

Hacia una poesía *performativa*: las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita¹

María José Pasos

Resumen

La poesía experimental latinoamericana se posiciona frente a la tradición textual que priva a la palabra escrita de sus potencialidades escénicas, gráficas y rituales, y cuestiona los límites del lenguaje, al tiempo que exalta su libertad. La reflexión sobre la letra y la sonoridad de la poesía nos permite considerar a la escritura no como portadora de significados externos a ella, sino como un pensamiento que se despliega por la página y más allá. El aquí y ahora de la escritura se encuentra con el aquí y ahora de la escena, lo cual abre camino a una poesía *performativa*. Este ensayo reflexiona acerca de estas cuestiones a través del análisis de un caso particular: el trabajo poético y de arte-acción de Raúl Zurita, fundador del Colectivo Acciones de Arte (CADA), el cual tuvo gran impacto en las manifestaciones de arte político durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, así como en la manera de concebir los límites entre la literatura y el arte del *performance*.

Palabras clave: poesía experimental, *performance*, acción de arte, arte político, Colectivo Acciones de Arte (CADA), Chile.

Abstract

Towards a performative poetry: Raúl Zurita's art actions and experimental poetry

By positioning itself against the textual tradition of a written word deprived of its theatrical, graphic, and ritual potentials, Latin-American experimental poetry questions the limits of language and enhances its freedom. When thinking about the sound of letters in poetry, we no longer conceive of writing as a simple carrier of meanings outside poetry,

¹ El presente trabajo – en una versión anterior – fue acreedor a Mención Especial en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2012 convocado por el CITRU - INBA y las revistas *Artez* (España) y *Paso de Gato* (México). Felicitamos a la autora (n. del ed.).

but rather conceptualize it as thought unfolding itself across the page and beyond. The here-and-now of writing coincides with the here-and-now of the performance stage, paving the way for a performative poetry. This essay dwells on these issues through the analysis of a particular case: the poetic and action-art work of Raúl Zurita, founder of the Collective Art Actions (CADA) group, which made a strong impact on the manifestations of political art in Chile during Augusto Pinochet's military dictatorship, and also on the way boundaries between literature, and the arts of *performance* are conceived of.

Key words: experimental poetry, *performance*, art action, political art, Colectivo Acciones de Arte (CADA), Chile.

El camino por el cual a la palabra escrita se le han negado sus potencialidades sonoras, escénicas, plásticas y rituales para volverla portadora de significados externos a ella (mera evocadora de presencias) es largo e histórico. En ese sentido, la poesía se alza como la voz que permite rescatar estas potencialidades: su preocupación por la sonoridad y la métrica, su constante búsqueda por reconstruir la relación de las palabras con las cosas, vuelven a la escritura poética una poderosa arma del lenguaje.

En este trabajo me propongo reflexionar acerca de una de las estrategias de la poesía experimental para recuperar la relación escénica, ritual y material del lenguaje: el discurso que rescata el carácter escrito de la poesía y, con ello, sus potencialidades gráficas.

Para ello analizaré un caso particular de la historia de la poesía experimental latinoamericana que guarda una estrecha relación con el arte del *performance*: el trabajo de Raúl Zurita, poeta chileno que integró el Colectivo Acciones de Arte (CADA) durante la dictadura militar en Chile. Como veremos, la escritura de su primer poemario, *Purgatorio* (Editorial Universitaria, 1979), está íntimamente relacionada con las acciones de arte del CADA (fundado en 1978), y propone un regreso a las capacidades rituales del arte y del lenguaje que adopta una dimensión vital durante una época de represión y censura.

Mi objetivo, entonces, es echar luz sobre la posibilidad de pensar una poesía *performativa*, abriendo un espacio en el cual el cuerpo pueda manifestarse ante los lectores para instaurar un discurso propio.

El Colectivo Acciones de Arte y el arte en Chile bajo la dictadura militar
Si bien durante la dictadura de Pinochet en Chile (1973-1990) hubo diver-

sas manifestaciones artísticas, llama la atención la necesidad que tenían los artistas de repensar el discurso artístico y sus herramientas y estrategias, y su fuerte preocupación por reflexionar acerca de su obra. La labor del crítico de arte es fundamental para la comprensión de este periodo.

Sin duda alguna, el proyecto teórico que adquirió mayor relevancia para la reflexión del arte de corte vanguardista durante la dictadura está centrado en la figura y el trabajo de Nelly Richard, referente obligado para el entendimiento de este periodo, cuya propuesta se erige desde la preocupación por generar un nuevo lenguaje analítico y nuevas categorías de estudio capaces de dar cuenta de las condiciones políticas y artísticas de la época, que combinaban la urgente necesidad de desarrollar un discurso contrario al régimen militar y la búsqueda de nuevos códigos de expresión a través del arte. El término “escena de avanzada” acuñado por Richard para nombrar el trabajo producido entre 1977 y 1982, es caracterizado, entre otras cosas, por trasladar el centro de la labor artística a la capacidad de intervención que sobre la misma tiene el artista, en aras de deconstruir los lenguajes impuestos por el poder (Richard 1987, 12).

