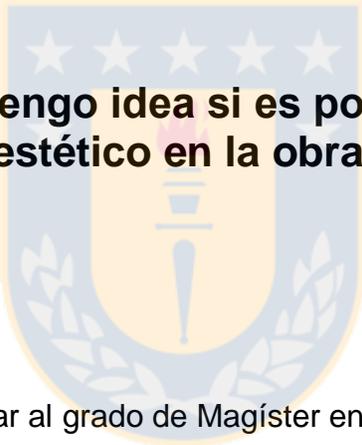




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas



**“No tengo idea si es poesía o no”:
El paradigma estético en la obra de Claudio Bertoni.**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

MARCO ANTONIO SALAS OPAZO
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor Guía: Mauricio Ostria González
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

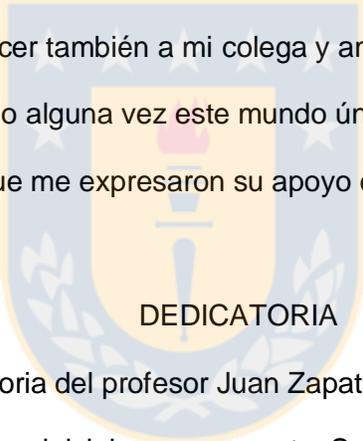
AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis fue guiada por el profesor Mauricio Ostria González. A él agradezco sus oportunas observaciones y sus comentarios de apoyo, sin los cuales no hubiese sido posible llevar a puerto esta investigación.

Agradezco también a Abigail Carrasco, mi compañera. Tu apoyo incondicional, tu fe durante los momentos de descreimiento, y la ayuda en esas ocasiones en que la salud me dificultó el trabajo, fueron vitales para llegar hasta aquí. Gracias por estar siempre conmigo.

A mis padres, Miriam y Carlos, agradezco por haberme impulsado siempre a seguir el camino que dicta el corazón. Ellos, así como mi hermano Carlos y mis hermanitas, Francisca, Sophie y Antonia, siempre me han impulsado a perseverar en mis propósitos. Finalmente, quiero agradecer también a mi colega y amigo, David Pincheira, por haberme presentado alguna vez este mundo único de la literatura.

A ellos y a todos los que me expresaron su apoyo en este camino, gracias totales.



DEDICATORIA

Dedico esta tesis a la memoria del profesor Juan Zapata Gacitúa (1955-2015), quien dirigió esta investigación en su etapa inicial como proyecto. Sus lecciones de teoría, de rigurosidad en el trabajo y sencillez en la vida, serán siempre conservadas con afecto y gratitud.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO.....	1
2. ESTADO DEL ARTE.....	2
2.1. La crítica sobre Claudio Bertoni.....	2
2.1.1. <i>Andrés López Umaña: La Poesía Superficial de Claudio Bertoni (1997)</i>	2
2.1.2. <i>Felipe Cussen: Haré que Dios exista: Claudio Bertoni y la teología negativa (2012)</i>	4
2.2. Bertoni sobre Bertoni: Comentarios del autor sobre su propia práctica escritural....	6
3. JUSTIFICACIÓN, IMPORTANCIA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	9
3.1. Objetivos de la investigación.....	12
3.1.1. <i>Objetivo general</i>	12
3.1.2. <i>Objetivos específicos</i>	12
4. MARCO TEÓRICO.....	12
4.1. Transestética (Jean Baudrillard).....	13
4.2. Nuevo paradigma estético (Félix Guattari).....	14
4.3. Musealización (Andreas Huyssen).....	16
4.4. Crisis de la modernidad.....	18
CAPÍTULO I. ¿CÓMO ESCRIBE CLAUDIO BERTONI? CARACTERÍSTICAS	
GENERALES DE SU PROPUESTA POÉTICA.....	21
1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA.....	21
1.1. Emergencia de la escritura de Claudio Bertoni.....	21
1.2. Influencias y diálogos intertextuales.....	25
2. ASPECTOS FORMALES: EL LENGUAJE COTIDIANO.....	31

3. BERTONI COMO DIARISTA: LOS CUADERNOS.....	33
4. PRINCIPALES DIMENSIONES DE EVOLUCIÓN EN LA ESCRITURA BERTONIANA.....	36
CAPÍTULO II. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN LA OBRA DE CLAUDIO BERTONI.....	41
1. ¿A QUIÉN MATAMOS AHORA? (2011): LOS CUADERNOS DE BERTONI.....	41
1.1. Estructura de los cuadernos: el diario-poema.....	41
1.2. El estilo coloquial en los cuadernos.....	45
1.3. Escritura del pensamiento: ¿verso o prosa?.....	50
2. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN ADIÓS (2012).....	56
2.1. Fragmentariedad y narratividad.....	56
2.2. Heterogeneidad discursiva y coloquialidad.....	63
3. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN NO QUEDA OTRA (2014).....	69
3.1. Fragmentariedad intensificada.....	69
3.2. Escritura esquizofrénica y pensamiento.....	72
CAPÍTULO III. HACIA UNA POÉTICA BERTONIANA: HUELLAS DE LA AUTORREFLEXIVIDAD EN LA ESCRITURA DE CLAUDIO BERTONI.....	77
1. ZONAS DE BÚSQUEDA.....	77
2. ¿A QUIÉN MATAMOS AHORA?: EL (ANTE) PROYECTO BERTONIANO.....	80
2.1. Los “grandes poetas” v/s la secta <i>Salgamos a empujar viejijas</i>	81
2.2. Bertoni versus Duchamp: dadaísmo y reflexión teórica.....	84
2.3. Autorreflexividad e inseguridad poética.....	87

3. <i>DESPIERTO Y ESCRIBO</i> : LA POESÍA COMO QUEJA EXISTENCIAL.....	89
4. AUTORREFLEXIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE CLAUDIO BERTONI (1): <i>ADIÓS</i> (2013).....	93
4.1. Nota del autor: fragmentariedad del texto como huellas.....	94
4.2. Precariedad de las palabras y del individuo fragmentario.....	96
4.3. Escritura y humor: el “alharaco” y la “maldita literatura”.....	102
4.4. Escritura y realidad. Lo indecible. La corporalidad.....	105
5. AUTORREFLEXIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE CLAUDIO BERTONI (2): <i>NO QUEDA OTRA</i> (2015).....	109
5.1. Nota del autor: complejización en la concepción del trabajo poético.....	109
5.2. Palabras premeditadamente reunidas.....	110
5.3. “Esta cuestión de los poemas”. La a-poesía de Bertoni.....	116
6. SÍNTESIS.....	122
 CAPÍTULO IV. PRECARIEDAD, CONFESIÓN Y UTOPIA EN LA ESCRITURA DE CLAUDIO BERTONI.....	 126
1. ESCRITURA, PRECARIEDAD, CORPORALIDAD.....	126
2. POESÍA Y CONFESIÓN EN <i>¿A QUIÉN MATAMOS AHORA?</i>	131
2.1. La experiencia de la precariedad: Bertoni en Londres.....	132
2.2. Utopía como paraíso perdido: los grupos de amigos.....	137
2.3. Utopía como tierra prometida: una felicidad socialista.....	139
 CAPÍTULO V. CLAUDIO BERTONI EN LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.....	 145
1. CHILE Y LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.....	146
1.1. Crisis estética.....	148
1.2. Crisis ideológica.....	149

2. BERTONI Y LOS GRANDES RELATOS.....	152
2.1. Bertoni en el devenir poético del siglo XX.....	152
2.2. Bertoni y el metarrelato religioso.....	154
2.3. Bertoni y el fin de las utopías: el gran relato socialista.....	157
3. LA PROBLEMÁTICA ESTÉTICA DE BERTONI.....	162
3.1 Bertoni transestético y el cambio de paradigma.....	162
3.2. Heterogeneidad como pastiche y esquizofrenia.....	167
3.3. Bertoni como recolector: la musealización.....	173
CONCLUSIONES.....	181
1. FUNDAMENTOS DISCURSIVOS DE LA OBRA.....	181
2. NOCIÓN DE POESÍA: HACIA UNA “POÉTICA” BERTONIANA.....	182
3. RELACIONES ENTRE LA OBRA Y SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....	184
4. APORTES AL CAMPO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS, PROYECCIONES Y RECOMENDACIONES.....	185
BIBLIOGRAFÍA.....	188

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Triángulos de Hojitas Cafés en el Suelo</i> (Bertoni, 1977).....	164
Figura 2. <i>Cuadrados de Hojas para Escribir a Máquina, Arrugadas, (en ese Tiempo no Había Computadores)</i> (Bertoni, 1978).....	165



INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El presente trabajo consiste en el desarrollo de una investigación acerca de la obra poética del escritor chileno, fotógrafo y artista visual Claudio Bertoni Lemus (1946 -). Se persigue analizar la lengua poética del autor, a través de una indagación en los fundamentos estéticos y los procedimientos retóricos en los que se basa su escritura. Estos aspectos se abordarán desde una perspectiva que considere el paradigma social y estético en el que se enmarca su producción, en relación a los dispositivos estilísticos que operan en ella, toda vez que abordamos una escritura que se aleja de los procedimientos retóricos de la poesía tradicional. El trabajo investigativo y de análisis toma como punto de partida uno de los principales rasgos estilísticos de la poesía bertoniana; a saber, la utilización de un lenguaje coloquial, que constantemente reproduce el habla cotidiana informal y da amplia cabida a los usos idiomáticos propios del español chileno.

