

Representaciones artísticas en el Chile de pos-golpe en *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita

LAURA YAZMÍN CONEJO OLVERA*

Resumen

Este artículo se propone pensar el poemario *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita a partir de la poética de su autor como fruto de su participación en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Pero, sobre todo, como sujeto interpelado por el golpe de estado en Chile. De este modo, su obra manifiesta el sentir colectivo a través de una individualidad marcada por su experiencia como detenido y torturado durante el período del régimen militar encabezado por Augusto Pinochet. Con este trabajo pretendemos encontrar un hilo que nos permita reconfigurar la memoria de ese pasado dictatorial a través de la fragmentación que fusiona lo lingüístico y lo extralingüístico dentro del proyecto estético de Zurita.

Palabras clave:

Raúl Zurita; Purgatorio; golpe de estado; Chile.

Fecha de recepción: 21-01-2015

Fecha de aprobación: 02-11-2015

Artistic Performances at the Post-coup of Chile: Notes about to *Purgatorio* (1979) by Raul Zurita

Abstract

This article intends thinking about Raúl Zurita's collection of poems, *Purgatorio* (1979), based on the poetics of the author as a result of his participation in the Colectivo de Acciones de Arte (CADA). But more important, as an individual questioned by the Chilean Junta Militar. As such, his work manifests collective feeling through an individuality marked by his experience of detainment and torture during the period of the military regime led by Augusto Pinochet. In this work we intend to find a thread that allows us to reconfigure the memory of that dictatorial past through the fragmentation that combines the linguistic and extralinguistic within the aesthetic project of Zurita.

Keywords:

Raúl Zurita; Purgatorio; Coup d'état; Chile.

* Maestranda en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán, México.

"(...) mi poesía va desde una mejilla quemada hasta el verso escrito para siempre en el desierto, 'ni pena ni miedo'...con él cerré *La Vida Nueva*. (...). No he sido en ese sentido, un poeta espontáneo. He vivido más de veinte años obsesionado con una idea: el vislumbre de la felicidad. Todo lo que he hecho tiene que ver con eso, con la fuerza y la vida (y la derrota)."

Raúl Zurita, *La Vida Nueva*, 1994.

Hablar de arte en nuestro tiempo es trazar "mapas de sentido". Como bien advierte Alejandro Bialakowsky (en Arfuch, 2008: 111), estos mapas son los que nos guían dentro del panorama de las diferentes representaciones artísticas que se hallan interconectadas y que se corresponden en función de un contexto histórico, político y cultural. A partir del golpe de estado de 1973 en Chile, las representaciones artísticas que surgen al margen como parte del entramado de este mapa muestran un quiebre que se relaciona con dicho contexto donde la imagen, el espacio, el cuerpo y la escritura se trastocan paralelas a la situación del país.

Purgatorio (1979) es el primer poemario del chileno Raúl Zurita¹, cuya línea poética fue concebida en años previos al golpe militar pero resignificada a partir de este periodo. Dicho poemario se presenta como parte de las producciones artísticas gestadas durante dictadura y particularmente como una muestra de irreverencia, que descoloca al lector-espectador por encontrarse fuera de los límites de lo concebido como tradicional debido a que manifiesta una dialéctica proporcionada por el arte del *performance*.

Si bien el término puede presentarse bajo las acepciones de "arte y como principio cultural" (Muguerca, 2009), que lejos de ser antagónicas se complementan, para lo que concierne a este trabajo, y con la particularidad chilena, queremos aclarar que consideraremos al *performance* desde la acepción del "arte" tomando como antecedentes más inmediatos al movimiento artístico *happening*² (que marca la escena artística norteamericana durante la década del 1950), las Brigadas Ramona Parra³ (cuyos murales tomaron como lienzo a la ciudad de Santiago de Chile rompiendo "con los cánones del arte tradicional: eran anónimas, perecederas, ajenas a los circuitos comerciales del arte" [Saúl en Neustad, 2001: 24]) y, más específicamente, lo que respecta a los parámetros compartidos con el Colectivo Acciones de Arte (CADA) que en tiempos de dictadura intervinieron la ciudad

1 Raúl Zurita nació en Santiago de Chile en 1951. Estudió Ingeniería en estructuras metálicas en la Universidad Federico Santa María de Valparaíso. Fue fundador y miembro activo del Colectivo Acciones de Arte (CADA), conformado en 1979 en la ciudad de Santiago de Chile junto con Diamela Eltit, Lotty Rossenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo.