La clara reminiscencia que “escena de avanzada” tiene de los términos *avant garde* y arte de vanguardia, lleva necesariamente a preguntarse acerca de sus características específicas. Para Richard, la palabra ‘escena’ presupone un cuadro en el que los actores están constantemente en acción, saliendo y entrando de la misma sin que exista en ella nada fijo y, sobre todo, la concepción del arte como un medio de comunicación que expone situaciones a manera de un escenario, y que por lo tanto necesita la participación activa del público.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que todo acto de nominación conlleva ciertos riesgos: se comienza a mirar bajo la óptica del término acuñado y, poco a poco, este término puede impedirnos crear nuevas estrategias de análisis. Al nominar como “escena de avanzada” cierto arte político durante la dictadura, se abren paréntesis para encerrar distintas propuestas que, a través de este gesto, comienzan a unificarse. Los grupos y artistas que se incluyen en los paréntesis de la “avanzada” no siempre confluían entre sí, y a veces estaban abiertamente confrontados.

A las acciones de arte del CADA, amplias en tiempo y espacio, se confronta el trabajo de Carlos Leppe, con cuyos *performances* y videoinstalaciones se inaugura en Chile el uso del cuerpo como soporte artístico. En *Happening de las gallinas* (1974), el artista permaneció inmóvil con una corona fúnebre al cuello, mientras que el público circulaba entre ga-

llinas de yeso y huevos y se detenía frente a un ropero con objetos personales y huevos (Galaz e Ivelic 1988, 196).

El trabajo de Leppe se basa en la exploración del yo a través del conocimiento de su propio cuerpo, sobre el cual se realiza una serie de intervenciones. Se trata, podemos decir, de una autobiografía del cuerpo, una autopsia de las huellas que resultan de la confrontación entre los anhelos individuales y el cuerpo institucionalizado. Ante esto, cabe preguntarse: ¿cuáles son los vasos comunicantes entre el trabajo a microescala que hace Leppe con su propio cuerpo, y los gestos del CADA que aspiran a la transformación de la comunidad y el espacio público? Hay que tener siempre en cuenta que la escena de “avanzada” quizá nos sirva hasta cierto punto para establecer convergencias entre estas propuestas y así poder analizarlas, pero no hay que olvidar que los paréntesis en los que se pretende fijar estas acciones no son más que construcciones analíticas.

Para comprender las tendencias vanguardistas que se desarrollaron en Chile desde 1979, hay que tener siempre en cuenta la disolución y estallido del puente comunicacional que existía entre el arte público anterior al golpe y los procesos sociales que le dieron causa:

Uno de los problemas esenciales de las artes visuales en Chile, en el momento actual, lo constituye el enjuiciamiento de los lenguajes artísticos en su capacidad de comunicación social, en un marco institucional autoritario y en una sociedad polarizada que no encuentra un camino histórico común, planteando a los artistas un enorme desafío (Galaz e Ivelic 1988,166).

La preocupación política que definió a la avanzada —particularmente los primeros proyectos de carácter grandilocuente del CADA— tienen su antecedente más importante en las brigadas muralistas Ramona Parra; más precisamente, en la capacidad que el muralismo tenía de transformar el espacio público y convertirlo en el lienzo sobre el cual trabajaba el artista, totalmente fuera del mercado artístico y la figura del museo.² Como veremos, gran parte de las propuestas del CADA giró en torno a la transformación del contexto social y político reflejada en la experimentación fuera del lienzo y arrojada al cuerpo del artista y el espacio de la ciudad como principal soporte:

² La Brigada muralista Ramona Parra, perteneciente al Partido Comunista de Chile, fue fundada en 1968 y apoyó la candidatura de Salvador Allende en 1970 (n. del ed.)

La obra la completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa. Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos (Colectivo Acciones de Arte 1979, 3).

Sin embargo, la gran divergencia que la vanguardia contrae con el muralismo es su sentido contestatario, incluso con las grandes narrativas de protesta y disidencia de las que este último abrevaba. La avanzada mira con suspicacia todas las grandes narrativas de resistencia que ya no son capaces de explicar el fracaso de un proyecto histórico y la pérdida del sentido en el discurso político. La violencia con la que se suprimen estos proyectos vuelve necesaria una reinención del lenguaje, si se quiere sobrevivir a la catástrofe posgolpe.

La escena de avanzada se encontró desde un principio en la difícil posición de quien se sabe entre la espada y la pared: contraria al régimen, tampoco se adscribe al arte contestatario de izquierda que monumentaliza la derrota y cuyos esfuerzos van dirigidos, más bien, a la exaltación de la poética de la resistencia. Este arte, sin embargo, continúa usando las mismas herramientas expresivas, cargadas hacia lo representacional, sin darse cuenta de que esas herramientas se volvían cada vez más ineficientes en un campo caracterizado por la fractura de sus capacidades representacionales.

