extrema. Los últimos años de la década del 60 son caracterizados, entonces, por el radicalismo y la inestabilidad, por el enfrentamiento casi histérico entre las partes políticas, por el alarmismo pilotado desde los medios de comunicación. A todo esto hay que añadir la acción encubierta de los Estados Unidos; como sostiene Carlos Altamirano (Salazar 2010) la Guerra Fría está detrás y dentro del conflicto político chileno desde por lo menos 1950. El caso específico de la radicalización en Chile se inserta, por lo tanto, en el marco de un “fenómeno mundial, de época” (2001: 149) y se abreva en un alarmismo irracional que sirve intereses de alcance mucho más amplio.

Es en tal contexto de candente beligerancia, que al ser elegido Allende parece ahondar aun más la disyuntiva entre las perspectivas del fascismo y de la revolución popular, que Raúl Zurita,¹ por entonces estudiante de Ingeniería Civil en la Universidad

¹ Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950) es considerado uno de los mayores poetas chilenos de la actualidad. Ha publicado, entre otros, los poemarios *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *La Vida Nueva* (1994), *INRI* (2003), *Zurita* (2011). La publicación aquí presentada constituye una novedad editorial, ya que es la primera re-edición en libro desde la aparición del poema en la revista universitaria *Quijada* en 1971. El volumen, prologado por Magda Sepúlveda, ha sido presentado en la Feria del Libro de Santiago de Chile edición 2011.



Técnica Federico Santa María de Valparaíso, compone en 1970 la que tiene que ser considerada, en rigor, su primera obra: *El sermón de la montaña*. En ella ya se pueden vislumbrar, *in nuce*, los rasgos centrales de su futura poética: un yo poético narcisista y envilecido a la vez, el *topos* de la mancha como “condición estable del réprobo” (Blume 1993: 9), el recurso de la intertextualidad, el misterio del pecado. También la “gran capacidad convocatoria, [el] carácter testimonial, [la] denuncia de la dictadura” que el crítico Rodrigo Cánovas (1986: 60) destaca a propósito de su obra posterior *Anteparáiso* (1982), encuentran en este primer trabajo su punto de partida.

Cohherentemente con las premisas puestas por el período histórico en el que se inserta, *El sermón de la montaña* de Raúl Zurita consiste en un largo poema en prosa al borde del delirio; una escritura alucinada que se construye, como proliferación, a partir de la retórica partidaria capitalista y comunista y de los significantes de la cultura pop – desde el rock hasta el cine – de finales de los 60. Al asomarse, en el texto, de estrellas del cine como Sean Connery, de las notas de “Stranges in the night”, de guitarras eléctricas y de enormes motos negras, se agrega la parodia minuciosa de expresiones que dominan el discurso mediático de esos años: el eslogan demasiado obvio “erradicación de la pobreza” es sustituido por “erradicación de la sociedad” (2011: 14) *tout-court*, “prostíbulos con amplia capacidad de amor a lo bolchevique o a lo cristiano” (2011: 16) se publicitan a través de un léxico típicamente mercantil, y expresiones técnicas como “la futura tasa de crecimiento” (2011: 14) o “el precio agregado” (2011: 15) integran el repertorio poético. Todo queda, además, amalgamado por las notas de “La Internacional”, de “America Beautiful”, de los himnos patrios y sindicales. La observación de los datos de lo real queda distorsionada, por lo tanto, por “unos cuantos símbolos gastados de muchas ideologías que nos asaltan entre las micros” (2011: 28), llegando a condensar en el aspecto retórico, esto es, en la materia poética misma, la paranoia, el miedo y la violencia que vibran en el aire de esos años. Una primera testificación del presente se produce, en consecuencia, a nivel de la absorción casi física del espíritu – o quizás sería más correcto hablar de humores biliares – del tiempo por parte de la construcción estilística de la obra.