2 Manifestación artística que se caracteriza por el quiebre del uso tradicional de la sala de teatro donde las acciones surgen espontáneamente, sin previa organización, en la que se diluye la categoría de personaje y en cambio el happenista realiza una serie de acciones que van sucediendo en combinación con la participación del público. Un *happening* tiene por ello una duración variable y es irrepetible (López, 2008).

3 La Brigada muralista Ramona Parra se funda en 1968. Perteneciente al partido Comunista de Chile (PCCCh), apoyó la candidatura de Salvador Allende en 1970. Debe su nombre a la memoria de una joven militante asesinada durante una protesta en 1946.

con una afinidad experimental similar a lo propuesto con los murales de la Brigada Ramona Parra y el *happening* en conjunto. En este sentido, el arte performativo va a transformar el espacio público pero sobre todo trastocar el papel del artista y de la obra en relación al contexto, incitando a cruzar la frontera hacia un espacio más allá de la contemplación e interpretación tradicional.

Purgatorio permite entonces ser concebido no sólo como un poemario, una muestra fotográfica, un *sketchboard* o un manifiesto sino como el conjunto del todo por sus partes, con fragmentos que encuentran su conexión en la:

“(…) 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 extraverbales” (Neustadt, 2001: 17).

Por lo anterior, el presente texto tiene como objetivo pensar el poemario *Purgatorio* como un *performance* dialéctico de lo lingüístico con lo extralingüístico que se triangula en la relación entre el texto poético, el cuerpo y lo visual tanto de los espacios abiertos (en este caso, el desierto, el cielo y la pampa) como de los dibujos, las fotografías y los encefalogramas. El eje de análisis estará puesto en los conceptos de montaje, tiempo e imagen planteados por Georges Didi-Huberman, en función del contexto de la dictadura chilena y de la propia biografía del autor. Buscamos con ello mostrar que desde las fisuras de esta dialéctica triangulada se encarna a un sujeto de memoria que a través de la narración pone en escena el desgarramiento propio y del colectivo en busca de una identidad configurada en torno a la fragmentación.

Después del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, distintos grupos y colectivos artísticos se configuraron a favor, en contra o en un punto medio respecto a lo que se gestaba en el ambiente político y social⁴. Entre ellos se encontraba el CADA, al cual perteneció Raúl Zurita durante su primera etapa de producción. El CADA tomó una posición contraria al régimen autoimpuesto pero al margen de las organizaciones de la cultura militante y arte de izquierda, lo que lo llevó a formar parte de las manifestaciones artísticas producidas entre 1977 y 1982 que Nelly Richard denomina “Escena de Avanzada” y que se caracterizaron por “trasladar el centro de la labor artística a la capacidad de intervención que sobre sí mismo tiene el artista, en aras de deconstruir los lenguajes impuestos por el poder” (Richard, 1987: 12). Es decir, utilizando herramientas expresivas cargadas hacia lo representacional, los artistas se dispusieron a sacar el arte del museo, desacralizarlo y confrontarlo al contexto, interviniendo en lo social como no se había hecho hasta entonces. De esta forma, ante la imposibilidad de nombrar los restos provenientes

.....
4 Ante este panorama, no puede considerarse a la oposición en términos de unificación durante la dictadura, pues resulta equívoco si tomamos en cuenta el abanico de propuestas que no siempre iban en una misma dirección.

del quiebre de referencias sociales y culturales conocidos hasta 1973, “sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconocible con la Historia en mayúscula de los vencedores” (Richard, 2007: 15).

La Avanzada interviene entonces en la historia, con minúsculas, a través de la ruptura y una suerte de movimiento que invierte el sentido convencional de mirar esa Historia de los vencedores sobre la de los vencidos a través de las imágenes, un montaje que desde la lectura que Didi-Huberman realiza de Walter Benjamin “induce un nuevo estilo de saber –y por tanto de nuevos contenidos de saber- en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico” (Benjamin en Didi-Huberman, 2000: 73). Este montaje va a desmitificar ese presente *continuum* acumulativo de la historia y proponer una rearticulación del sentido en una diseminación de significados escindidos y reconstruidos con el tiempo.

Dado lo anterior, no podemos hablar de una historia de larga duración, porque siempre hay irrupciones y saltos temporales, del mismo modo que nunca habrá una memoria completa sino fragmentos de ella que -a veces- se modifican con el tiempo. Y sin embargo, es la memoria ese lazo mediador y conductor dentro del anacronismo que supone la historia, pues “en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación del tiempo’” (Didi-Huberman, 2000: 60) “no es exactamente el pasado el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas” (Didi-Huberman, 2000: 59) sino la memoria que se quiere de ella.