El arte en Chile después del golpe militar de 1973, no sólo tiene que plantearse la pregunta de cómo poder establecer un discurso político en un contexto represivo, sino también qué estrategias crear, y cómo debe posicionarse frente a la catástrofe que esto significó para el arte de izquierda. Si algo tienen en común las historias de los victoriosos y los derrotados es precisamente su linealidad. Cuando esta linealidad se fractura, el lenguaje de los dominados no puede sino rastrear nuevas estrategias para generar su discurso. La respuesta del arte que enarbolan las organizaciones militantes es ocultar esa ruptura, intentando conservar o restaurar esa linealidad. Para la izquierda tradicional, el arte se subordina al servicio de la política, y deben privilegiarse los mensajes más directos que puedan servirle de propaganda en la lucha por la democracia (Richard 2007,

111). El arte de avanzada busca en cambio hablar desde esa misma fisura. Exponer los quiebres del discurso como una *multilinealidad* en la que el tiempo histórico ha sido desintegrado. Su énfasis en el carácter paródico y deconstructivo del arte choca necesariamente con el acento emotivo y referencial de la cultura militante. Al hacer esto, sin embargo, la avanzada transforma al arte chileno en un generador autónomo de lenguaje. Su decisión de situarse en los márgenes inaugura una poética en la cual el espacio, el tiempo y la materialidad del lenguaje deben dar cuenta de la fragilidad con la que se vivía en Chile.

Si el victimario disfraza su toma de poder mediante un lenguaje oficialista, cuya fanatización del orden justifica los medios utilizados para conseguir tal fin, el lenguaje del victimado es un constante aprendizaje traumático de las disputas del sentido con el habla oficial. La voz disidente se articula entonces en microcircuitos alternativos, rechazando todo discurso lineal.

Existe, sin embargo, un riesgo al apostar por una experimentación tan radical con el lenguaje: el riesgo a que el público no entendiera la obra, situación que le valió severas críticas a las acciones del CADA. Esta codificación del mensaje podía entenderse como un mecanismo de autodefensa al haber sido creadas durante la primera parte de la dictadura, considerada como la más represiva. Sin embargo, la censura y la autocensura, productos del clima de terror imperante, no logran explicar del todo esta apuesta por un lenguaje ambiguo. Para el CADA, y para buena parte del trabajo de la escena de avanzada, el arte tenía por objeto insertar imágenes que sacaran violentamente al espectador de sus experiencias cotidianas, forzar su reflexión e interrogarse acerca de la univocidad de los mensajes autoritarios, que funcionaban como vehículo de la ideología.

Es precisamente contra uno de los más importantes aparatos ideológicos contra los que la avanzada funda el terreno de su lucha: la institución del arte, enmarcada por el museo: el mismo aparatage artístico legitimado por el mercado y totalmente ajeno a la realidad chilena.

Ante esta institucionalización se promueve un arte de lo fragmentario que se instala en el *borramiento* de una serie de fronteras; siendo la más importante de ellas el límite que separa lo artístico de lo no artístico. La avanzada entiende estos límites como un formato convencional fijado por la tradición artística y literaria y, sobre esto, lanza la pregunta: ¿Quién puede decir qué cosa es el arte?

Para el CADA, la respuesta la tiene el espectador: “Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios vita-

les, es un artista” (Neustadt 2001, 33). El lenguaje artístico se propone como no finito, en el entendido de que la temporalidad de cualquiera de sus obras está marcada por el acontecimiento. El suyo es un traslado del margen impuesto por el formato del cuadro hacia el soporte del paisaje, la ciudad y el cuerpo, por medio de los cuales se resimboliza lo social, rescatando zonas tomadas por el régimen.



© Artistas repartiendo bolsas de leche a una población de Santiago como parte de la acción del CADA “Para no morir de hambre en el arte”, 1979. Foto cortesía de Lotty Rosenfeld.

La aparente ininteligibilidad del arte de avanzada, que le valió severas críticas por su carácter críptico o incluso elitista, no sólo se justifica por el clima de censura imperante: es también un recurso que promueve la poética de la ambigüedad, con la firme convicción de que la obra debe ser capaz de provocar y mover a tantas lecturas como posibles espectadores; de esta manera, el arte logra burlar las maniobras oficiales que buscan instaurar un discurso hegemónico.

No hay que quitar el dedo del renglón (o, para usar una metáfora central en este trabajo, no hay que quitar el dedo de la herida): el cuerpo del artista y su inclusión en la obra, ya sea como soporte, discurso

o experimentación con el significativo gráfico, responden a un contexto especialmente significativo en el arte chileno. Las resonancias que encontramos en la poesía experimental de Raúl Zurita hacen eco en las nuevas tendencias vanguardistas; el cuerpo y el espacio se colocan entonces en el centro de la escena, permitiendo que los márgenes entre géneros artísticos se difuminen y den pie a expresiones riquísimas y variadas: *happening*, acciones de arte, *performance*, poemarios cuyos soportes saltan de la página en blanco, o bien se apropian de las huellas corporales del artista.

Al insertar el poemario *Purgatorio* dentro del marco más general del arte de avanzada chileno condicionado por la dictadura militar, es necesario considerar el contexto no como un marco dentro del cual la obra se inserta (como en el seno de una estructura perfectamente definida), sino como un sistema de redes en el que el texto abreva y se enriquece. En el caso que nos ocupa, las dos principales tramas de esa red son la poesía experimental y el arte de corte vanguardista (específicamente el arte de la acción, asociado con el *performance*) de la escena de avanzada en Chile y del Colectivo Acciones de Arte.