Por lo que atañe al contenido, el paisaje que se prospecta en el texto es nada menos el de una ciudad bombardeada, que se parece a una calavera en su bicromía de blanco y negro y en sus ventanas despobladas como cuencas vacías:

Casas de muchos pisos se recortan sobre los días de las guerras. Ahora que las únicas certezas de las mismas piezas vacías de las mismas escuelas de niños son sólo puertas y pájaros blancos y negros surgiendo entre esta igualdad de las calles amontonadas y de los cuartos sin vista al mar. (2011: 13)

Se trata, sin más, de un escenario apocalíptico en que se puede apreciar por doquier la ruina, desde lo mínimo de las “baldosas rotas” (2011: 17) a lo extenso de “las estepas destruidas” (2011: 23), y en donde cunde el miedo por una inminente invasión



“de una Rusia que nadie conoce” (2011: 13). La paranoia instilada por la Guerra Fría queda demostrada, en el texto, por una interesante y osada inversión del cliché del cual se agarra la propaganda de esos años: muy pronto es Chile quien invade imaginariamente Rusia, un país desconocido pero que en la fantasía se quiere amenazante y mortalmente frío. A la proyección de la violencia sobre el Otro, la instancia escritural² responde organizando un discurso en el cual el Yo nacional interioriza el impulso violento, pasando del rol de víctima al de victimario. El lado absurdo de la situación queda, de esta forma, totalmente expuesto.

A pesar de esto, la isotopía de la ceguera, o sea de la negativa a una toma de conciencia objetiva, vuelve a proponerse constantemente. Como agudamente anota la crítica chilena Magda Sepúlveda,

[e] Chile sin vista está siendo construido, según el *Sermón de la montaña*, por todos los discursos modernos presentes en el escenario nacional, ya sea la swástica o “arriba los pobres del mundo”, en tanto cada uno de estos metarrelatos define a otra parte de la comunidad como amenazante para su proyecto [...]. (2011: 9)

Se trata, sin embargo, de una ceguera inducida tanto por el miedo como por el lavado de cerebro: hay que desconfiar, especialmente, de “los que fueron hasta al confesor más cercano y volvieron sin una sombra en los ojos” (2011: 22). Alrededor de estas dos prácticas de control, el pánico inducido y la confesión, se organiza el *panóptico* protagonizado por las dos bestias apocalípticas: la ideología política y la ideología religiosa.

Frente a este estado de cosas, la conciencia escritural opta por posicionar la locución³ detrás de “el mismo vidrio pertinaz en la ventana sucia” (2011: 13), esto es, por servirse de la mancha, de la obstrucción parcial de la mirada. La visión “a media luz” (2011: 22), de hecho, permite darse cuenta de que toda la conmoción política se debe a que el mundo está en las manos de unos pocos pudientes que, como niños rubiecitos y acomodados, juegan a la guerra para medir su masculinidad – “el más minúsculo pene puede parecerse a una bomba valorada a una V2 alemana a un Apolo” (2011: 14). Por lo mismo, las grandes economías se derrumban según un patrón prefijado, las banderas rojas equivalen a las banderas negras, y, en definitiva,

² Llamo “instancia escritural” o “conciencia escritural” a la entidad que organiza el material textual, elige estilo y retórica, dirige el juego de las voces; en una palabra, la entidad responsable de la enunciación poética en su sentido más amplio, diferente del concepto de autor, que se refiere a una dimensión más sociológica y exterior al enunciado poético. Derivo esta concepción “operativa” del sujeto de la enunciación, y más precisamente el término “instancia” de las reflexiones que María Isabel Filinich (2007: 39) hace a partir de la discusión de Benveniste y Greimas.

³ Con el término “locución” me refiero a la toma de la palabra dentro del enunciado poético, según perspectivas que pueden ser específicas y plurales, siempre posicionadas.



“ya realmente nada importa” (2011: 28), “nada realmente nuevo suced[e]” (2011: 14).

Se prospecta así un sinsentido de fondo que sólo puede apreciarse desde una locución que hace de la precariedad su recurso. De a poco va delineándose el perfil del locutor poético:⁴ se trata de un estudiante de unos veinte años, dividido entre las aburridas lecturas escolares, la rebeldía mitigada por el sentido de culpa católico, el descubrimiento del amor y de la masturbación, la búsqueda de padres simbólicos, y una incipiente locura. El locutor se posiciona, además, en lugares claustrofóbicos, conectados con la necesidad de protección y afecto (el cuarto), pero también con la abyección (el baño). De esta caracterización se desprende la voluntad, por parte de la conciencia escritural, de poner en tensión una premisa de autoridad –el sujeto cristológico del evangelio de San Mateo que se constituiría como el nuevo Moisés– con la efectiva atribución de la voz a un sujeto aminorado, todavía en formación, que la tendencia al trastorno mental hace permeable a la “heteroglosia” (Sepúlveda 2011: 6), a la contradicción, pero también a una lucidez abismal. Como ya he anticipado, se bosqueja aquí uno de los rasgos que se volverán típicos de la poética zuritiana: la identificación de la persona poética con el mártir, en el que llegan a coincidir lo abyecto (la prostituta, el loco de *Purgatorio*) y lo sagrado (la figura de Cristo redentor).