En este sentido, *Purgatorio* es heredero directo de la Avanzada y del contexto de la dictadura chilena que, en intertextualidad con la biografía del autor, lo colectivo en conjunto con lo individual, logran una anacronía que se dirige a mirar la obra como una “imagen dialéctica” (Didi-Huberman, 2000: 74) la cual se presenta, según entiende Didi-Huberman respecto a Benjamin⁵, como un conjunto de tensiones temporales de distintos momentos históricos que decantan en un presente desde donde se abordan a contrapelo; es decir, que lejos de considerar que las imágenes se ubican en un tiempo presente como punto de llegada, en realidad ese presente es un punto de partida desde donde las imágenes son “capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia” (Didi-Huberman, 2013: 4), haciendo posible la relación entre un presente respecto al pasado pero también respecto a un futuro donde tiempo y memoria no pueden desligarse

Ahora bien, si consideramos que “la cantidad de fracturas producidas en Chile posgolpe afectó no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacionales” (Richard, 2007: 26), encontramos las tensiones conjuntas del contexto en el presente pero también todo aquello que viene

.....
5 En *El libro de los pasajes*, Walter Benjamin explica el concepto de imagen dialéctica de la siguiente forma: “Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar... el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia. (...) Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia” (Benjamin, 2005: 478).

del pasado y que se somete a reinterpretación. Lo anterior sugiere la necesidad de un montaje de la historia del tiempo y el espacio en relación con la imagen y el lenguaje, para ponerlas en el centro de la producción y por ende de la interpretación a través de un quiebre respecto a la historia para crear conocimiento. Este quiebre que conlleva al sujeto y a su contexto es para Didi-Huberman una *imagen malicia*, entendiendo que “la imagen sería la malicia en la historia: *la malicia visual del tiempo* en la historia [...] es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podría decir que *la imagen desmonta a la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída” (Didi-Huberman, 2000: 172-173, enfatizado en el original).

Y si la imagen desmonta ¿de qué modo lo hace? De dos formas: una es trastocando, desorientando, moviendo, causando confusión: la otra, más quirúrgica, se aboca a desarticular cada parte de lo representado cuyo conocimiento, según Didi-Huberman, nos sería imposible de otro modo. Por lo anterior, y tomando en cuenta que la Avanzada “ha intensificado su función desestabilizadora (...) [la cual] produce, organizando la revuelta de los signos como factor de redistribución de las categorías de experiencia, lenguaje y pensamiento en la superficie de lo real” (Richard; 1987: 9), podemos hablar de la dislocación en la que se encuentra el sujeto-autor en relación con su contexto, el cual se retrata como irreconstruible a menos que se fragmente a sí mismo e ilustre sobre lienzos profanos al arte la obra que será dirigida no a su presente sino hacia el futuro para poder entender, a partir de la interpretación, el pasado. Sólo así la memoria prevalecerá.

Purgatorio es ese acto creativo que desmonta, cuyo contenido va más allá de los significantes que destellan en un acto contemplativo y que, a decir de María José Pasos (2013), guarda estrecha relación con el arte del *performance* debido a que logra trastocar la obra y la forma en la que se transmite la historia y los acontecimientos que envuelven al autor y al contexto en el que se desarrolla. Es materialmente un poemario que, siguiendo la hipercodificación y ambigüedad de los textos y obras de la Avanzada (Richard, 1987: 12), juega con la fragmentación del lenguaje y la multidisciplinariedad de la forma a partir de poemas, fotografías, dibujos, pruebas de electroencefalogramas e intervenciones escritas a mano por el autor que dialogan entre sí en el espacio, pero también en la temporalidad de un universo que confluye haciéndonos conscientes de la fractura político social, que incluso precede al autor y al propio golpe militar chileno, para mirar desde nuestra posición en el futuro. Pues siguiendo a Lechner⁶, el mensaje que se obtiene tomando en consideración la anacronía entre el presente del autor y el presente (futuro) del lector, puede entenderse más como un punto de partida que de llegada:

“Los procedimientos desconstrutores heredados del post-estructuralismo que, a través de la cita, del recorte y del montaje, del collage

.....
6 La obra de Zurita “apunta más allá de la dictadura, que me parece ser más un punto de partida que de llegada” (Lechner en Richard, 1987: 26).

posibilitan un ejercicio *combinatorio y redistributivo* del texto de la cultura ... sólo a través de estas técnicas del fragmento y del ensamblaje, les es permitido a esas formaciones reconjugar la heterogeneidad de sus fuentes de información y la discontinuidad de sus marcos de referencia” (Richard; 1987: 11, enfatizado en el original).