La investigación busca hacerse cargo de los rasgos antes mencionados en la medida en que se manifiestan de manera sostenida a lo largo de toda la obra de Claudio Bertoni. Sin perjuicio de lo anterior, el análisis se enfocará en la producción más reciente del poeta, específicamente, en los textos *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), *Adiós* (2013) y *No Queda Otra* (2014). El interés por estos textos se fundamenta esencialmente en la intensificación de los rasgos estilísticos ya mencionados, que va de la mano con una progresiva desestructuración de los textos, que tienden a alejarse de las formalidades tradicionales de la poesía (títulos, estructuras métricas, versificación) y a asumir otras organizaciones más cercanas a exabruptos propios de anotaciones privadas o rápidas en cuadernos personales.

2. ESTADO DEL ARTE

A fin de dar cuenta de los aspectos más relevantes del conocimiento existente acerca de la poesía de Claudio Bertoni, organizaré este apartado presentando en primer lugar los aportes de la crítica literaria. Posteriormente, realizaré una síntesis de las principales referencias del propio Bertoni en torno a su creación literaria en diversas entrevistas.

2.1. La crítica sobre Claudio Bertoni.

Al interiorizarnos en la investigación sobre la poesía de Bertoni, llama la atención el hecho de que la crítica acerca de su poesía publicada en contextos académicos sea escasa, en contraste con la abundancia de artículos o reseñas en diversos periódicos, suplementos y revistas literarias.

En ese contexto, si bien es cierto el material periodístico resultará fundamental para la realización de este trabajo, encuentro solamente dos textos de crítica investigativa de relevancia, en la medida en que proponen aspectos con los que el presente trabajo dialoga.

2.1.1. *Andrés López Umaña: La Poesía Superficial de Claudio Bertoni (1997)*

El trabajo de López tiene relevancia para mi investigación en la medida en que procura comprender de qué manera opera la estética de Claudio Bertoni, situándose en un periodo específico de su producción. Concretamente, el estudio de López se centra en la primera etapa de su producción literaria: entre 1968 y 1972, años en que fueron escritos los poemas que conforman su primer volumen, *El Cansador Intrabajable* (1973). Cabe señalar que, por la fecha de publicación de este trabajo, habrá aspectos relevantes de aquel período del autor que no fueron abordados: Bertoni aún no había publicado sus diarios de vida o cuadernos de la misma época (*Rápido, Antes de llorar* y *¿A Quién Matamos Ahora?*, publicados en 2007 y 2011 respectivamente), los que arrojan una luz aún más amplia sobre los procedimientos de su escritura y creación literaria.

El estudio de López sitúa a Bertoni en el contexto de su juventud, experimentando la encrucijada cultural de los años sesenta, la contingencia política y la pertenencia a la *Tribu No*. Destaca a nuestro autor como un artista diferente en el sentido de que, pese a estar politizado, se distancia de un compromiso ideológico explícito, dedicándose en cambio a dialogar estéticamente con la neovanguardia europea (p. 383). El trabajo se propone encontrar “el verdadero sentido de la analogía arte y vida” en la obra bertoniana. (p. 384). Su hipótesis propone la existencia de una postulación estética de la realidad, reelaborándola en el texto, que se centra más en los signos que en los referentes. Se trataría de una poesía “superficial”, en la medida en que sus textos se enfocan sobre las superficies mismas.

El autor describe la actitud poética de la generación de Bertoni, esto es, la *Tribu No*, en su relación con el lenguaje coloquial, donde “más que el coloquialismo como ironía autorreferencial del discurso poético, como, en cierto modo, la antipoesía parriana, hay un intento de reencuentro de los poetas de la experiencia con el ámbito de lo concreto.” (p. 386). Para éstos poetas, según López, todo es poetizable. “Bertoni, casi programáticamente, ceñirá su discurso a este propósito.” (p. 386). Hoy resulta claro que ese nivel de coherencia interna en su obra, se explica principalmente debido al origen común de los textos, en los diarios de vida del autor.

Se analiza el texto *El Cansador Intrabajable*, describiéndolo desde su cualidad de objeto-libro, desmitificado y en busca de un contacto más directo y personal con el lector. También se comenta ciertas dedicatorias de poemas a personas particulares, el orden de los poemas y el título mismo del libro, como formas que utiliza el autor para poetizar lo concreto: los momentos cotidianos, las personas, las situaciones intrascendentes y objetos de uso diario. En los textos de Bertoni, el poema pasa a ser cosa, las acciones del hablante o sus observaciones se basan en cosas” (p. 392) Para el crítico, el acercamiento escritura-vida se logra al convertir los textos mismos en objetos de la vida cotidiana; es decir, los textos son

superficiales en la medida en que se convierten en superficies propiamente tales, y que, a su vez, refieren a otras superficies, al hablar de las “cosas” de la vida cotidiana (p. 394).

Este estudio es relevante en la medida en que ofrece una descripción bastante precisa de la estética de Bertoni, aunque en mi perspectiva, se deja de lado la idea —que resultará mucho más explícita y evidente en las obras bertonianas publicadas diez años después de este estudio— de que los textos son objetos en la medida en que cumplen una función práctica en la vida del autor: tratándose de su diario de vida, constituyen parte de su vida cotidiana. No solo son objetos: son objetos de uso diario, indispensables para el autor. De todos modos, es necesario decir que el trabajo de López tiene utilidad para los propósitos de esta investigación toda vez que ofrece un punto de referencia crítico con el cual contrastar la producción actual del poeta. Aunque el estilo de Bertoni es constante en el tiempo, consecuente consigo mismo (hasta acercarse peligrosamente a lo repetitivo) y quizá precisamente por eso, es que los aspectos donde su obra evoluciona, se hacen claramente perceptibles.

2.1.2. *Felipe Cussen*: “Haré que Dios exista”: Claudio Bertoni y la teología negativa (2012)

El trabajo más reciente acerca de la obra de Claudio Bertoni, fue presentado inicialmente en el Primer Congreso de Poesía Chilena del Siglo XX en 2006, y luego publicado, ya ampliado y revisado, en la *Revista Chilena de Literatura* en 2012. Tiene un foco más orientado hacia la filosofía y la teología que subyacen en la obra poética de Bertoni, sin perjuicio de lo cual también realiza observaciones acerca de la retórica del autor que nos servirán para entablar un diálogo.

Este artículo realiza una revisión de las menciones que la crítica no especializada hace del trabajo de Bertoni en diversos medios de comunicación escrita, y presenta una semblanza bastante completa no sólo de su creación sino de la figura del autor como

“personaje” que comenté anteriormente en este trabajo. Interesante es la mención que hace el crítico acerca de la manera en que los comentarios de Bertoni en diversas entrevistas contribuyen a una aparente simplificación del análisis de su obra. A fin de buscar una línea de análisis no considerada anteriormente, Cussen se refiere a las menciones y reflexiones que el poeta ha realizado en diversas ocasiones acerca de su visión de Dios, las que—según él— pondrían de manifiesto la influencia de la teología negativa en su escritura. A partir de este punto, Cussen recoge las evidencias textuales que muestran cuál es la perspectiva de Bertoni sobre la divinidad, poniendo de relieve la relación entre estas menciones en su poesía y las fuentes que el mismo Bertoni ha referido en diversas ocasiones como influencias en su pensamiento religioso.