Esta vacilación enunciativa es de crucial importancia en tanto se instituye como el punto de vista desde el cual se emite un juicio sobre la Historia y sobre lo que merece ser objeto de fe. La Historia se ve humillada, reducida a la dimensión de la tina de baño del joven estudiante, o de los dibujos de las revistas de historietas. El frenético ir y venir temporal que atesta de fechas el texto – la segunda guerra mundial, la revolución rusa, industrial y del 68, la época antediluviana, la civilización minoica – produce la sensación de que no hay ninguna evolución ni sentido en la línea del tiempo. “Entonces: año 1000, 2000 o 3000 ac o dc” (2011: 16): la Historia es desde siempre una historia de ruinas sobre el baldío. Por otra parte, el locutor es tajante en desmontar las últimas ilusiones que quedan:

Yo no creo en la resurrección de la carne en el perdón de los pecados
Yo no creo en la resurrección de la carne porque los únicos que resucitan siempre
son la plusvalía y el comercio el interés por las especie salvajes. (2011: 15)

Si toda ideología, incluso la religiosa, se ha dejado absorber completamente por el mercado, volviéndose a-ideológica, invisible, la instancia escritural parece introducir

⁴ El “locutor” es quien efectivamente habla dentro del poema, el responsable de la locución; puede manifestarse como “personaje” o “actor del enunciado”. Con esta definición de locutor, y en la anterior de locución, llevo a un nivel aún más acotado a lo textual la intuición de Benveniste según la cual el sujeto que habla no preexiste ni se prolonga más allá de su producción lingüística (Benveniste 1974 y 1996). He derivado, por otra parte, la distinción con respecto a la instancia escritural, responsable de la enunciación ficcional, de los estudios de Greimas sobre la enunciación y el fenómeno del *débrayage* (Greimas y Courtés 1979 y Greimas 1996).



la duda de hasta qué punto tiene valor y peso la negativa a rendirse a sus dinámicas. El mérito de la operación retórica de este texto consiste en que la pista paródica y satírica, que lo recorre disimuladamente, desmiente, con el mismo movimiento con que lo impone, todo agarre de una, aunque mínima, posibilidad de confiar en una verdad cualquiera, ya que ésta se convertiría inmediatamente en ideología, con las consecuencias aberrantes que la obra pone a la vista. Es así como el último verso “Creo en Dios padre Todopoderoso o Todopoderoso ya no creo en Dios” (2011: 29), puesto en la boca de un sujeto considerado irresponsable – es demasiado joven y tiene trastornos psiquiátricos y afectivos – coincide, lucidamente, con la desolada cita de un Evangelio ya vencido o de un Nietzsche ya inaplicable.

“SUEÑOS SON ÉSTOS / Y ESPEJISMOS”: LA PROLIFERACIÓN VISIONARIA EN HARRIS

Según el crítico chileno Willy Thayer, el golpe del 11 de septiembre de 1973 abre una “escena sin representación” (2006: 24), en que el estado de excepción se vuelve la regla. La posibilidad y la capacidad de dar cuenta de lo ocurrido, de re-articular un sentido para la comunidad, se hunde en el silencio de la represión. A mediados de los años 80, período en que Tomás Harris⁵ compone y publica su segundo poemario, *Diario de navegación*, se produce una descompresión política y la gente asume el riesgo de salir a las calles a manifestar. Sin embargo, la opresión sigue siendo fuerte y el régimen se sirve de mentiras, noticias manipuladas o exageradas para mantener la situación en su poder (Moulián 1998). Si bien *Diario de navegación* de Tomás Harris se construye, a nivel intertextual, como proliferación visionaria a partir del *Diario de a bordo del primer viaje de Cristobál Colón*, el verdadero motivo de referencia que permite el pletórico desarrollo visual de la obra es, justamente, el simulacro de realidad impuesto por la dictadura, especialmente a través de los medios masivos, como espesa capa que oculta la verdadera cara del poder. Como ejemplo de eso, valga recordar la transmisión de dibujos animados que encubrió, en los programas televisivos, las horas del golpe, o el excesivo resalte concedido al cometa Halley en 1986, el mismo año de la publicación de *Diario de navegación*, para distraer la atención de la ciudadanía de los temas candentes.