Ahora bien, el poemario inicia con una nota -“mi amigos creen que estoy muy mala (*sic*) porque quemé mi mejilla”- que se corresponde directamente con la imagen de portada⁷ y la primera imagen dentro del cuerpo del texto, dando pie a la transformación del autor:

“(...) he dado por comenzado el *Purgatorio* de este trabajo en el acto autoexpiatorio de haberme quemado un pedazo de la cara en Mayo de 1975, el comienzo de su verdadero término es la proyección final de la propia vida en la utopía (por el momento) del asumir la vida de todos como único producto a colectivizar” (Zurita, 1979b: 11).

Esta acción de infligirse una herida no es otra cosa que el encuentro con la dimensión de lo performativo propia del arte de Avanzada que convierte al cuerpo en soporte del acto creativo. Coincidiendo con el argumento de Zurita expuesto líneas arriba, Nelly Richard afirma: “el cuerpo como zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se autoinflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado a través de una misma cicatriz redentora” (Richard, 2007: 18-19).

La imagen de esta herida autoinfligida se nos presenta entonces plagada de tensiones que desmontan fuera del *cliché* visual que Benjamin llamaría “analfabetismo de la imagen”⁸. Esta imagen supone una transgresión estética al considerar al cuerpo como lienzo que lejos de seguir el fin contemplativo del arte tradicional nos desestabiliza trastocando el sentido de la herida:

“Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Mas tarde me di cuenta que así había comenzado mi *Purgatorio*” (Zurita, 2004).

Esta herida, por tanto, es una imagen dialéctica que contiene una carga de memoria y una exigencia de justicia que se remonta a temporalidades progre-

.....
7 Hablo de la primera edición, realizada por la Editorial Universitaria, ya que tiempo después Editorial Visor reeditó el libro pero cambió la imagen de portada sustituyéndola por la primera imagen dentro del cuerpo del texto.

8 “Los *clichés* visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación, en el que los mira, *clichés* lingüísticos” (Didi-Huberman, 2013: 9).

sivas de la historia, donde sólo se puede ver y leer el pasado a contrapelo desde un tiempo presente que contiene dichas tensiones. El cuerpo, o mejor dicho esta herida en el cuerpo, emerge entonces como punto nodal del entrecruzamiento de las narrativas que el autor va a conectar con los espacios abiertos y el lenguaje a lo largo del poemario.

Ahora bien, el primer poema al cual quiero aludir es “Domingo en la mañana”, conformado por una serie de subapartados cuyo orden se ve irrumpido por la secuencia en números sin correlatividad, es decir fragmentado. Este apartado, consideramos, se hila directamente con la imagen de la herida antes mencionada en el sentido que manifiesta un quiebre que en lo corporal deriva en un dolor físico pero articulado en relación a un contexto. Así comienza el trayecto: “Me amanezco/se ha roto una columna” (Zurita, 1979a: 15); “Se ha roto una columna: vi a Dios/ aunque no lo creas te digo/si hombre ayer domingo/ con los mismos ojos de este vuelo”(Zurita, 1979a: 21). Esta columna –vertebral- a la cual se refiere Zurita en este poema, que no azarosamente menciona en un modo impersonal, connota el quiebre de la base social de la Unidad Popular que se da a partir de 1973, mostrando la incursión más allá del sujeto individual en primera persona “Destrocé mi cara tremenda/ frente al espejo/ te amo -me dije- te amo” (Zurita, 1979a: 17), referenciando en paralelo una afección social a través del cuerpo lastimado/enfermo.

En este sentido, más adelante apunta:

“Les aseguro que no estoy enfermo créanme ni me suceden a menudo estas cosas pero pasó que estaba en un baño cuando vi algo como un ángel ‘Como estás, perro’ le oí decirme bueno -eso sería todo Pero ahora los malditos recuerdos ya no me dejan ni dormir por las noches” (Zurita, 1979a: 17).

Esta situación encara de frente y dialoga con el padecimiento corporal, con representación del cuerpo social no como herida sino como enfermedad, al cual aludía la Junta Militar a partir del golpe de estado de 1973. Al respecto, el general Gustavo Leigh, miembro de aquella Junta y comandante de la Fuerza Aérea, afirmó: “la labor del gobierno consistía en extirpar el cáncer marxista que amenazaba la vida orgánica de la nación, aplicando medidas extremas, hasta las últimas consecuencias”⁹. De esta forma el padecimiento del cuerpo como denotación de un contexto y como resistencia¹⁰ ante los hechos, se enfrenta con el padecimiento corporal que, según el gobierno autoimpuesto, había que extirpar para poder sanar al país.