Todo lo anterior permite elaborar una lectura del poemario al interior de esa red contextual, descentrando el discurso poético y llevándolo hacia los márgenes. Esto significa establecer un espacio analítico dentro del cual el poemario pueda leerse como una acción de arte que registra las huellas de un cuerpo en constante construcción a través de sus soportes y que, al mismo tiempo, se presente en su estructura a la manera de un cuerpo desplegado ante el lector. Es necesario, entonces, indagar cómo ese cuerpo puede presentarse y realizar una construcción de sí mismo a través de la escritura.

Este proceso requiere de la exposición de las posibilidades *performativas* de la poesía: un traslado desde los estudios del *performance*, del concepto de la *performatividad* y su inclusión en los estudios literarios, para después realizar una lectura del poemario enraizado en las acciones del CADA a través de un ejercicio intertextual.

Lo *performativo* en la escritura poética

Nuestra concepción de las dimensiones *performativas* en la escritura, particularmente centrada en el análisis de la poesía experimental, comienza con una revisión al trabajo de J. L. Austin, en cuyo fundamental libro *Cómo hacer cosas con palabras* se propone la consideración de un tipo de oraciones cuyas implicaciones para nuestro trabajo son de primera importancia: los actos del habla '*realizativos*' o '*performativos*', definidos como

aquellas expresiones idiomáticas, prioritariamente verbales, que ‘realizan’ una acción de manera paralela a la enunciación (Austin 1990, 47).

Austin inaugura una reflexión sobre la profunda capacidad que tiene el lenguaje de construir realidades culturales desde un punto de vista hasta entonces precariamente considerado: el lenguaje, siendo él mismo una construcción cultural, transforma realidades desde el momento de la enunciación.

Sin embargo, el lenguaje y los usos que de él hacemos puede extender sus capacidades *performativas* a través de otras estrategias, englobadas todas ellas por los contextos culturales de los cuales forman parte. Ya Bourdieu ha llamado la atención sobre las condiciones que tienen que existir para que los actos de habla *performativos* se realicen con éxito: la enunciación “*I do*” no tiene absolutamente ninguna capacidad para transformar la realidad desde donde se enuncia sin toda la ceremonia previa de la boda, ni la autoridad del oficiante, ni la figura del novio emitiendo el enunciado. El acto *performativo* de la lengua es como un engranaje que sólo puede accionarse dentro de la gran maquinaria cultural.

La ceremonia de matrimonio es solamente uno de los múltiples rituales con los que se construyen nuestras sociedades. En ellos, los miembros de una cultura se manifiestan de acuerdo a ciertas normas previamente establecidas para su desarrollo. Richard Schechner y Víctor Turner, a partir de la década de los setenta del siglo pasado, se dedicaron a estudiar de qué forma los rituales sociales están fuertemente vinculados al drama, extendiendo este último más allá de las concepciones estrictamente occidentales que lo sujetaban al teatro (tradicionalmente aceptado como teatro de cámara, con una cuarta pared y clara distinción entre actores y público) o a los espectáculos escénicos, como la ópera y la danza.

De esta manera, el carácter ritual del teatro se extiende a otros aspectos de la vida humana: Schechner argumenta la elasticidad del campo de estudios del *performance*, toda vez que este gesto interdisciplinario continúe extendiendo redes con distintos enfoques de las amplitudes *performativas* en la experiencia humana.

Si con Austin la dimensión *performativa* se centra en la palabra hablada, para los estudios del *performance*, el hacer algo (es decir, el *performance*) es también una forma de construir identidades.

Para Schechner, el *performance* se caracteriza por ser una acción que se muestra, escénicamente, ante un público que está de igual forma comprometido con el rito, y en cuya realización puede ser parte de una

transformación. Pero al mismo tiempo, esta acción está formada por conductas restauradas; conductas vivas que, utilizadas en toda clase de *performances*, están separadas de quienes la realizan.

La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en el teatro de una serie de procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. *Performance* significa “nunca por primera vez”; significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces”. *Performance* es “conducta realizada dos veces” (Schechner 2011, 36-37).

Es importante enfatizar que lo que se restaura es la conducta y no la obra. Es decir, el *performance* manifiesta escénicamente un aspecto de la vida social y cultural humana. Al hacer esto, al escenificarlo, lo separa del *continuum* social, y esta separación, necesaria para el trabajo artístico, es de alguna forma una re-presentación, ante un público que observa esa conducta a través de una distancia consigo mismo.

El hecho de que una conducta sea restaurada y escenificada, por otro lado, no la vuelve menos ‘real’ o auténtica. Los espectáculos teatrales y los rituales sociales son reales en el tiempo y el espacio propios para tal fin, demarcados y así mismo separados del *continuum* espacio temporal que define la vida cotidiana.

Como hemos visto, lo *performativo* puede estar presente en distintos aspectos de nuestra vida, y se manifiesta a través de rituales de carácter social, cultural, religioso o artístico. Sin embargo, el análisis de las dimensiones *performativas* en un texto poético, aparentemente tiene que sortear una primera contradicción, sobre todo si queremos enlazarlo con acciones de arte como las del CADA.