Motor de la diégesis es la búsqueda, frustrada, del oro, que se evidencia como espejismo y como ausencia: “¿Viste oro?/ Llevaban huecos entre los dientes/ y eran los huecos del oro” (Harris 1996: 70). En la economía de la obra, el elemento del oro es un

⁵ Tomás Harris (La Serena, 1956) es uno de los poetas más importantes de la generación de los 80. Vivió hasta los 30 años en Concepción. Su abundante obra, además de *Cipango* (1992), el poemario que recoge sus primeras obras y que *Diario de navegación* integra, se compone de títulos como *Los 7 naufragos* (1995), *Crónicas Maravillosas* (2007), *Ítaca* (2001), *Encuentros con hombres oscuros* (2001), *Tridente* (2006).



símbolo polifacético: si su raigambre en el documento que acompaña la exploración de Colón lo connota como el objeto de la obsesión de los españoles, que inaugura un acto de violencia del cual la opresión dictatorial es simplemente un nuevo avatar, el deseo no resuelto que su búsqueda desencadena puede compararse con el impulso hacia un no bien precisado objetivo que queda más allá de lo expresable y de lo representable. El metal máspreciado podría asumir, entre otros, el valor de la verdad a la cual el poemario intenta apuntar, sin lograr asirla ni calmar la sed que su falta provoca. La tensión hacia el desvelamiento de una realidad última se mueve, sin embargo, en los caminos pantanosos del deseo, de la nostalgia, de la carnalidad, de la codicia, lo cual determina la dialéctica ambigua entre lucidez y entorpecimiento que caracteriza esta aspiración. Como plantea el crítico Oscar Galindo, de hecho, *Diario de navegación* puede ser leído en la perspectiva de la poética barroca, y en particular en “su estética del claroscuro y el tenebrismo pictórico, en sus engaños de los sentidos, en sus sueños que se disuelven en los intersticios de la realidad” (2010: 200). La búsqueda de una dimensión confiable e incorruptible como el oro, en otras palabras, se da en la corrupción progresiva de las imágenes en engañosas visiones.

El Nuevo Mundo de Harris asume la contextura de un cuerpo de mujer sensual y perturbador que un puñado de conquistadores, casi perdidos en su inconmensurabilidad, enumera en sus partes – “había ciudades hechas carne/ había ciudades enteras orgánicas latiendo/ había edificios que respiraban con inhumana lentitud” (1996: 67) – o desfigura y agrede, en un afán debido más al delirio que a una real determinación destructora. La palabra, en vez de ser entregada a la autoridad del Almirante, que aparece como locutor solamente en unos pocos poemas replicando exactamente ciertos pasajes del *Diario de a Bordo* original, es confiada a la colectividad de los conquistadores en tanto locutores desvalidos, presas ellos mismos de una violencia que los trasciende. Vuelve a presentarse aquí la interesante inversión en el sentido de la emanación de la violencia: frente a una contingencia en que la comunidad nacional es víctima de la opresión dictatorial, la instancia escritural elige asumir el punto de vista de los que vendrían a ser los autores de la agresión presentada en el mundo ficticio de la obra. A su vez, el “nosotros” que se hace cargo de la locución tiende a proyectar hacia el exterior su sentimiento de no sentirse a la altura de la situación, su desamparo en lo desconocido. El desconcierto y la desorientación resultan atribuidas, de esta forma, a los lugares mismos: “Y entrábamos en las desconcertantes urbes/ destas desorientadas latitudes” (1996: 79). Se produce así una imposibilidad de distinguir entre sujeto y objeto, una compenetración recíproca que vuelve aún más dificultoso el avanzar de los conquistadores en la textura de ensueño de las tierras recién descubiertas pero, a la vez, inquietantemente familiares.