La siguiente parada abre la elección de soportes, del cuerpo a los espacios abiertos, en una serie de poemas que se encuentran en el apartado titulado “Desiertos”,

.....
9 Bando número 30 del 17 de septiembre de 1973, “Primeras declaraciones de los miembros de la Junta Militar”. Véase Errázuriz, 2009: 140.

10 Volviendo al sentido de la imagen dialéctica y la referencia bíblica que Zurita da cuando alude a poner la otra mejilla.

en el cual el autor remite a la masacre de Octubre de 1973¹¹ en el desierto de San Pedro de Atacama bajo una operación militar cuya comitiva recibió el nombre de “Caravana de la muerte”. Dicha operación tenía la misión de agilizar y revisar los procesos de los detenidos en cárceles que funcionaron como improvisados Consejos de Guerra tras el golpe en distintos puntos del país. Uno de los sitios más pronunciados ha sido el del norte de Chile, donde fueron ejecutados setenta y dos presos políticos en las inmediaciones del desierto¹². Si bien los poemas no hacen una referencia directa al acontecimiento, no hay que olvidar que la Avanzada trabajaba con la hipercodificación por lo que podemos captar las metáforas que encandilan a la experiencia y desasosiego social al adentrarnos en ellos.

En el poema “Como un sueño” volvemos al límite entre el adentro y el afuera del sujeto, que con el recurso narrativo de comparación nos remite a la sensación entre el estado onírico y la vigilia para apreciar un estado de ánimo que descoloca, desmonta el espacio y lo transfiere a la connotación de miedo y rechazo que se da desde la sociedad hacia el lugar de desaparición, en este caso respecto a los desaparecidos del desierto de Atacama quienes fueron adentrados por la fuerza a la pampa para no volver: “No quisiste saber nada de/ ese Desierto maldito te dio/ miedo yo sé que te dio miedo/ cuando supiste que se había internado en esas cochinas/ pampas... te creías que era/ poca cosa enfilarse por allá para/ volver después de su propio/ nunca” (Zurita, 1979a: 27). Ese “nunca” implica una ausencia de tiempo que el autor desafía utilizando la enunciación en condicional (“te creías...”) para quitarle lo estático y recobrarle movimiento. De esta manera, si bien no era una tarea fácil volver de ese olvido sometido que la Historia creyó perpetuar, la memoria del colectivo es quien logra hacer que las ausencias vuelvan, incluso desde el Desierto mismo.

Algo similar sucede en el resto de los poemas dedicados a “Atacama”. Por ejemplo, en “El Desierto de Atacama IV”, el autor recurre a la sustitución de las formas naturales por las abstracciones en un juego metafórico para hacer referencia a esas ausencias no olvidadas y rescatadas por el colectivo:

“Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto/ de Atacama nosotros somos entonces los pastizales/ de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo/ en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras/ propias almas sobre esos desolados desiertos miserables” (Zurita, 1979a: 35).

En este fragmento del poema podemos apreciar dos elementos que juegan uno a través del otro, a razón de un montaje, en el que las ovejas que han dejado de balar son la carne sacrificada en medio del desierto, mientras el resto nos convertimos en pastizales que recubren el desierto en una primavera cuya vegetación servirá para

.....
11 La fecha de la masacre engloba desde el día 16 de octubre, cuando la comitiva llega al norte de Chile, hasta el 22 de ese mismo mes, cuando retornan a Santiago.

12 Véase Verdugo, 2006.

renacer de la tierra perjurada y hacer volver el balar de las ovejas que, a través de nosotros, alimentarán su recuerdo. Otro ejemplo puede encontrarse en un fragmento de “VII Para Atacama del Desierto” donde se lee: “Entonces clavados fecha con fecha como una Cruz/ extendida sobre Chile habremos visto para siempre/ el Solitario Expirar del Desierto de Atacama” (Zurita, 1979a: 38). Este fragmento va a relacionar al desierto y al país entero con una tumba, donde los ecos de la carne hecha polvo resuenan bajo la cruz formada con una sucesión de fechas que no son otra cosa que las múltiples temporalidades superpuestas, dadas por la imagen dialéctica, que callan tendidas en la llanura del dolor.

Ahora bien, este poema y en general la serie de poemas dedicados al desierto se pueden concatenar con la acción de arte que Zurita realizó hacia 1993 justamente en el desierto de Atacama, el cual va a incluir en el poemario *La vida nueva* (1994)¹³, y que consiste en la frase “Ni pena ni miedo”, escrita en una superficie de tres kilómetros de largo por cuatrocientos metros de ancho¹⁴ que sólo es visible desde el cielo. Este poema mínimo, en conjunto con los poemas al desierto, acciona la “imagen malicia” planteada por Didi-Huberman que se condensa en la referencia de una gran tumba y un epitafio marcado, en donde la representación de la ausencia se da para darle presencia, desmontando nuevamente a la Historia al apuntar la represión en dictadura y sobre todo a los desaparecidos. De esta forma la ausencia se hace presente al quedar marcada en la tierra junto un duelo que se presenta imposible, pues es la necesidad de duelo y no la pena la que da fuerza y quita el miedo inmediato causado por el opresor.