Respecto a este punto, el autor plantea el problema del prejuicio que conlleva la idea de “poesía religiosa” en una cultura occidental como la nuestra, donde la religión inmediatamente se asociará a una cosmovisión católica que no guarda relación alguna con el pensamiento de Bertoni. De este modo, nos presenta la teología negativa como una forma de misticismo para la cual sólo es posible aprehender a Dios mediante la negación, lo que explicaría las alusiones religiosas de Bertoni como una forma de acercarse a la divinidad por este camino. Dios viene a ser un ente imposible de ser intelectualizado o aprehendido de manera racional, por lo que no se lo puede definir o caracterizar. A través de esta perspectiva, Cussen propone una nueva lectura para una obra que se caracterizaría por “el desparpajo y la aparente desprolijidad” (2012, p. 17), que se explicaría por el origen de los textos como diarios de vida. En opinión del autor, esto ha llevado a una lectura principalmente positiva de la obra bertoniana, pero que también le ha valido ciertas críticas en cuanto a ser repetitiva o dispareja. Según Cussen, la espontaneidad y la aparente “desprolijidad” de su escritura pueden ser leídas como los ímpetus de incontinencia de un autor que busca desesperadamente hallar a dios por la vía de la negación. En Bertoni, el escepticismo de quien asume que es imposible aprehender a dios, explicaría también su

actitud escéptica frente al lenguaje. Una observación del autor es específicamente afín al objetivo de mi investigación: “Bertoni consigue que el patetismo de sus experiencias se encarne en una estética fundada en la precariedad y las sobras” (p. 19). Ese trabajo con “sobras” será el que analizaré en profundidad en este estudio.

2.2. Bertoni sobre Bertoni: Comentarios del autor sobre su propia práctica escritural.

En cuando a lo que Claudio Bertoni tiene que decir al respecto de su propio trabajo literario, observo que rehúsa suscribir a las formas tradicionales del discurso metapoético (tales como el manifiesto y las “artes poéticas”). Los textos de carácter ensayístico en torno a la poesía brillan por su ausencia. Bertoni carece de publicaciones dedicadas al trabajo literario en un sentido de reflexión teórica; sin embargo, la reflexión acerca del propio quehacer literario ocupa un lugar relevante dentro de su producción, pero de manera dispersa y asistemática. Es necesario rastrear estos aspectos a lo largo de su escritura y relacionarlos, tarea de la que se hace cargo esta investigación de manera más profunda en el capítulo III.

Sin perjuicio de lo anterior, buena parte de las observaciones que el autor pudiese realizar acerca de la propia práctica literaria nos llegan fundamentalmente a través del conjunto de entrevistas que el poeta ha accedido a realizar para diversos medios escritos como periódicos y revistas literarias, además de variadas conversaciones filmadas en video. En cuanto a estos diálogos con el poeta, resulta significativa la consistencia con la que se refiere a su práctica artística.

Así, por ejemplo, un rasgo característico de su obra es la autorreferencialidad, aspecto que el autor da a entender abiertamente en varios de sus textos, y presenta de manera reiterativa en diversas conversaciones. Los conceptos de autor y hablante lírico quedan confundidos y cuestionados: sobre todo en su producción más reciente, donde las alusiones

a la vida personal son recurrentes y explícitas. Dos de sus obras en particular son muy iluminadoras al respecto: *Rápido, Antes de Llorar* (2007) y *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011). Se trata de extensas selecciones de sus cuadernos o diarios de vida, más allá de otros de sus libros, obras publicadas con anterioridad, que pudieran adherir más estrictamente a una conceptualización más tradicional de poesía. Acerca de los cuadernos o diarios de vida, afirma Bertoni en el prólogo de *Rápido antes de Llorar*: “Todos mis poemas han salido de allí” (2007, p. 9). El mismo epígrafe del texto resulta aclaratorio: una cita de Montaigne que declara “Así lector, yo mismo soy la materia de mi libro” (Citado en Bertoni, 2007, p. 10). El poeta reconoce abiertamente que la principal temática de su literatura, es la vida propia. En este sentido, para el mismo autor, es válido considerar su obra publicada como un solo gran libro: “Toda mi obra es mi autobiografía. Desde los 18 años escribo en mis cuadernos lo que siento, pienso y me pasa todos los días, en la medida de lo posible, y de esos cuadernos salen todos mis poemas y lo demás” (García, 2015, parr. 17). Esta triple clave de escritura: basada en “lo que siento, pienso y me pasa”, da cuenta no sólo de la autorreferencialidad de la obra, sino de la búsqueda constante de la espontaneidad creadora, que procura mantenerse, al menos en apariencia, desligada de toda reflexión teórica y/o epistemológica acerca de la propia práctica escritural. La búsqueda estilística de Bertoni se vincula directamente a la oralidad, al habla cotidiana:

Me es ajeno todo ese embrollo teórico y conceptual que intenta describir como se escribe y qué sé yo. Aun cuando me parece que está bien, yo he funcionado de otra forma. En mí siempre están primero las ganas de decir algo, hacerlo y recién después me echo para atrás y pienso en lo que escribí. (Agosín, 2002, parr. 10)

Para nuestro poeta, la escritura es ante todo la expresión de una necesidad: las ganas de decir algo que, desde el comienzo, resulta sumamente personal. Escribir un diario de vida siempre responde a inquietudes humanas. María Zambrano, citada por Bertoni en el epígrafe

de *Dicho Sea de Paso* lo sintetiza a la perfección: “No se escribe ciertamente por necesidades literarias” (Citada en Bertoni, 2006, p. 14). Son necesidades extra-literarias que ha expresado en varias entrevistas: defenderse de lo que llama las “agresiones de la vida”, a través de la escritura (Véase Contardo, 2004; Jiménez, 2013; Ahumada, 2014). La motivación para escribir está claramente delimitada, y Bertoni es consistente al describirla:

Si yo estuviera tranquilo no habría escrito una letra en mi vida. O sea, escribo para defenderme del mundo, de lo que me pasa. De las heridas, de la gente que vive o se muere, de las weas que te gustan, de las weas que no te gustan. Que tu cabeza funciona, tu cabeza piensa y queris guardar esas weas. Y yo me alivio escribiendo. (Ahumada, 2014, parr. 4)

Son muestras de una poesía que, si bien tiene un marcado acento autorreferencial, aparece simultáneamente volcada de lleno hacia la exterioridad, hacia el mundo que rodea al poeta, en una perspectiva fotográfica. Aunque es cierto que Bertoni explora su propia interioridad, sus estados mentales y sus propias experiencias, su poesía mira hacia los referentes concretos, hacia la anécdota puntual, hacia el recuerdo con día y fecha.

El lenguaje cotidiano y urbano, la coprolalia, el humor; en definitiva, el habla de la conversación, son los rasgos que definen su escritura. Pero resulta interesante notar que el uso sostenido de este “estilo” a lo largo del tiempo no responde a un proyecto intencionado, ni se vincula a una propuesta de intenciones iconoclastas. Las peculiaridades de su estilo parecen el fruto de un aparente desparpajo, de un uso espontáneo y no premeditado. El propio autor afirma (Agosín, 2002):

Yo escribo como hablo. Tení, por otro lado a gallos como Mallarmé que le tienen miedo a la página en blanco y tienen todo un rollo mucho más intelectualizado, si quieres llamarlo así. Pero en mi caso, jamás me he acercado a una hoja sin tener nada que escribir. Es

como ir al baño sin ganas de cagar. Escribo porque tengo necesidad de decir lo que me pasa. (parr. 8)

Otros aspectos de reflexión acerca de la propia práctica escritural, que resultan cruciales para la comprensión de su estética, aparecen en *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011). Aun teniendo un cariz testimonial o de archivo —se trata de la publicación de los diarios de vida escritos hace más de cuarenta años— las observaciones autorreflexivas que figuran en sus páginas nos ofrecen importantes pistas para comprender el sentido del “desparpajo” de su poesía. Se trata de apuntes que Bertoni hace para sí mismo en sus cuadernos, meditando sobre su emergente proyecto escritural que pronto encontraría su primera manifestación en la publicación del libro *El Cansador Intrabajable* en 1973. En la medida en que las anotaciones en los cuadernos son el corpus textual que Bertoni presenta como texto poético, las observaciones que registra acerca de su propia práctica literaria aparecen como parte de la obra misma, lo que constituye un interesante caso de autorreflexividad que más adelante se analiza en profundidad.