La realidad presentada en *Diario de Navegación* se puede considerar como



dividida en dos planos, que se superponen y se penetran, como si el primero estuviera dispuesto para esconder el segundo. Por una parte están las fantasmagorías enfermizas, las visiones delirantes por las cuales los europeos se dejan empapar. Se alternan ciudades fantasmales y míticas como Tebas o Argel, colores, luces y reflectores, calles atestadas de objetos y espejismos, escenarios apocalípticos inspirados en las películas de serie B:

avanzamos por estas calles irreales, aún humeantes,
latientes rescoldos de semáforos e incendios
indeterminados,
estrellas,
dientes de oro desparramados,
y miedo,
podía haber sobrevivientes,
muertos-vivos
multiplicándose por las vitrinas astilladas (1996: 91)

Sin embargo, asoma la conciencia de que se trata de escenarios postizos que podrían desaparecer con el toque de una mirada demasiado intensa. Una voz en *off* se encarga de diseminar esta duda, a la vez que parece mantener intacta la ilusión, regulándola desde una posición trascendente.

Por otra parte, hay una ciudad real – Concepción – con sus calles y sus bares de mala muerte sumidos en una atmósfera tétrica, en que las escenas apocalípticas vuelven a presentarse, pero, esta vez, más escuetas y ásperas: “aparecí en la calle Pedro León Gallo; había baldíos,/ por todas partes, fierros viejos, rieles, huellas,/ niños en desnutrición” (1996: 86). Concepción se constituye, en este nivel, como el sinónimo de “ninguna parte” (1996: 89), el baldío, el vacío de un cementerio. La única imagen que persiste, cual pesadilla, es la bicromía manchada de rojo de “un círculo/ en blanco y negro, habitado por dos peces/ rojos devorando su reflejo a falta de/ víctima” (1996: 82). Unos caballos amarillos a la carrera, degradación del jinete del Apocalipsis, aparecen de vez en cuando como pivote que conecta los dos niveles, pero también como *déjà vu* que denuncia esta engañosa y artificiosa superposición: “no sabemos a ciencia cierta si el tropel de caballos/ amarillos/ era parte de los pervertidos mecanismos del sueño/ o un dato efectivo de lo real” (1996: 74).

La enunciación, en el poemario, se hace condicionar por la incertidumbre, que es expresada a través de la modalización de los verbos de creencia y las inmediatas retractaciones de lo dicho. En algunos casos, como en el poema “Mar de los reflejos” (1996: 69), la instancia escritural dispone que la percepción de los locutores permanezca dentro de los rieles de las preguntas de rito (“¿Qué apareció primero?”, “¿Hubo algo más?”, “¿Fue transpuesta?”, “¿Oro, no había oro?”). Se trata de una tentativa de encasillar el sujeto informante e impedirle que se disperse entre



“figuraciones falsedades fantasmagorías”, dándose cuenta de que, por debajo de aquellas, no hay “nada más” (1996: 69). Los sentidos, por su parte, se hacen “guturales, vencidos, babosos” (1996: 81). Paralelamente, la visión queda impedida, atravesada por visiones o negada por la tortura – “me cosieron la boca y los ojos” (1996: 85) – sin embargo la intensidad de las alucinaciones sobrepasa la voluntad o la imposición de cerrar los ojos. La escena de la tortura, ficcionalizada como en una película de *gangsters*, es particularmente interesante, ya que en ella se produce una declaración acerca del dilema ético del testimonio. De un sujeto plural se pasa a un sujeto declinado en primera persona singular, como primera señal de la voluntad de acotar el alcance de los juicios. El locutor admite: “no sufrí apremios físicos, debo decirlo, / pero me rodeaba la muerte” (1996: 83), y asevera:

ahora ya no puedo seguir hablando por todos
ustedes se esfumaron tras ese halo de luz
los demás desaparecieron en ceniza
se obliteraron en humo o lluvia de la ciudad
a mí me arrastraron por un pasillo angosto y húmedo
como vientre
rojo (1996: 85)