Finalmente quiero hablar de la introspección del autor en relación a la descolocación del arte y lo sacro que cierra, a nuestro parecer, esta dicotomía cuerpo-espacio abierto en la que fluctúa el poemario y que termina en lo más íntimo del sujeto, desde donde se desgarrar y fragmenta, para reconfigurar esa identidad de lo individual y colectivo que la Historia quiso aniquilar.

En el penúltimo apartado, titulado “Mi amor de Dios”, se encuentra el poema visual “Las llanuras del dolor” que, conectando con lo antes mencionado sobre “Atacama”, se vuelca hacia lo introspectivo. La imagen es constituida por cinco planos que contienen la palabra “eli” solo en los primeros dos y al final, fuera del plano, se ubica la frase “Y el dolor”. “Eli” se corresponde a la frase bíblica en Hebreo: “Eli, Eli, lama sabactani” (Mateo 27: 46) (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”) que Jesucristo pronuncia en la cruz poco antes de morir. Zurita retoma esta frase, que contiene en la memoria las huellas que permiten el montaje anacrónico de una escena ocupada en otro tiempo, para trastocarla y mostrarla desde su presente haciendo referencia al asombro ante la llanura: “Dios mío, Dios mío”, enseguida la ausencia de respuesta y al final “el dolor” de la impotencia ante el vacío.

.....
13 No confundir el poemario, el poema del mismo nombre y un apartado dentro del poemario *Purgatorio*. El poema fue escrito en los cielos de Nueva York en 1982, el poemario se publicó hacia 1994 y el apartado se halla al final de *Purgatorio* (1979).

14 Estas medidas son aproximadas y fueron tomadas de Gil, 2013: 25.

El poema homónimo al apartado “Mi amor de Dios”, que es correlativo a “Las llanuras del dolor”, presenta de nuevo un poema visual donde apreciamos una serie de peces que conforman una figura triangular. El pez es considerado símbolo de la cristiandad que toma forma a partir de un acróstico con las siglas “Ichthys”, cuyo significado es pez en griego, pero que corresponde a la frase “Iesus Christos Theou Yios Soter” (Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador). Ahora bien, el poema es titulado “Mi amor de Dios” -en primera persona- y no “El amor de Dios” -que se pronunciaría ante una colectividad- como normalmente encontramos esa frase, lo que lleva a pensar en un montaje por parte del autor donde superpone la idea de un Dios propio salvador frente a un Dios colectivo que ignora el llamado y del que sólo encontramos silencio, como en la pampa de “Las llanuras del dolor” ante un vacío que ni siquiera se atreve a preguntar: “¿por qué nos has abandonado?”.

Este poema, de un modo similar a los poemas dedicados al desierto¹⁵, se conecta con una acción realizada en el espacio abierto donde Zurita hace pintar con el humo blanco de una avioneta sobre los cielos de Nueva York un 2 de junio de 1982 el poema titulado “La vida nueva”, el cual posteriormente incorporará en el poemario titulado *Anteparaiso* (1982). Con el cielo como lienzo, Zurita incorpora a Dios para desacralizarlo de forma equiparable a lo que la Avanzada hacía con el arte tradicional basado en el acto contemplativo. La serie de imágenes que se van sucediendo hacen referencia entonces a este Dios que se descoloca de la versión mesiánica del cristianismo y lo somete a una revisión terrenal, así aparecen versos como: “Mi Dios es hambre/ Mi Dios es carroña/ Mi Dios es cáncer/ Mi Dios es Vacío/ Mi Dios es Dolor/(...)/Mi Dios es/ Mi amor de Dios”.

La conexión de esta acción con aquellos poemas con referencias bíblicas encontradas en *Purgatorio* se dirige a marcar una línea transversal que el autor recorrerá de afuera hacia adentro. De esta forma, y expresado en las propias palabras de Zurita:

“Como tantos, despojado, en el año 1975 inicié mi trabajo entendido como una práctica para el Paraíso, no para el cielo vacío. El inicio de su camino se abre con el acto de haber quemado mi cara porque todavía no era posible marcar el cielo con el hecho corregido de nuestras vidas, pero en el documento de esa quemada se relaciona este acto con las estrellas de la noche” (Zurita, 2012: 15).