3. JUSTIFICACIÓN, IMPORTANCIA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación que propongo en este proyecto está motivada fundamentalmente por un afán de responder algunas interrogantes literarias y estéticas que me suscita la lectura de diversas obras del poeta Claudio Bertoni.

A nivel formal, su estilo se ha caracterizado por la utilización de un lenguaje cotidiano, directo, en el que abundan los usos coloquiales, se utilizan regularmente las “groserías” o expresiones obscenas, y se privilegia el uso de frases cortas, irónicas, ingeniosas y muchas veces cómicas, lo que otorga a su poesía una voz conversacional. Temáticamente, se observa la preocupación por los detalles nimios de la vida cotidiana, y una expresión desinhibida de la intimidad sexual del autor. Estos aspectos de su producción poética han

atraído la atención de la prensa, pero también de un amplio público conformado en gran parte por personas que, sin ser asiduas lectoras de poesía, siguen su obra con entusiasmo.

Si bien es cierto esto le ha valido cierta popularidad al autor a nivel nacional, al mismo tiempo puede conducir paradójicamente a una comprensión superficial e incompleta de su trabajo (Cussen, 2012), poseedor de otros rasgos menos “mediáticos” pero imprescindibles para formarnos una idea completa del sentido de esta poesía. Así, la búsqueda obsesiva por una expresión directa e inmediata del pensamiento como una necesidad humana; la expresión de una constante queja existencial, que pese a todo siempre deja un espacio disponible para el humor; las ruminaciones del hipocondríaco y las obsesiones con la enfermedad, la muerte y Dios; son dimensiones que ponen de manifiesto un sentido más profundo que la imagen estereotipada de Bertoni como un simple poeta cómico o de la cotidianidad.

Ahora bien, lo interesante del problema que nos ofrece la poesía bertoniana radica en la búsqueda del sentido de su expresión poética a nivel formal. Se tiene la impresión de que, en su escritura, la poesía desaparece: se vacía de sí misma y nos deja a solas frente al autor y su mundo, frente a la exposición de su cotidianidad e intimidad. El hablante lírico se funde con el autor, convertido en una especie de personaje literario en la vida real. Inevitable citar el término que con tanta precisión acuña Álvaro Bisama en el prólogo de la antología *Dicho Sea de Paso* (2006): la “Mitología Bertoni” parece ser tanto o más conocida que la obra poética misma del autor. Todo esto da cuenta de una obra que pone en tela de juicio la idea de “lenguaje poético” en un sentido tradicional: este se funde también con la voz cotidiana del autor, todo lo que nos obliga finalmente a interrogarnos acerca de qué es lo que llamamos poesía.

Para explorar las posibles respuestas a esta pregunta será necesario remitirnos a un cuestionamiento más amplio, que tiene que ver con la naturaleza del arte y la estética en general, nociones que entran en un periodo de crisis y continua transformación, propiciadas por las vanguardias de comienzos del siglo XX. Como consecuencia de estos movimientos,

la creación artística, y aún más ampliamente, todas las formas de lo que Félix Guattari (1996) denomina “producción de subjetividad” confluyen hasta el día de hoy en una especie de caos, una entropía que ya se ha vuelto cotidiana y aceptable, en la cual las distintas obras se ciñen a códigos, a patrones y estéticas dispares. Los fenómenos de creación artística funcionan hoy como un diálogo polifónico, de voces diversas que se cruzan en la intertextualidad, pero que no llegan a coincidir plenamente; son caminos de una inevitable divergencia y soledad. Así, desligado de cánones predefinidos, el arte sobrevive como una serie de islas vecinas, pero aisladas, donde cada una se rige por su propia valoración estética. Refiriéndose a esto, declara Jean Baudrillard: “Nos movemos en lo ultra—o en lo infraestético. Inútil buscarle a nuestro arte una coherencia o un destino estético. Es como buscar el azul del cielo por el lado de los infrarrojos o los ultravioletas”. (1991, p.24).

De ahí que la reflexión sobre la lengua literaria de un autor que escribe en pleno siglo XXI deba, necesariamente, estar contextualizada en la situación de la literatura en particular y del arte en general. ¿Cabe, en el momento histórico en que nos encontramos, hablar todavía de la lengua literaria de un autor? ¿En qué términos podemos, por ejemplo, describir el lenguaje de un escritor contemporáneo como Claudio Bertoni? ¿De qué manera opera su estética? Los autores como Bertoni, que se hacen cargo del lenguaje cotidiano en su manera más cruda y directa, nos obligan a hacernos estas preguntas; en este caso, la interrogante queda planteada explícitamente, en su particular y directo estilo:

No tengo idea

Si es poesía o no huevón

Uso pañales

¿Es poesía? (2014, p. 94)

Pese al epíteto de cualidad dudosa, mi interés en este trabajo es el de hacerme cargo precisamente de esa pregunta.

3.1. Objetivos de la investigación:

3.1.1. Objetivo general

Identificar y describir los fundamentos estéticos en los que se sustenta la obra poética del escritor Claudio Bertoni Lemus, con énfasis en su producción más reciente.

3.1.2. Objetivos específicos

- a. Describir los principales procedimientos estético-retóricos presentes en los poemas que constituyen los textos de Claudio Bertoni *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), *Adiós* (2012) y *No Queda Otra* (2014).
- b. Descifrar, a partir de los textos mismos, así como de declaraciones del autor, la noción de poesía subyacente en su producción escrita, a fin de esbozar una “poética bertoniana” que contribuya a la comprensión de su trabajo literario como un todo.
- c. Indagar en las relaciones existentes entre la producción literaria de Claudio Bertoni y el contexto cultural e histórico en que esta emerge, proponiendo una mirada a su escritura como exponente de una poesía representativa de la *crisis de la modernidad* en Chile.

4. MARCO TEÓRICO

La investigación se fundamentará principalmente en un conjunto de herramientas teóricas, organizadas en torno a cuatro conceptualizaciones fundamentales que se describen a continuación.

4.1. Transestética (Jean Baudrillard)

Reflexión que forma parte del texto *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos* (1991). En esta obra, Jean Baudrillard nos ofrece una visión panorámica sobre el estado actual de la cultura occidental, posterior a un proceso de “ebullición” o “explosiones de liberación”, ocurrido durante el siglo XX y que el autor describe en términos de *orgía*. Con posterioridad a esta etapa, emerge un cuestionamiento sobre los ámbitos de acción del ser humano en los que, siendo imposible continuar un proceso de liberación perpetuo, todo lo que queda es un estado febril de continua saturación. De este modo, la transición del siglo XX al XXI dará origen a una situación que Baudrillard denomina transestética, transeconómica y transexual. En palabras del propio autor: “Cuando todo es político, ya nada es político, y la palabra carece de sentido. Cuando todo es sexual, ya nada es sexual, y el sexo pierde cualquier determinación. Cuando todo es estético, ya nada es bello ni feo, y el mismo arte desaparece”. (1991, p. 16) De estos tres aspectos Baudrillard se ocupa en sendos capítulos. Específicamente, la transestética puede definirse como una proliferación del arte conducente a un estado en el que todo se confunde, siendo imposible establecer un juicio de valor fijo y determinante, comparable a un “patrón oro” a partir del cual pueda evaluarse el arte y juzgarse en términos críticos. Este punto me resulta de fundamental importancia por dos aspectos clave en la estética de Bertoni. Por un lado, nos encontramos frente a una escritura que progresivamente se ha despojado de la retórica tradicional, asimilándose cada vez más a una escritura directa y espontánea de la expresión cotidiana. En una poesía donde la nimiedad, y la cotidianeidad encuentran expresión a través de un lenguaje informal, conversacional, la noción de “belleza” poética es puesta en entredicho. Baudrillard también expone la idea de que la situación transestética del arte, como consecuencia de los trabajos realizados por Duchamp y Warhol, ofrece la posibilidad de una completa estetización de la vida, lo que se vincula directamente con la creación de Bertoni y su metodología de trabajo.

4.2. Nuevo paradigma estético. (Félix Guattari)

En su ensayo *El Nuevo Paradigma Estético* (1994) Félix Guattari nos ofrece una herramienta clave para comprender la situación actual del arte. Esta se complementa de forma muy coherente con el trabajo de Baudrillard antes comentado, y será fundamental para explicar los procesos que operan en la estética de Bertoni.