El testimonio del locutor no puede coincidir con un hablar por los demás: los hundidos no tienen ya nada que decir, y los salvados no pueden acceder al abismo de su experiencia, ya que ésta los ha engullido para siempre. El único registro admisible, por lo tanto, será el que se apegue a la piel de la subjetividad, a la experiencia personal de quien ronda alrededor de lo ominoso pero no se sume en él; será el que coincida con un testimonio que desde los todavía vivientes se dirige a otros vivientes para indicar, en la realidad borrosa de los espejismos, los rastros de una posible asunción de responsabilidad frente a la historia. El locutor, como antes los conquistadores, es un personaje desvalido, que no puede escuchar bien, que tiene los ojos invadidos por los efectos especiales, que tampoco puede recordar lo ocurrido; al final de la tortura es botado como peso muerto, apareciendo “quebrado, descompuesto, borracho” (1996: 87) en una calle de la ciudad. Según Magda Sepúlveda, esta tortura llevaría este sujeto débil a delatar a los compañeros, por lo cual su locución resultaría dominada por un sentido de culpa que le impide interpretar correctamente lo sucedido.

La confusión entre realidad e irrealidad proviene de la culpa. [...] [S]egún Freud, la culpa desdibuja las fronteras de la realidad, pues lo traumático vuelve a presentarse bajo la forma de lo ominoso, como el terror que experimenta el sujeto al reconocer en el inconsciente, pero desconocer en el consciente, la situación del shock. Los títulos de una serie de poemas hablan de la relación entre culpa y alucinación: “Mar de los reflejos”, “Mar de la culpa” y “Una indagación sobre esa perversa manera de ver las cosas”. (2007: s/p)



El testimonio de este locutor, por lo tanto, lleva encima los rastros de una precariedad y de una incertidumbre de fondo que espejean el motivo principal del poemario.

Como se ve, en Harris como ya en Zurita, el baldío y la nada pueden ser vislumbrados como único horizonte posible desde una posición visual aminorada, que se vale de una iluminación de baja intensidad (una bombilla de 40 wattios) y de las incongruencias generadas en el locutor por la borrachera y las palizas. En otras palabras, para que éste pueda realmente abrir los ojos y darse cuenta del baldío en que se sostienen las visiones, tiene que “adecuar la mirada” (1996: 68), fijándose más en los matices que en los rasgos excesivamente evidentes, en una perspectiva que queda cercana a la de Zurita, pero siendo menos estruendosa y más amarga. De hecho, la conclusión del poemario no deja resquicio para la esperanza:

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas [...]
todos los días, minuto a minuto,
se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat,
la última calle de Concepción,
la que conduce al vacío. (1996: 118)

Las visiones fantasmales sugieren una inminencia mortuoria que no acaba de repetirse. Ante esta perspectiva de disolución proliferante, para el ser humano no hay certeza de la cual agarrarse, mucho menos la derivada de la racionalidad: “en pleno Siglo de las Luces/ o de oro/ o da lo mismo” (1996: 76). Lo único que pervive es una indiferencia de fondo, en la cual se refracta el baldío.

LA AMARGURA DE LA PALABRA Y EL TESTIMONIO DEÍCTICO

El capítulo 10 del Apocalipsis termina con el episodio del librito. La voz divina le ordena al apóstol que tome el librito abierto de las manos del ángel, y éste le dice: “Toma, y cómelo; y te amargaré el vientre, pero en tu boca será dulce como la miel” (Ap. 10:9), lo que efectivamente sucede. El significado del librito es aclarado en el último versículo: “Y él me dijo: Es necesario que profetices otra vez sobre muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes” (Ap. 10:11). El librito amargo y dulce a la vez representa la profecía: un anuncio difícil de “digerir”, ya que pone a su destinatario delante de una verdad muy dura, en la que el mal es desenmascarado y aparece con toda su crudeza; por otra parte la profecía es un acto dulce de sobrellevar para quien la anuncia, ya que su intrínseca necesidad, su existir para el bien y su proceder de Dios le confieren un sentimiento de confianza y serenidad al profeta.



En los dos poemarios considerados, el tema del anuncio encuentra una elaboración comparable con el ejemplo bíblico, aunque falte el segundo polo, la dulzura del acto de anunciar. De hecho, no hay trascendencia de la cual agarrarse; la profecía no es emitida por un intermediario prestigioso como en el caso del Apóstol Juan, ni puede contar con una fuente de autoridad como la divinidad. El testimonio de los locutores, en Zurita y en Harris, es caracterizado por toda la incertidumbre de una impresión personal, algo que naturalmente queda expuesto a ser desmentido en tanto subjetivo, en línea con un contexto, la modernidad tardía y la posmodernidad, en que el hombre está solo y puede contar únicamente con sus reducidas fuerzas.