Esta metáfora, que recorre la piel herida como paso a la redención y libre acceso al paraíso, va a retomarse en el último apartado del poemario titulado “La Vida Nueva” donde Zurita nos presenta una serie de seis electroencefalogramas que han sido intervenidos y divididos en tres subapartados -“Infierno”, “Purgatorio” y “Paradiso”- cada uno de los cuáles presenta un fragmento de poema cuya idea

.....
15 Si bien cronológicamente la acción en el desierto es posterior a la del cielo en Nueva York, por cuestiones de orden dentro del poemario *Purgatorio* se habla primero de la acción de 1993 y posteriormente de la realizada en 1982.

completa se logra al juntar los tres. Asimismo, cada una de estas estaciones parece remitir a un momento específico en el contexto¹⁶ un infierno que inicia con el golpe de estado, un purgatorio o purificación –social e individua– a raíz de lo anterior y del cual Zurita parte al momento de quemar su mejilla para finalmente acceder a un paraíso que implicaría el goce de esa nueva vida ganada con la LUCHA, en mayúsculas.

Partiendo de que un electroencefalograma es un tipo de histograma del cerebro cuyas puntas y valles captan su actividad eléctrica para detectar enfermedades o anomalías en el sistema nervioso proveniente de él, y de que dicha actividad es registrada en hojas donde se expresan las fases sin ningún otro contenido escrito, en el montaje que muestra el autor, tomando como soporte sus pruebas médicas, se puede apreciar cierta similitud con lo que Didi-Huberman menciona sobre el mural de Fray Angélico respecto a que son objetos visuales considerados hasta entonces desprovistos de sentido, y que es necesario detenerse ante ellos para mirar desde adentro el exterior pues “la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar sus síntomas –de la que sólo el montaje podría evocar la profundidad, la sobredeterminación–” (Didi-Huberman, 2013: 5) es la que va a transmitir lo no dicho en el tiempo.

En este sentido, los electroencefalogramas se conectan bajo la transversalidad referida líneas arriba respecto a la herida, la tierra y el cielo, y llevan a un eclecticismo a través de sus puntas y valles que nos hacen pensar metafóricamente en el paisaje chileno –la Cordillera– pero sobre todo en las anomalías que empezaban a aparecer en el sistema nervioso estatal representado por el gobierno autoproclamado de posgolpe pues, como refiere Pasos (2013), aunque el poeta no pueda integrarse del todo con el territorio nacional, debido a que ambos han sido ultrajados, es la transposición del cuerpo con el espacio abierto que se da gracias al montaje que funciona con el fin de que el lector por sí mismo se remita a su circunstancia:

“(…) lo que nos queda en cambio es una fractura de sentido que obliga al poeta a presentar su cuerpo fragmentado a través de residuos del mismo. Nos presenta, así mismo, un lenguaje que poco a poco se va desintegrando hasta convertirse en la huella gráfica de un cuerpo perseguido” (Pasos, 2013: 94).

La fragmentación, que en el poemario se ve desde la portada con la mejilla quemada, repunta al final con la idea central de los poemas escritos sobre los electroencefalogramas condensados en la frase “mi mejilla es el cielo estrellado” (Zurita, 1979a: 63) que, como Zurita ya había mencionado, engloba el camino hacia el paraíso. Esta expresión nos remite a la vez al concepto de caleidoscopio pensado por Benjamin como la proyección “bajo el ángulo del desmoronamiento interior”

(Benjamin en Didi-Huberman, 2000: 211). En el caso de Zurita, la intervención va a remitir a un desmoronamiento contenido que va a dirigirse hacia una reconstrucción antes que a la deconstrucción de la imagen y del tiempo, pero siempre tomando en cuenta que se trata de una representación. Así, el hecho de partir de elementos erráticos para la historia oficial como son en este caso las representaciones artísticas hechas por la Avanzada para reconstruir lo que hay dentro del caleidoscopio, permite *remontar* dicha historia e “ir al encuentro de sus accidentes, de sus bifurcaciones, de sus discontinuidades” (Didi-Huberman, 2000: 174) en un movimiento “a contrapelo” donde lo fragmentario, lo que se quiebra, es el motivo que constituirá los soportes que permitirán a tiempo o a destiempo hablar.

Finalmente, a manera de conclusión, es preciso afirmar en primera instancia lo evidente: que el arte de Avanzada, que cobija a Zurita como movimiento en el cual se halla inmerso al momento de realizar sus primeras acciones y la escritura al menos de este poemario, llevó a marcar una tendencia respecto a sus cuestionamientos en torno a la representación en el marco totalitario de una sociedad represiva, haciendo posible con ello un intento de transformar la realidad. De ahí que sea posible pensar en todas las acciones como actos de interpelación ante la simple expectación ya sea del arte, de lo político-social o de ambos en conjunto.