El carácter escénico del *performance* (y esto se extiende ante experiencias como las acciones de arte y el arte del *performance* contemporáneo), no puede evitar cierto componente efímero: el espacio del ritual, de la enunciación, existe mientras dura el tiempo propio del ritual. Una vez terminado, es posible cierta repetición del mismo, pero cada repetición es completamente distinta: una misa se celebra de acuerdo al mismo patrón todos los domingos, pero cada domingo se asiste a una celebración única e irrepetible.

Esta contradicción radica en la disolución temporal propia de representar algo “aquí y ahora” aún si ese algo ocurrió “allá y en ese entonces”. ¿Cómo es posible, entonces, traspasar ese “aquí y ahora” para un proceso que, a lo largo de su existencia, se ha definido por ser una herramienta de

preservación y transmisión de las ideas, el conocimiento, o las percepciones estéticas de distintas sociedades? Es necesario cambiar el giro con el cual accedemos a la literatura escrita. En palabras de Peggy Phelan:

El desafío que representan las afirmaciones ontológicas del performance a la escritura consiste en destacar una vez más las posibilidades performativas de la propia escritura. El acto de escribir para que algo desaparezca, más que el acto de escribir para conservarlo, debe recordarnos que la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma (Phelan 2011, 100).

El acto de la escritura hacia la desaparición, como argumenta Phelan, se orienta hacia el referente externo de la misma. La escritura, en efecto, deja de verse como una representación, ya ni siquiera mimética, de una realidad contextual a la que toma como referente. Es decir, si el texto es un entramado de significantes, estos significantes se remiten a la construcción hecha en base al texto mismo. Nada hay en la escritura que sea ajeno a ella misma; ni siquiera el lenguaje, considerado su materia prima. La escritura no se sirve del lenguaje —como hacemos cotidianamente para comunicarnos—: la escritura construye el lenguaje, y lo hace a partir de sus propias leyes.

Con esto no se quiere decir que el texto sea una unidad formada con leyes incompatibles e incompatibles con su contexto social. Muy por el contrario: si se deja de concebir el texto literario como un mero reflejo de su contexto social, o bien como una expresión psicologista de un autor individual, comienza a mirársele como una entre muchas redes que intervienen en la construcción cultural; como uno más de los ritos que componen nuestra estructura social.

En un primer momento, podemos con Jakobson considerar esa dimensión poética del lenguaje como un ámbito en el cual la importancia del mensaje se centra, más que en su éxito comunicativo, en sus aspectos estéticos. Esa dimensión poética ya no utiliza el lenguaje cotidiano, sino que construye, a través de diversas estrategias, un uso independiente del mismo. No se escribe como se habla, a pesar de que éste ha sido el objetivo de distintas literaturas a lo largo de la historia, ya que la escritura tiene leyes propias y construye una lengua alternativa a la oral.

Para Derrida (1989) es precisamente el 'aquí y ahora' de la escritura lo que le confiere toda su fuerza. La escritura es independiente de cualquier

tipo de referente. Lo que en ella se encuentra es una cadena de significantes, no una evocación del significado que inevitablemente se presenta allá, en otro tiempo, y que la vuelve un mero portador nemotécnico.

Podríamos considerar que precisamente esa dimensión poética de la lengua sea asimilable a un ritual en sí mismo, un ritual hecho con y para el lenguaje, por medio del cual se transforma simbólicamente un aspecto particular de la sociedad que da origen al texto. El uso que del lenguaje tiene el texto poético está separado espacial y temporalmente de nuestro lenguaje cotidiano: el tiempo de la lectoescritura, el espacio del libro, la hoja de papel o cualquier otro soporte. Cuando accedemos al ámbito de la escritura, sabemos de antemano que nos enfrentamos a otra dimensión, no menos real que el mundo cotidiano, pero real en tanto dura el tiempo de la lectura.

Este *performance* es presentado ante un público, si bien no de manera directa como en las artes escénicas, sí con la misma fuerza. De este enfrentamiento surge una transformación: cuando el acto poético se realiza exitosamente, algo ha cambiado con el lenguaje, pero también con el lector.

Un vaso de leche derramado sobre el azul del cielo: la construcción de *Purgatorio* como una acción de arte

Dicho todo esto, y una vez presentada la red intertextual que compromete a *Purgatorio* con su tiempo (el arte de la escena de avanzada) nos resta solamente realizar el análisis del poemario considerando las directrices que conforman su construcción como un texto *performativo* en diálogo con las acciones de arte del CADA.

A pesar de que Raúl Zurita ha negado esta relación, argumentando que su trabajo poético fue totalmente independiente del colectivo (Zurita citado por Neustadt 2001, 79), al observar el proceso de concepción de las primeras acciones de arte teniendo frente a nuestros ojos el trabajo poético de Zurita, es innegable que ambos fueron permeados por una inquietud compartida y, por supuesto, por el contexto social e histórico en el cual se desarrollaron.