Una de las premisas fundamentales que Guattari nos presenta es el hecho de que el arte, concebido como una actividad separada e independiente dentro del quehacer humano, es una idea reciente en la historia, y propia de un sistema de pensamiento dominante que pese a haberse presentado como único e imperecedero, se encuentra en un proceso de colapso y transformación. Guattari, de este modo, identificará tres agenciamientos que podríamos considerar como etapas, pero teniendo siempre presente que no implican estadios que se sucedan de forma regular y universal a lo largo del tiempo, sino que en realidad son formas de existir dentro de las distintas culturas, las que evolucionan a ritmos diferentes, por lo que pueden seguirse en el tiempo, y al mismo tiempo coexistir simultáneamente en diversos lugares del mundo.

A una primera etapa Guattari la denominará “Agenciamientos no Territorializados”. Característicos de las culturas pre-históricas o arcaicas, se caracterizan por la importancia fundamental que dan a la vida en comunidad; en la medida en que no existe aún el capitalismo es difícil hablar de una noción de trabajo propiamente tal: los distintos ámbitos del quehacer humano no se encuentran fragmentados sino que coexisten y se contagian entre sí, por lo que cada persona se ve atravesada en un mismo momento por lo que el autor llama múltiples vectores de subjetivación. No existe la noción de arte o artista. Lo que mejor lo ejemplifica es el comentario que Guattari hace sobre el fenómeno que hoy damos en llamar “arte rupestre”: para quienes lo practicaban, no era propiamente arte como una actividad aislada: era parte de su vida cotidiana.

Posteriormente encontramos los “Agenciamientos Territorializados”. En ellos, la acción humana se compartimenta, se subdivide en categorías, cada una de las cuales se ve regida u orientada por lo que se puede denominar como “universales trascendentes”, los que ofrecen una bipolaridad que orienta la valoración, apareciendo así las categorías de trabajo, arte, capital, religión, signficante. Así, emergen polos de referencia bien establecidos: la verdad, la belleza, el bien. Esta visión de la realidad, constituida culturalmente por los propios seres humanos, se presenta como definitiva y sin posibilidad de cambio. Pero, como el mismo Guattari explica, no puede perdurar para siempre. Es así como las sociedades tenderán hacia un tercer agenciamiento que se presenta como procesual: el autor lo describe como un proceso en desarrollo al momento de escribir, y aunque sus características aún no podrían ser delimitadas con precisión, ciertamente de la reflexión se desprenden aspectos básicos que permiten tener una idea general de la forma en que este agenciamiento funciona. En vínculo con el evidente desecamiento de los polos de referencia que constituyen los universales trascendentes, se nos presenta un nuevo paradigma cuyo baluarte serían las prácticas estéticas/artísticas: la búsqueda constante de nuevas posibilidades de expresión en el campo de la creación artística, provoca un constante choque contra sus propios límites, lo que finalmente lleva a una desaparición de los polos de referencia dentro de éste (lo que podemos relacionar con la idea de transestética planteada por Baudrillard). Señala Guattari que los grandes cambios en un área del quehacer humano necesariamente implicarán a los otros dominios, teniendo como ejemplo la invención de la imprenta, que significó toda una revolución, no sólo en las nuevas posibilidades de la escritura, sino en toda la cultura de occidente. Del mismo modo, las vanguardias artísticas del siglo XX, y la proliferación de las nuevas tecnologías de la comunicación, nos ponen frente a un escenario de cambios que necesariamente obligará a las distintas disciplinas a replantearse. En este contexto, Guattari nos señala el concepto de *autopoiesis* (Maturana), es decir, la idea de que las distintas esferas de acción están comenzando a replantearse sus

propias reglas del juego, y a rehacerse a sí mismas en un proceso de constante evolución. En el caso de la literatura, lo vemos en la reflexión metaliteraria, que mediante el cuestionamiento de la actividad artístico-poética obliga a hacer una constante reelaboración de los principios que rigen la creación, lo que produce el efecto de una permanente búsqueda de nuevas estéticas.

La reflexión que Guattari hace sobre la situación del arte en particular y de la producción de subjetividad en general, me resulta relevante en la medida en que, aun cuando Bertoni no es un autor con un proyecto literario particularmente programático, en cuanto no persigue objetivos artísticos planteados sistemáticamente, sí es posible encontrar en él una nueva forma de comprender el arte y la literatura, vinculados directamente con la vida y en cierto modo subordinados a esta, como un resultado de una manera de vivir que al mismo tiempo es estética. Se trata, en definitiva, de una estetización de la vida, y de una comprensión del rol del creador o poeta en otros términos distintos a los tradicionalmente aceptados hasta el siglo XX.

4.3. Musealización (Andreas Huyssen)

La reflexión de Andreas Huyssen en torno al conflicto ideológico que rodea al museo como institución, en el contexto de la lucha o dicotomía entre modernidad y posmodernidad, queda plasmada en su ensayo *De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo* (1994), texto que me ofrece una perspectiva complementaria para la comprensión de la poética bertoniana. Huyssen discute las perspectivas existentes frente al museo, desde el rechazo que este recibe como institución elitista, representativa de la tradición conservadora que mira al pasado con una óptica de “alta cultura”, a la transformación del museo en una puesta en escena espectacular y exuberante, que lo sitúa al mismo nivel que los medios masivos de comunicación. Serán las vanguardias del siglo XX las que tratarán de renegar del museo, condenando todo lo que implique aferrarse al pasado, en pos de una exaltación

completa del futuro, valorando lo novedoso como camino del arte. Postura crítica que termina por fosilizarse; las provocaciones de la vanguardia (pensemos en el surrealismo y sobre todo el dadaísmo) se hacen parte finalmente del museo que deviene en espectáculo, en entretenimiento. Este proceso va estrechamente ligado, tal como el mismo Huysen lo menciona, a la reflexión de Baudrillard en torno a la estetización de la realidad. Se trata de una “sensibilidad museal” que Huysen ve incrementarse, ocupando las diversas áreas del quehacer humano, lo que se puede ver, por ejemplo, en las popularidad de las modas retro y la restauración de centros urbanos con arquitectura de carácter “histórico”. Lo que emerge, en definitiva, son “nuevas prácticas de exposición”, un “nuevo museo” (1994, p. 2). El puente que me permite vincular el trabajo de Huysen a la escritura de Bertoni se encuentra en una observación muy específica: la literatura de confesión también aparece señalada por el autor como parte de los fenómenos que impiden ver el museo como una institución bien definida, y que obligan a replantearse su rol en nuestra cultura:

Si se piensa en la restauración historizante de viejos centros urbanos, aldeas museos y paisajes enteros, el boom de los mercados de artículos baratos de segunda mano, las modas retro, y las olas de nostalgia, la obsesiva auto-musealización mediante video-grabadora, la redacción de memorias y la literatura de confesión [énfasis añadido], y si se agrega a eso la totalización electrónica del mundo sobre la base de bancos de datos, entonces el museo ya no puede, en verdad, ser descrito como una única institución con límites estables y bien trazados. El museo, en este amplio sentido amorfo, ha devenido un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas. (p. 2)

Observo que en el caso de Bertoni, el proceso de “musealización” que menciona Huysen, tiene lugar en una estética basada en la acumulación y posterior exposición de textualidades lingüísticas o visuales, constituyendo de este modo una “colección personal” de una obra propia de la cual Bertoni es al mismo tiempo el creador y curador, siempre en

una dimensión autorreferencial y de confesión. Los zapatos recogidos del mar, las fotografías y los cuadernos con escritos personales, que constituyen una parte de la experiencia personal, son acumulados y eventualmente presentados al público en diferentes instancias, como antologías, exposiciones, e incluso videos en plataformas electrónicas (ej. reportajes y entrevistas al autor disponibles en YouTube). Es este mismo proceso de recolección, redistribución y exhibición de las textualidades mencionadas el que produce su estetización, la transformación de objetos de la realidad en objetos de arte. Interesantemente, Bertoni construye el propio archivo de su vida, nociones que en este caso operan completamente desligadas de todo centro de poder; el único criterio regente para la acumulación y presentación del material, es la preocupación por el autoconocimiento, el “explicarse a sí mismo” que comenta Rafael Gumucio, en el prólogo de la *Antología (1973-2014)* (2015). Así, podemos ver a Bertoni como un productor de una documentación que es al mismo tiempo registro histórico y creación poética; en una forma de organización de la información que subvierte las ideas tradicionales de archivo y museo regidos desde una óptica de autoridad (política, académica...), y en un proceso en el que registrar y acumular es al mismo tiempo crear.