La idea de Zurita de marcar y no sólo contemplar un camino se expresa a través de la herida mediante la cual despliega una serie de ramificaciones que se concatenan con los elementos que se ciernen a modo de etapas dentro del poemario, sin olvidar que esto también se aprecia dentro de la poética general del autor. Al considerar la triangulación texto poético, cuerpo y recursos visuales para reponer esa fragmentación social e individual que parte de la mejilla herida encontramos las fisuras que llevan a la búsqueda de la identidad arrebatada. Así, el desierto de Atacama se conjunta y homologa con los cielos de Nueva York a partir de la figura desacralizada de Dios, que parece mirar de forma expectante como admirando su creación destruida, ante la cual quizá tampoco él mismo se atreve a preguntar “¿por qué me han abandonado?”. La finalidad, por tanto, es poder llegar a ese paraíso ganado con la lucha y no a un cielo vacío ofrecido con resignación y lleno de silencio.

La interpretación del poemario debe verse entonces bajo esa luz y considerarse una tarea de anamnesis. Es decir, recuerdos que siguen las huellas fragmentadas como consecuencia de ese horror circundante que el autor, a través de los soportes físicos y textuales que le sirven de estructura para mostrar y representar, capta para reconstruir la identidad que la historia oficial quiso aniquilar y ocultar.

.....
16 Es importante mencionar también que este paso evolutivo sucedido con este apartado se presenta también al conjuntar la trilogía que Zurita dispuso con los nombres: *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982) y *La vida nueva* (1994).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2008). "Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real". En: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.); *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo. Pp. 111-127.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bialakowsky, Alejandro (2008). "Narrativas contemporáneas en instalaciones artísticas y performances: identidad, espacio y cuerpo". En: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.); *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Pp. 165-184.
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux, y Javier Arnaldo (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Errázuriz, Luis Hernán (2009). "Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". En: *Latin American Research Review*, vol. 44, nro. 2: pp. 136-157.
- Gil Martín, Javier (2013). "Todo mi amor". En: *Revista Adiós*, año XVII, nro. 98: pp. 24-25.
- Lechner, Norbert (1987). "Desmontaje y recomposición". En: Richard, Nelly (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO, nro. 46: pp. 25-32.
- López Barros, Claudia (2008). "Happenings: algunos certificados de su defunción". En: *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, no. 4. Disponible en: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=94&idn=4>. Fecha de la última consulta: octubre de 2015.
- Muguercia, Magaly (2009). "Estudios de performance en América Latina". Ponencia presentada en el Seminario de teatrología "Encrucijadas del teatro latinoamericano actual", Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Neustadt, Robert (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Pasos, María José (2013). "Hacia una poesía performativa: Las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita". En: *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 2 nro. 4: pp. 78-96.
- Piña, Andrés (2007). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, Nelly (1987). "Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973". En: Richard, Nelly (coord.). *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO, nro. 46: pp. 1-13.
- Richard, Nelly (1987). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI.
- Sitio web "Memoria Chilena". "El desierto, la cordillera y los mares de Chile Raúl Zurita (1951-)". Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3669.html>. Fecha de la última consulta: enero de 2015.
- Tarrab, Alejandro (2007). "Intertextualidad científica en *Purgatorio*". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nro. 37. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/purgator.html>. Fecha de la última consulta: marzo de 2014.

Urzúa, Andrés (2008). "Apuntes sobre *Purgatorio* de Raúl Zurita". En: *Proyecto Patrimonio*. Disponible en: <http://letras.s5.com/rz101208.html>. Fecha de la última consulta: marzo de 2014.

Verdugo, Patricia (2006). "La Caravana de la muerte. El terror hecho sistema". En: *Archivo Chile del Centro de Estudios Miguel Ángel Enríquez*, diciembre de 2006. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0054.pdf. Fecha de la última consulta: diciembre de 2014.

Zurita, Raúl (1979a). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, Raúl (1979b). "Nel mezzo del cammin". En: *Revista Critica Literaria de Chile*, no. 2: pp. 10-11. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044679.pdf>. Fecha de la última consulta: julio de 2014.

Zurita, Raúl (1982). *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

Zurita, Raúl (1994). *La vida nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, Raúl (2004). *Mi mejilla es el cielo estrellado*. México D.F: Aldus.

Zurita, Raúl (2012). *Zurita*. Salamanca: Delirio.