Para este análisis, dos son los principales focos intertextuales presentes en el poemario, que construyen el texto como una lectura abierta y resaltan el empleo ritual de imágenes cotidianas, así como la materialidad y corporeidad del significante artístico: el primero, central en nuestro estudio, es el uso de soportes poéticos alternativos. El segundo foco es la serie de imágenes desarrolladas en *Purgatorio*, vínculo con las acciones *Para no morir de hambre en el arte*, e *Inversión de escena*, imágenes que

comparten una misma matriz y por las cuales podemos considerar *Purgatorio* como una acción de arte *escritural*.

Cada una de las acciones del CADA en Santiago de Chile se caracterizó por su poética fragmentaria: la primera de ellas, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), consistió, en primer lugar, en la repartición de bolsas de medio litro de leche a los habitantes de la población La Granja el 3 de octubre de 1979, y luego la invitación a los artistas visuales para que trabajaran con las bolsas de leche desechadas. De esta forma, el colectivo promulgaba un arte de participación pública, vinculado a la vida social y cuyas tendencias políticas no se manifestaran de forma unidireccional ni explícita (el medio litro de leche diaria para cada niño de Chile fue una de las principales medidas del gobierno de Salvador Allende, garantizando la seguridad alimentaria). Ese mismo día publicaron en las páginas del semanario *HOY* un breve discurso poético en el que se dejaba intuir el clima de censura ante el discurso artístico:

Imaginar esta página completamente blanca
Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir
Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche
como páginas blancas que llenar (Neustadt 2001, 15).

Esta acción continuó con la lectura del manifiesto *No es una aldea* a las afueras de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), en los cinco idiomas internacionales de la Organización de las Naciones Unidas y, finalmente, con el sellado en la Galería Centro de la Imagen de una caja de acrílico que contenía bolsas de leche, una cinta magnetofónica con la grabación del manifiesto y un ejemplar de la revista *HOY*. De la primera acción del CADA se desprende la incansable labor del grupo enfocada a un arte extendido en el tiempo y el espacio, cuyos límites no se encuentran definidos del todo.

La segunda acción del CADA, realizada el 17 de octubre de 1979, guarda una profunda relación temática y visual con su obra iniciática. Consistió en un desfile de 10 camiones lecheros de la compañía Soprole (Sociedad de Productores de Leche) frente al edificio del Museo de Bellas Artes, así como la 'clausura' simbólica de la fachada del edificio por medio de la colocación de un enorme lienzo blanco. Como resulta evidente, existe una continuidad de trabajo con el tema de la leche, centralizada en los camiones lecheros que, en esta ocasión, no sólo remite a un momento

histórico (el gobierno de Salvador Allende), sino que exhibía de forma explícita, a través del logotipo de Soprole, la inmersión del consumo en los aspectos cotidianos de la vida. Si en *Para no morir de hambre en el arte* el logo se sustituía por la leyenda “1/2 litro de leche” para vincularlo con la vida cotidiana, en *Inversión de escena* la leche desaparece al interior de los camiones, dejándonos en su lugar tan sólo una marca. Por otro lado, se insiste en la página en blanco, ahora simbolizada en la manta que censura el Museo de Bellas Artes y que proclama la ciudad de Santiago como museo. Podemos, por todo esto, considerar esta acción como una verdadera “inversión de escena” que funciona como el negativo de la primera acción: la leche, como fuente nutricia de vida, se oculta en el lenguaje publicitario, mientras la página en blanco clausura un ámbito artístico privatizado pero inaugura el espacio público.

Robert Neustadt ha sugerido las importantes relaciones que establece la figura de la leche entre esta primera acción y el primer poemario de Raúl Zurita basado en una revisión de las dos primeras acciones del CADA y dos poemas de su autoría, en ese entonces inéditos: *Para no morir de hambre en el arte/Exposiciones* y *Para ver*, ambos escritos aproximadamente entre 1974 y 1978.

En nuestro análisis consideraremos dos grandes líneas temáticas intertextuales que dirigen estas obras: la primera de ellas se enfoca en las dimensiones simbólicas del color blanco, representadas en *Purgatorio* mediante las figuras de la leche, la vaca, el humo de aviones, y presentes en las acciones del CADA a través de las bolsas de leche, las páginas de *HOY*, los camiones de Soprole y el lienzo blanco que clausura en Bellas Artes. Estos elementos se encuentran ya en los dos poemas anteriormente mencionados y constituyen la semilla creativa de la cual hablaremos profusamente. Como veremos, el color blanco cobra presencia cuando se contrapone a otro elemento que le sirve como soporte, a manera de una escritura en negativo.



● Inversión de Escena. Clausura simbólica de la fachada de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1979. Foto cortesía de Lotty Rosenfeld.

El acto de beber leche todos los días comienza a considerarse desde *Para no morir de hambre en el arte* más allá de la cotidianeidad y se transforma en una metáfora del texto que se introduce en el cuerpo, alimentándolo y poetizándolo:

I. (...)

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EXPUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA EN LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (ALGUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/CONSUMIENDO EL TEXTO EN LA VIDA, ALIMENTANDO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE (Zurita, citado por Neustadt 2001, 28).