4.4. Crisis de la modernidad.

A fin de poder realizar un análisis de la obra de Claudio Bertoni en diálogo con el contexto social y cultural en que esta se inscribe, acudiré a algunas herramientas teóricas que contribuirán a conceptualizar dicho contexto. Para ello, hablaré de una crisis de la modernidad como una manera de referirme a las características de la sociedad actual en el concierto internacional, pero sobre todo en su proyección a la realidad del Chile contemporáneo. Estos aspectos dialogan directamente con los conceptos ya mencionados de *transestética* y *nuevo paradigma estético*, y retratan un cambio tanto en la configuración del quehacer artístico y literario, como en la percepción y legitimación de los grandes

discursos ideológicos del siglo XX. A este proceso se le ha denominado teóricamente como *posmodernidad*, y aunque es posible encontrar sus resonancias en nuestro país, la utilización de este concepto no está exenta de polémica. Su aplicación en el contexto nacional es discutida en el ámbito intelectual y, siguiendo a Niall Binns (1999), debe hacerse en atención a nuestra propia realidad. Tomando esto en cuenta, he optado por referirme aquí a una crisis de la modernidad en cuanto proyecto intelectual (Habermas, 2008), el cual aparece en nuestro país como inconcluso, como una condición en conflicto y cambio permanente.

Dicho esto, en esta primera etapa me limitaré a presentar las conceptualizaciones teóricas propias de este contexto, las cuales se describen con mayor detalle en el capítulo V, donde son operacionalizadas.

- Desde la perspectiva del contexto ideológico, acudiré a la noción del fin de los metarrelatos planteada por Jean François Lyotard (1987). El escepticismo creciente debido a un cambio en la condición del saber viene a provocar la deslegitimación de los grandes discursos ideológicos y estéticos. Este concepto me permitirá indagar en el diálogo existente entre la obra de Bertoni y los grandes relatos del socialismo, de la religión, y de la “gran poesía” de las vanguardias.
- Desde la perspectiva estética, tomo como base los conceptos de pastiche y esquizofrenia, como los presenta Fredric Jameson (2008). El primero se refiere a una imitación de estilos ajenos en la producción estética, de modo similar a la parodia, pero desprovista del aspecto humorístico. El segundo concepto alude a formas de creación en las que se pierde el sentido del tiempo como continuidad, por lo que la obra se constituye de fragmentos aparentemente inconexos que se sitúan en un presente continuo marcado por la intensidad pura. Ambos conceptos serán especialmente útiles para abordar la utilización que Bertoni hace del discurso de la

conversación oral. También contribuirán a una mejor comprensión del sentido de su escritura dispersa y fragmentaria, instalada en un eterno presente.



CAPÍTULO I:

¿CÓMO ESCRIBE CLAUDIO BERTONI? CARACTERÍSTICAS GENERALES DE SU PROPUESTA POÉTICA.

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA.

1.1. Emergencia de la escritura de Claudio Bertoni.

Claudio Bertoni es un poeta, fotógrafo y artista visual chileno nacido en 1946, en Santiago. Estudió en el Liceo Alemán; en términos del mismo autor, un “colegio de curas” (2015, p. 34) cuya influencia tendría repercusiones por el resto de la vida y obra del poeta. En un medio donde “no había ningún pendejo que no fuera católico” (Contardo, 2004, parr. 5), Bertoni declara haber sido católico hasta alrededor de los 15 años, momento en que los ideales del socialismo y el rechazo a la religiosidad cristiana surgirían en él como parte de sus principales inquietudes.

Su juventud estaría marcada por constantes viajes al extranjero, incluyendo Argentina, Uruguay y Brasil. Pasa el año 1963 viviendo en Denver, Colorado, gracias a una Beca de intercambio de la *American Field Service* (AFS). Posteriormente, además de vivir unos meses en Francia, volvería a pasar un tiempo en los Estados Unidos, de Nueva York a San Francisco. Allí, el contacto con la obra poética de la Generación Beat, tendría una influencia decisiva en su propuesta poética, cotidiana y autorreferencial.

La experiencia en la *Tribu No* es un aspecto imprescindible en cualquier esbozo biográfico del poeta. Aquel colectivo inclasificable, fundado e integrado por Bertoni mismo y su entonces compañera, la artista visual y poeta Cecilia Vicuña, entre otros, representa aspectos estéticos e ideológicos que serían permanentes en la obra posterior de nuestro poeta. Al respecto, comenta Soledad Bianchi: “Su fervor —y por ende el de Claudio Bertoni, uno de sus integrantes más representativos— consistía en proclamar la certeza de que todo es poetizable. Y, sin duda, en este todo lo que queda más a mano es la historia personal”

(1990, p. 273). El colectivo fue protagonista de *happenings* y lecturas poéticas que, al tiempo que escandalizaban al *stablishment* de la época —como declaran artículos periodísticos que denuncian “poesía de la cintura para abajo” con asistentes bajo los efectos de las drogas (Del Solar y Pérez, 2008). El impulso por romper esquemas, por asumir una actitud extremista ante la vida, que lo lleva a optar por el rechazo del trabajo, la denuncia de la literatura como una “burocracia” y la entrega a una vida orientada por el deseo como guía principal, no sólo se mantendrían en la obra poética de Bertoni, sino que serían principios rectores que lo convertirían, junto con Cecilia Vicuña, en los únicos sobrevivientes de aquella experiencia, entregados por completo al arte como forma de vida.

Bertoni ha sido un artista intrínsecamente ligado, además, a la música, como miembro integrante de una de las primeras bandas de Jazz-Rock de nuestro país, *Fusión*. Incluso el poeta, a cargo de las percusiones, llegó a presentarse en el Estadio Nacional, compartiendo allí escenario junto a músicos de la talla del recordado Eduardo “Gato” Alquinta: “Nunca en mi puta vida he sentido tanto olor a marihuana como esa vez. Estaba lleno de hippies de población con unos cintillos que les tapaban los ojos, pantalones patas de elefante, había una onda increíble”, relata el poeta (Hopenhayn, 2015, parr. 7). Sería aquella una de las últimas experiencias de Bertoni como músico: años más tarde, declarará a la música no sólo como una de sus grandes pasiones, sino como una gran frustración, al haber dejado completamente de lado su carrera como músico.

Sus primeras publicaciones poéticas aparecen en distintas revistas internacionales durante la década de 1970, incluyendo *El Corno Emplumado* de México—dónde sería presentado como “el fruto más fresco del árbol dadaísta que no se cansa de crecer” (Citado en Bianchi, 1990, parr. 6) y *Participación Poesía* de Panamá. Pero su primer volumen completo de poesía, *El Cansador Intrabajable*, sería publicado de manera autogestionada en 1973, encontrándose el poeta en Inglaterra. Aquella primera edición, hoy imposible de

encontrar, permanece como un objeto de culto; en Chile, el libro sería reeditado recién en 2008 (Ediciones UDP).

En Inglaterra, viviendo junto a Cecilia Vicuña—y subsistiendo gracias a la beca de ella—Bertoni escribe además los cuadernos o diarios de vida que aparecerían, décadas más tarde, publicados en su libro *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), anotaciones que dan cuenta de las primeras reflexiones del autor en torno a una propuesta poética que se mantendría en general bastante consistente pese al paso de los años. En el frente artístico, expondría sus trabajos en la muestra colectiva de 1974 *ArtistsforDemocracy*, creada como resistencia a la dictadura militar en Chile (“Claudio Bertoni (1946-)”, 2016). Su obra visual ha sido expuesta en numerosas muestras colectivas a nivel internacional, como así también en varias muestras individuales en Chile y Perú. Su producción visual incorpora fotografías cotidianas, desnudos, collages e instalaciones construidas con objetos de deshecho. Una de sus producciones más recordadas es la colección de zapatos recogidos de la playa de Ritoque, que en 1987 expuso bajo el título *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia*. Por otra parte, Bertoni ha publicado diversos volúmenes de fotografía en paralelo a su obra poética, incluyendo los volúmenes *Chilenas* (2009), *Desgarraduras. Intervenciones fotográficas* (2008) y *Desnudos* (2013).