En Zurita, la escritura – medio y soporte de la profecía – es conectada con la abyección, con las funciones básicas de la corporeidad: se encuentran, por ejemplo, “curiosísimas águilas garabateadas en los baños” (2011: 19) o bien “ese miembro rayado en las paredes junto a una dedicatoria cochina y hoy casi ilegible” (2011: 21). Son inscripciones que llevan al infierno, como lo confirma un pasaje en que se citan literalmente los versos encima de la puerta del infierno dantesco; un lugar, sin embargo, que coincide una vez más con la imagen del retrete, atravesado, como está, por “un ejército en busca de sus baños” (2011: 23). El anuncio testimonial encuentra aquí su dimensión de amargura, de condena a una pena de dimensiones dantescas, con una fuerte connotación de pecado: la lejanía de Dios en el infierno, la vergüenza de la sexualidad irregular y de las heces.

En Harris, en cambio, la comunicación queda distorsionada, casi impedida, por la lengua que, en lugar de funcionar como órgano de lenguaje, se vuelve víscera, abyección de las entrañas: “la lengua era una víscera/ que se me había corrido desde dentro y/ me ocupaba toda la boca, que casi no me/ dejaba respirar; estaba amarga, de metal,/ ya no era la de mi cuerpo, esa que me dejaba hablar/ gustar, besar” (1996: 87). La hiel de la profecía, el librito apocalíptico, parece ser devuelto en un conato de vómito, que incluso amenaza la respiración, y por ende el bienestar, del locutor. Siendo estas las premisas, el valor del testimonio se vuelve aún más precario, arduo, extremo, pero a la vez irrenunciable, impelente. La situación que las escrituras poéticas indican, que “testifican”, es, en ambos casos, obscena y terrible como un retrete ensuciado de heces y esperma, o directamente como un infierno de “delirio cultura culpa mierda” (Harris 1996: 87).

Como he intentado demostrar a través del análisis retórico y enunciativo, los dos textos poéticos pueden ser leídos según una función deíctica con respecto a la coyuntura histórica de crisis en que han sido compuestos y que toman como referente interno, y también, obviamente, en relación con los contextos en que son posteriormente retomados. De hecho, los adverbios del “aquí” y “ahora” de la ostensión testimonial conjugada en tiempo presente han de ser considerados en su dimensión de indicadores vacíos, disponibles a la re-activación. De esta forma, los



poemas abren los ojos de sus lectores, los de entonces y los de ahora, sobre el sentido de lo que está ocurriendo en su contemporaneidad, sobre indicios de una situación que el miedo o la rutina han acabado por mimetizar o naturalizar.

No se trata sin embargo de una escritura cuyo propósito es comunicar un hecho objetivo, un mensaje definido, sino, más bien, de una escritura que pretende producir, como la define Willy Thayer, una “perplejidad” (2006: 250) frente a un estado de cosas dado por asumido. Si bien no temen apuntar resueltamente al baldío instalado en el fondo de la realidad, estos textos intersectan este mismo vacío con la proliferación de los significantes ideológicos y discursivos (Zurita) o visuales y sensuales (Harris), sin resolver de una vez por toda dónde queda el límite entre las dos esferas; por lo contrario, optan por contaminar el sinsentido con los himnos políticos y el baldío con las visiones. La “materia” poética se vuelve así un elemento esencial en la dinámica deíctica, en un gesto que, como afirma Severo Sarduy, indica “núcleos de significación tácitos, 'indeseables' pero necesarios” (1980: 180), y lo hace no en la figura de un dedo apuntando, sino de una curvatura, de un pliegue deleuziano (Deleuze 1988) en proliferación ambigua e indecible. No es un caso, de hecho, que el testimonio que surge de este contacto deíctico con el presente sea una testificación profundamente radicada y entrelazada en la materia que la constituye: las obras se insertan, retomando una expresión de Thayer lector de Benjamin, en el “régimen de la inminencia, y no del acto ni de la presencia”, esto es, “comparece[n] espectralmente no como memoria ya hecha, sino como pátina activa que en su inquietud cadavérica, tiembla” (Thayer 2006: 259).