En esta primera ‘acción’ del poema, el color blanco enlaza simbólicamente a la leche con la página en blanco sobre la cual se inscribe y, sobre todo, se expone el poema, acercando la idea del poema a sus potencialidades escénicas y enmarcando todo esto en una concepción artística según la cual lo orgánico (la leche) transforma el texto y lo *performativiza*: expone su propio cuerpo para integrarlo al espacio de la ciudad. Resulta evidente que la metáfora de la leche y la hoja en blanco se vuelve explícita en la página del semanario *HOY*, parte de la primera acción del CADA.

Uno y otro texto realizan una acción e invitan al lector a continuarla: “Imaginar esta página completamente en blanco” y exponer el cuerpo textual ante la ciudad-escenario. Por otro lado, la leche se perfila como un texto, pero no de la manera en la que comúnmente lo concebimos: el uso de los gerundios consumando/consumiendo da cuenta de una acción que se está produciendo mediante la ingestión del líquido. Este mecanismo acciona por sí mismo en la publicación del CADA: al leer la invitación de imaginar la página en blanco, junto con la lectura de la frase se realiza la acción de imaginar y enlazar esta imagen con la leche consumida en Chile.

El blanco de la leche es incluso la propuesta de una escritura que busca en el cuerpo su soporte; su ingestión es presentada como un suceso, pero también como un ritual. En “Domingo en la mañana”, segundo poema de *Purgatorio*, leemos:

Hoy soñé que era Rey

Me ponían una piel a manchas blancas y negras.

Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer

Mientras las campanadas fúnebres de la iglesia

Dicen que va a la venta la leche (Zurita 1979, 19).

Existe en este poema una transformación del hablante que comienza con la mutilación de su mejilla izquierda, herida cuya fotografía da pie a la portada del poemario. A través de esta mutilación realizada al propio cuerpo tiene lugar una serie de metamorfosis, una de las cuales asimila al hablante con la figura de la vaca, que a través del sacrificio se vuelve un cuerpo productor de leche.

El cuerpo investido del Rey-vaca evoca la persecución a la cual se someterá en las páginas de *Purgatorio*, y las campanas fúnebres llamando a la iglesia se vuelven anuncios comerciales de la venta de leche. Una campanada que antecede al desfile de camiones de la Soprole nos somete al ambivalente simbolismo de la leche, poesía enlazada a la vida y huella del cuerpo sacrificado que se ofrece a la venta.

Pero volviendo a la metamorfosis del hablante, encontramos una nueva dimensión de lo *performativo* en tanto ésta se realiza como un ritual cercano a lo religioso, ámbito que se explicita espacial y temporalmente: la metamorfosis se lleva a cabo el día domingo, mientras que la lechería se convierte en una iglesia. Zurita trabaja con esta comparación nuevamente en *Para ver*:

LAS LECHERÍAS COMO LOS
ÚNICOS TEMPLOS REALES/
SOPORTES DESDE DONDE ES
POSIBLE VER EL EXTERMI-
NIO, EL DESVARÍO, TE DIGO
MÁS QUE EN EL ARTE DE
DENUNCIA (Zurita, citado por
Neustadt óp. cit., 28).

Las lecherías como templo, imagen que en su misterio se transforman en una denuncia alejada del arte militante, se consideran el lugar idó-



● Portada de la primera edición de *Purgatorio*, 1979, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

neo para llevar a cabo el ritual de la metamorfosis y el sacrificio. Por ello, la lechería se convierte en una iglesia, pero también nos remite a las cámaras de tortura, y todo esto se realiza con el consentimiento y conocimiento de los pobladores que compran y consumen esta leche: el desvarío del acto de ordeñar a las vacas se realiza de forma cotidiana en estos lugares.

Se puede, sin embargo, romper esta relación de acción sacrificio/venta, postura que se comprueba mediante la entrega del medio litro de leche a los pobladores de La Granja en *Para no morir de hambre en el arte*. En esta acción, de forma contraria a *Purgatorio*, el sacrificio no conlleva necesariamente dolor ni sufrimiento, y esto es posible únicamente suprimiendo el ámbito del consumo y sustituyéndolo en una relación comunitaria en la que el artista y su público conviven sobre un mismo horizonte.

Por último, el color blanco de la leche y la página en blanco se trasladan al humo blanco de los aviones que componen la tercera ‘acción’ en el poema *Para no morir de hambre en el arte*, imagen que enlaza la segunda temática intertextual en nuestro análisis: el color azul, que funciona simbólicamente a manera de un soporte para la escritura en blanco del humo y la leche:

III.

EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLANCO —COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTURAS— LAS 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE (*ibíd.*, 28).

De esta forma, la leche/humo sólo es inteligible bajo el azul del cielo/soporte. Realizada en Nueva York en 1982, esta última acción sería central para el futuro trabajo del poeta y formaría parte del segundo poemario de Zurita, *Anteparaiso*. La elección de colocar las fotografías de la acción de arte entre las páginas del poema, más que una mera transcripción en el corpus textual da cuenta de la concepción extendida de la poesía y su compromiso con las acciones de arte: el poema estaba hecho de palabras. Sí, pero palabras escritas con el humo blanco de aviones en el cielo azul. No podía ser de otra manera, ya que el material con el que se escribe es parte sustancial del discurso del poeta.