El Golpe Militar encontrará a Bertoni en Europa, y tendrá un impacto relevante en su obra, como puede apreciarse en los escritos que conforman el libro *¿A Quién Matamos Ahora?*. Una estadía que pretendía durar un año se extiende más de lo planificado, y recién en 1976, notificado de la enfermedad de su madre, regresa a Chile. A partir de ese momento se radicará en Concón, en un pequeño cuarto construido en el patio de la casa familiar, donde el poeta reside hasta hoy. Desde entonces, se caracterizará por una vida frugal y sencilla, retirado del mundo y dedicado exclusivamente a su trabajo escritural.

Durante la década de los ochenta, las publicaciones de Bertoni serían relativamente esporádicas. Dos veces obtiene una mención honrosa en el Premio Municipal de Poesía, y

en 1980 alcanza el primer lugar del Concurso Nacional de Poesía de la revista *La Bicicleta*. En 1986 publica *El Cansador Intrabajable II* y en 1990 el poema extenso *Sentado en la Cuneta*. De ahí en adelante sus publicaciones serán más frecuentes, y desde el año 2000 hasta la fecha Bertoni se convertirá en un poeta de constante actividad, y con una relevante cobertura de la prensa—incluyendo su participación ocasional como columnista en el semanario *The Clinic*. Los textos que publica son simplemente segmentos de sus cuadernos muy similares a los que conforman sus últimos libros de poesía. Lejos de la tradicional columna de opinión, Bertoni simplemente escribe sus preocupaciones y anécdotas cotidianas que, ocasionalmente, dialogan con la actualidad nacional de una manera íntima y, en a veces, tangencial.

Parte de su obra publicada después del año 2000, sobre todo el texto *Jóvenes Buenas Mozas* (2002), al tratar de manera explícita temáticas sexuales, y ocuparse de la obsesión del poeta con las mujeres atractivas que encuentra en su camino, así como las fotografías que al pasar toma disimuladamente—con la cámara a la altura del estómago— contribuirán a la fama de *voyeur* que ha caracterizado al poeta; aspectos recurrentes por lo demás en las numerosas entrevistas y reseñas que aparecen en diversos medios de comunicación escrita. Lo explícito y poco pudoroso de su escritura, que no duda en presentar los aspectos más íntimos de su vida, refuerzan esta reputación del poeta, que de la mano con su escritura coloquial y cotidiana, construyen lo que Álvaro Bisama denomina la “mitología Bertoni” (2006, p. 7). Aspectos que convierten al autor en una suerte de personaje literario con rasgos muy definidos y casi más conocidos que su obra misma. Se suma a ello el particular estilo de vida que lleva hasta el día de hoy: dedicado a ser, en la práctica, un “cansador intrabajable”, Bertoni se ha consagrado al no trabajo, a dedicarse exclusivamente a la poesía, viviendo como una especie de monje secularizado, que desde su retiro observa con curiosidad y cierto asombro el mundo que lo rodea. Consultado sobre la “mitología” en torno a su persona, comenta:

¡Pero ese mito maricón se alimentó solo! Cuando me hablan de eso, me río... O cuando me dicen: ¿Por qué estás fuera del sistema? Me pregunto: ¿Cuál sistema? Cacho que el mundo de los poetas y del arte es una olla de grillos. Y no los critico, pero lo que sí sé es que yo no soy así. Por eso no doy lectura de poesía. (Álamo, 2014, parr. 26)

Aunque se muestra reacio a involucrarse en el mundo de la literatura, lo cierto es que en la actualidad, se encuentra sumamente activo en cuanto a su producción: Durante los últimos años ha publicado a un ritmo sostenido los volúmenes *¿Qué Culpa Tengo Yo?* (Antología personal, 2012), *Adiós* (2013), *No Queda Otra* (2014) y *Antología* (con prólogo de Rafael Gumucio, 2015), y una reedición de los textos *Sentado en la Cuneta* y *Una Carta*, unidos en un mismo volumen, en 2016.

1.2. Influencias y diálogos intertextuales.

La poesía de Claudio Bertoni se construye a partir del diálogo intertextual con diversos autores de la literatura chilena e internacional, que jugaron un rol decisivo en la formación del poeta, y que provienen de diversas corrientes: la literatura rupturista, cotidiana y lúdica de su tiempo—tanto la Generación Beat norteamericana como la antipoesía de Nicanor Parra en Chile, la herencia vanguardista del Surrealismo y el Dadaísmo, el budismo Zen y la filosofía oriental, la literatura místico religiosa y la presencia constante de la música Soul y el Blues en su vida. Algunos de estos diálogos serán fundamentales en el desarrollo de esta investigación, y serán explorados en profundidad en los capítulos que siguen, por lo que intentaré aquí esbozar una cartografía general de sus relaciones intertextuales, en atención a los aspectos más relevantes en el contexto de esta investigación.

En cuanto a la literatura Beat, la obra de autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg y en especial Henry Miller, serán fundamentales en la etapa formativa del poeta. Bertoni, junto a Cecilia Vicuña, establecieron contacto con Miller durante la época de la *Tribu No*, a través de

correspondencia primero, y finalmente visitando su casa en uno de sus viajes a Estados Unidos. Recuerda el poeta:

mi polola de esa época, llegó a ser tan adicta al autor de **“Trópico de Cáncer”**, que andaba con unas pequeñas tizas de colores escribiendo por todas partes “Lea a Henry Miller”. Yo abandoné la universidad por su culpa y me lancé suicidamente a una vida de la que a veces me arrepiento y a veces no. “Ganarse la vida es perderla”, decía Miller. (Bertoni, 2003, parr. 1)

La influencia de este “militante del no trabajo”, como lo declara Bertoni (Agosín, 2002, parr. 19) sería tal que lo llevaría a la búsqueda de un cambio de vida, lo que iniciaría la actitud de renegar del trabajo y dedicarse exclusivamente a lo que lo apasiona, forma “suicida” de vivir que el poeta mantiene hasta hoy, y que inspiraría el título de su primer poemario, *El Cansador Intrabajable*. El estilo de escritura de los beatnik, además de su modo de vida, tendría también una influencia clave. El siguiente comentario de Bertoni acerca de la escritura de Ginsberg, podría perfectamente aplicarse a su propio estilo:

Por esa época leí un libro que me afectó mucho: la antología de poesía surrealista de Aldo Pellegrini. El prólogo transmite un espíritu que insta a llenar de vida, como señalaba Rimbaud, de poesía. Y si uno piensa, los beatniks son una materialización de eso. Además son todos poetas que no salieron de la universidad y de ahí aparecen tipos con Ginsberg, que le dice a todo el mundo que anda chupando picos. Lo suyo es la calle y el lenguaje de la calle, que es su vida(parr. 16, énfasis añadido)

Así, por ejemplo, en *¿A Quién Matamos Ahora?*, encontramos un estilo de escritura que, pese a tener un origen íntimo y personal en cuanto diario de vida, refleja la influencia del estilo y las temáticas presentes en Miller: la vida ociosa y empobrecida, el sexo, el hambre y

la falta de alimentos, expresados en un lenguaje cotidiano y directo que da cabida a los usos conversacionales y a las expresiones familiares y el lenguaje vulgar.

Se ha mencionado también la influencia del Surrealismo y Dadaísmo. En forma similar al caso anterior, estos movimientos tendrán especial importancia en la vida y obra de Bertoni (ambos aspectos estrechamente vinculados entre sí). Aunque se analizará el diálogo con estos dos movimientos en detalle, cabe señalar por el momento la importancia del surrealismo para Bertoni en cuanto al cambio de vida y la determinación por buscar la unidad entre esta y la escritura: “el énfasis estaba puesto en la vida, en el cambio de vida. De hecho, ponte tú, el surrealismo fue eso (...) llenar los minutos del día de otra manera de los que llena toda la gente” (*Revista Lecturas*, 2010). Estos movimientos tendrán una resonancia especial en cuanto Bertoni se vuelve el productor de una obra que sólo puede existir en coherencia con un determinado estilo de vida: en definitiva, la búsqueda de la estetización de la vida, de transformar la cotidianeidad en poesía.