Me atrevo a aplicar una perspectiva neobarroca al caso de los dos poemarios chilenos, porque, siempre manteniendo a Thayer como guía, reaccionan al estado de excepción que seguramente es la dictadura y también, en cierta medida, la convulsión política nacional e internacional hacia finales de los 60 y principio de los 70, de una forma peculiar, similar a la poética neobarroca. Lo que estas obras hacen no es tanto oponerse, sino sumergirse en el estado de excepción, imitando y distorsionando, por ejemplo, la retórica de sus significantes. En un contexto en que, suspendida la norma general, todo se vuelve excepcional y por lo tanto todo se equivale – se entiende así la sensación de sinsentido y pérdida de referencias y valores en los poemarios –, la melancolía barroca “paraliz[a] la ejecución y abr[e] [...] la virtualidad, la posibilidad”; produce un “retardo infinito de la decisión, del juicio, de la representación” (Thayer 2006: 219).

Como se ve, las obras poéticas consideradas, con el mismo movimiento con que evidencian unos datos innegables que el albedrío de la historia tiende a disimular, inmediatamente aseguran su proliferación en desvíos, multiplicaciones, refracciones, retardos, para que se pueda abrir una pluralidad de miradas sobre el presente en lugar de que se imponga una versión tan prejudicial como la anterior. La línea continua,



homogénea y progresiva – fascista – de la historia naturalizada por la ideología se contamina así de variación y se ondula, para recoger en sus pliegues el destello de una perspectiva autónoma y testificadora de y ante la contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Apocalipsis*, <<http://www.librosintinta.in/busca/apocalipsis/pdf/>> (03/04/2012).
- Benveniste É., [1966] 1996, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Benveniste É., 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris.
- Blume Sánchez J., 1993, "Zurita y la degradación de la naturaleza", en *Aisthesis*, 25-26, pp. 7-14.
- Cánovas R., 1986, *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*, Flacso, Santiago.
- Correa S. et al. 2001, *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*, Sudamericana, Santiago.
- Deleuze G., 1988, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Galindo, O., 2010, "Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris", en *Alpha*, 31, pp. 195-214.
- Greimas A. y J. Courtés, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- Greimas A., [1989] 1996, *La enunciación. Una postura epistemológica*, UAP/CECYT, Puebla.
- Harris T., [1986] 1996, *Diario de Navegación en Cipango*, Fondo de Cultura Económica, Santiago.
- Moulián T., [1997] 1998, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Lom-Arcis, Santiago.
- Pérez Márquez R., "Tempo di Apocalisse", en *Settimana Alfonsiana Palermo*, 23 settembre 2008, Centro Studi Biblici "G. Vannucci", en <<http://www.studibiblici.it/testi/TempodiApocalisse.pdf>> (03/04/2012).
- Salazar G., 2010, *Conversaciones con Carlos Altamirano. Memorias críticas*, Debate, Santiago.
- Sarduy S., [1972] 1998, "El barroco y el neobarroco", en Fernández Moreno, C. (comp.), *América Latina en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 67-84.
- Sepúlveda M., 2007, "Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris", en *Atenea*, 496, pp. 145-158, en <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622007000200009&script=sci_arttext> (04/03/2012).
- Sepúlveda M., 2011, "Zurita abre el 70: Collares de flores que van a terminar en incineradores modernos", en Zurita, R., 2011, *El sermón de la montaña (1970)*, Cuneta, Santiago, pp. 5-10.



Thayer W., 2006, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados, Santiago.

Zurita R., 2011, *El sermón de la montaña (1970)*, Cuneta, Santiago.

Martina Bortignon es doctoranda en la Università Ca' Foscari de Venezia en cotutela con la P. Universidad Católica de Chile. Ha publicado, entre otros, los artículos "Lumpérica de Diamela Eltit, o el arte de la ambivalencia como potencial ético y estético en el contexto de la biopolítica neoliberal" (*Confluenze*, 2011), "Una marginalidad cuestionada: *Compro Fierro* de Juan Carreño como literatura menor" (Mamoli Zorzi (ed.), *Saggi*, 2012). Sus áreas de interés son: poesía hispanoamericana (siglo XX y XXI), literatura y biopolítica, cruces entre las artes y multimedia. Ha co-editado el libro *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, Ca' Foscari University Press, 2013.

martina.bortignon@gmail.com