Pero volvamos al tema del humo blanco bajo el azul del cielo. Era éste un recurso publicitario que había adquirido cierta popularidad para la época. El mismo texto nos lo revela al comparar las definiciones de Dios

con los anuncios publicitarios. Una vez más, el ámbito religioso se encuentra extremadamente emparentado con la sociedad de consumo, esta vez apropiándose de sus estrategias. Se trata de resignificar una imagen ya establecida, cuyos códigos pertenecen al mundo del orden y el consumo. Hecho esto, el sentido se 'insubordina' para ofrecer una obra de múltiples lecturas.

El blanco sólo adquiere sentido en su contraste. En el cuerpo de la vaca, es el contraste entre las manchas blancas y negras, o el cuerpo perseguido a través de los pastizales. Es también el catalizador entre el ámbito religioso y la esfera del consumo. Pero, en el caso del humo de los aviones, el contraste lo ofrece el cielo, como espacio que se brinda para que la poesía pueda hacerse corpórea. Ya en los primeros trabajos del CADA, sobre todo en los documentos publicados por Neustadt relativos a la planeación de sus primeras acciones, percibimos una necesidad de materializar la obra y un especial énfasis en los soportes. Así, entre sus páginas podemos leer: "La obra es: un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo" (Neustadt 2001, 114).

Resulta evidente que el humo blanco viene a sustituir a la leche en la acción realizada individualmente por Zurita en 1982. Sin embargo, lo que persiste es la consideración de que tanto la obra como la escritura deben materializarse. Lo que tenemos aquí no es un traslado del soporte de la página en blanco al cielo, sino una realización del poema en un tiempo y espacio únicos, por medio de la cual se toma el cielo por asalto. Un asalto simbólico, cuyo pleno sentido se adquiere por medio de su contemplación.

El azul del cielo, en *Purgatorio*, se extiende hasta el vasto territorio del desierto de Atacama, y tanto en uno como en otro, la contemplación se vuelve imprescindible: "i. Los desiertos de atacama son azules" (Zurita 1979, 34). El azul cielo-desierto necesita verse, pues de esta manera se participa de la existencia de la obra:

iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía
podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos
los rincones de Chile contentos vieses flamear por
el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (*ibidem*).

Sólo a través de esta visión compartida (equiparable al gesto comunitario de la repartición de leche) puede llegarse a una integración del cuerpo individual con el cuerpo colectivo representado por el paisaje nacional chileno:

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz
extendida sobre Chile habremos visto para siempre
el Solitario Expirar del Desierto de Atacama (*ibíd.*, 38).

Existe, tanto en esta acción como en el poemario, un desarrollo de problema de lo que ‘se ha visto’, y lo que ya no puede verse. La visión, o la imposibilidad de tenerla, es un hilo conductor de la temprana poesía de Zurita; así en *Purgatorio*, el hablante se dispone a cantar desde una iluminación que provoca la mutilación de su mejilla: “Pero pasó que estaba en un baño cuando vi algo como un ángel” (*ibíd.*, 17), “Como una vela apagada y vuelta a encender/ creí ver a Budha varias veces” (*ibíd.*, 19), “Se ha roto una columna: vi a Dios /Aunque no me lo creas te digo/ sí hombre ayer domingo/ con los mismos ojos de este vuelo” (*ibíd.*, 21). Esta visión pone en jaque la vida del protagonista y establece un corte temporal a través del cual comienza a escribirse el discurso poético: “Pero ahora los malditos recuerdos ya no me dejan dormir por las noches” (*ibídem*), “Zurita ya no será nunca más amigo/ desde las 7 P. M. ha empezado a anochecer” (*ibíd.*, 18).

De esta forma, se establece una íntima relación entre la vista y la escritura: era necesario tener esta visión iluminada antes de comenzar a escribir *Purgatorio*, pero a cambio, esta visión se le niega al poeta cuando el poema se escribe en el cielo. La integración del poeta con el cuerpo del territorio nacional, así como el encuentro entre las diferentes voces que componen el poemario, se vuelve entonces imposible, y lo que nos queda en cambio es una fractura del 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.

Bibliografía

- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes, ed. 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. México: CITRU-ExTeresa-Ediciones Sin Nombre.
- Austin, J.L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Brito, Eugenia. 1994. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brunner, José Joaquín. 1981. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO.

- Colectivo Acciones de Arte. 1982. *Ruptura, Documento de arte*. Santiago: Ediciones CADA.
- Derrida, Jacques. 1989. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. 1998. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Neustadt, Robert. 2001. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- Pasos, María José. 2011. *Poesía y performance: la re-significación del discurso poético mediante el uso de soportes artísticos alternativos en "Purgatorio" de Raúl Zurita*, tesis de licenciatura, inédita.
- Phelan, Peggy 2011. "La ontología del performance", en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, sel. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 91-123.
- Prieto, Antonio. 2002. *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más*. [Artículo electrónico]. Consultado el 21 de abril de 2012: www.performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html.
- Richard, Nelly ed 1987. *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO.
- _____. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI.
- _____. 1994. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Studies, An Introduction*. London: Routledge.
- _____. 2011. "Restauración de la conducta", en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, sel. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 31-49.
- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.
- _____. 1982. *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 23 de mayo de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 23 de agosto de 2012