Hemos de señalar aquí, además, la importancia del diálogo con Nicanor Parra, referente fundamental que será, además, una pieza clave en esta investigación. Por una parte, vemos que la huella de su influencia se puede rastrear a través de la constante utilización del lenguaje cotidiano y el tono conversacional que predomina en Bertoni; elementos que, es sabido, fueron introducidos en primer lugar por la antipoesía parriana, que dio el espacio en la literatura chilena para poder poetizar lo “no poetizable”. Pero además, el lugar coyuntural que Parra ocupa en el devenir histórico de la poesía nacional es clave para poder situar en contexto a Bertoni, como un autor que opera dentro de un espacio estético que fue abierto por la antipoesía.

Nuestro poeta declara abiertamente su admiración por Nicanor Parra, a quien llama “mi Poeta favorito mi Existencialista favorito mi Cantante de Tangos favorito mi Cantante de Blues favorito mi Filósofo favorito mi Teólogo favorito mi Energúmeno favorito” (2014, parr. 1). Aunque la obra de Bertoni no pueda considerarse antipoética en sí, en la medida en que

responde a otras coordenadas estéticas, ciertamente los vínculos estilísticos son evidentes. Una anécdota particularmente significativa acerca del diálogo con Parra es recordada por Bertoni, y se refiere a un episodio ocurrido afuera de la habitación de hospital en la que Enrique Lihn pasaría sus últimos días. Tras visitar al poeta enfermo, se encuentra en el pasillo con Nicanor, quien le confiesa su admiración por el título de *El Cansador Intrabajable*: “se daba vueltas como un tornillo con las manos en la cabeza diciendo “Cómo no se me ocurrió a mí cómo no se me ocurrió a mí” (parr. 1). Años más tarde, a propósito del homenaje al Antipoeta publicado por la revista *Estudios Públicos*—donde Bertoni relata esta anécdota—, aquél volvería a decirle que de todos los epítetos que allí le acuñaba, hubo uno faltante: “Yo soy el cansador intrabajable” (Mena, 2015, parr. 14). Este incidente, quizá de naturaleza más afectiva que literaria, de todos modos pone en evidencia la interacción entre dos poéticas similares. Bertoni recoge la herencia antipoética y logra reelaborar un nuevo discurso que es reconocido y valorado o “aprobado” por su precursor.

Además de este diálogo, la obra de Bertoni parece la de un autor más bien solitario en el territorio de las letras nacionales. Su manera ascética de vivir y trabajar, apartado de actividades literarias públicas como lecturas poéticas o congresos, así como su estilo peculiar, parecen dificultar las posibles filiaciones y conversaciones literarias. Es relevante mencionar, eso sí, el reconocimiento otorgado por sus pares: una de las primeras reseñas más relevantes acerca de su obra es la de Enrique Lihn, quien supo reconocer en Bertoni la honestidad poética de su fragmentaria obra:

Su poesía hecha de fragmentos de un diario incesante -work in progress- de un implosivo, explosivo y acumulativo proceso de maduración, calla porque se mueve, casual y libremente, en el mundo de las relatividades (...“del revoltijo y la mentira”) negándose a la falsedad de la trascendencia y de ciertos saberes fraudulentos. (1984, parr. 3)

En menor grado podemos afirmar que la obra de Bertoni también dialoga, hasta cierto punto, con el tono conversacional de Enrique Lihn. Su poesía de paso resuena igualmente en la escritura de Bertoni que busca, muchas veces en “tiempo real”, aprehender las situaciones mínimas de la cotidianidad en el instante mismo en que acontecen, a través de sus libretas que lleva consigo a todas partes.

Continuando con este diálogo intertextual, Roberto Bolaño, en el cuento *Encuentro con Enrique Lihn*, comenta: “Hasta donde sé, Bertoni es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos” (Citado en Costamagna, 2003, parr. 6). Lo incluye dentro de la lista de los que, supuestamente según Lihn, serían los “tigres” de la poesía chilena hacia el año 2000. “Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo. Tal vez fueran siete tigres. Pero me parecen que sólo eran seis” (Bolaño, citado en Agosín, 2003, parr. 5). Difícil tarea encontrar puntos en común entre la estética de Bertoni y los otros “tigres”, lo que requeriría de un examen profundo, aunque podemos señalar que, en el caso de Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, encontramos ciertas similitudes, no directamente estilísticas, sino en cuanto a procedimientos retóricos: específicamente, la *heterogeneidad discursiva*, concepto acuñado por Mauricio Ostria (2011) para referirse a la incorporación de formas discursivas variadas en el texto poético, que remiten a otros universos de sentido ajenos a la literatura propiamente tal, “suscitando efectos paródicos, irónicos y hasta antipoéticos y provocando en el lector perplejidades y sorpresas” (p. 230). Si bien los poetas antes mencionados no hacen el mismo uso del lenguaje cotidiano, sí incorporan estilos y segmentos propios de otras textualidades, como el discurso académico o la documentación burocrática. Se trata de poetas que “recortan” o imitan el tono de textualidades no-poéticas, generando desconcierto y perplejidad en el lector.

Uno de los poetas chilenos vigentes en la actualidad y que dialoga más directamente con la estética bertoniana, es Mauricio Redolés. Acerca de la influencia de Bertoni en su trabajo, este poeta-músico relata:

Incluso creo que he tratado de copiar a Claudio Bertoni, porque él a mí me volvió loco. En Inglaterra leí una versión de “El cansador intrabajable” que le había regalado a Nemesio Antúnez. Don Nemesio me la prestó y ahí se me abrió otra ventana.

¿Eso lo sabe Bertoni?

-Hace poco, el 31 de diciembre, le regalé mi libro y después él me dijo que le había gustado. Entonces le conté que lo único que yo hacía era tratar de copiarle a él. (“Mauricio Redolés: “La poesía está botada en la calle””, parr. 12, 13)

En el caso de Redolés, su poesía—ligada a su obra como músico—emplea frecuentemente el lenguaje cotidiano, enfocado hacia temáticas urbanas, de la vida del barrio y de las problemáticas de la contingencia política, así como un tono lúdico que incorpora el humor y las situaciones cotidianas. Completando el círculo, uno de los poemas de Redolés, bajo el seudónimo de Marcelo Reyes Khandia, aparece dentro de los múltiples fragmentos y citas que Bertoni incluye en su libro de 2015, *No Queda Otra*. Se trata, en definitiva, de proyectos que continúan la corriente abierta, como hemos señalado, por el proyecto de la antipoesía parriana.

Habiendo presentado estos diálogos y relaciones intertextuales entre la obra de Bertoni y la poesía chilena e internacional, procederé a presentar los principales aspectos formales y temáticos que constituyen la obra de nuestro poeta, y en torno a los cuales se enfocará el análisis.

2. ASPECTOS FORMALES: EL LENGUAJE COTIDIANO

La escritura de Claudio Bertoni se expresa mediante una lengua en la que los usos cotidianos, coloquiales, familiares e informales fluyen libremente a través de un estilo que busca acercarse a la oralidad. Estos podrían considerarse, en una primera lectura, sus rasgos más distintivos.

Su poesía ha sido caracterizada por el mismo autor en términos bastante simplificados; el poeta ha afirmado en reiteradas ocasiones que él *escribe como habla*, y que simplemente se dedica a *escribir lo que le pasa*. Lo que podría parecer una extrema simplificación, en realidad funciona como una síntesis bastante precisa de una escritura que consigue emular el tono coloquial del chileno medio. Es por esta misma causa que se suele tener una impresión de su escritura como desprolija o no trabajada. Sin embargo, desde esa perspectiva, estaríamos omitiendo el hecho fundamental de que la escritura y el habla oral son diferentes códigos, y que la reproducción o simulación de la oralidad es el resultado de una técnica escritural. De acuerdo con Mauricio Ostria, “la escritura sólo puede producir efectos de oralidad, es decir, sólo evocar manifestaciones orales con los medios de la escritura” (2001, parr. 11), específicamente, a través de procedimientos diversos tales como la transcripción o la imitación, que en el caso de Bertoni, son las formas principales mediante las que se acerca a lo oral: por ejemplo, transcribiendo frases oídas al pasar, o bien imitando el tono propio de su conversación cotidiana en diversos segmentos dentro de los poemas. Ostria acertadamente señala además que la oralidad en la “literatura escrita” es, de hecho, una ficcionalización, en la medida en que nunca logrará transponer la realidad sustancial de la oralidad—el tono se puede fingir, sugerir, ficcionalizar, pero nunca transponer. La habilidad de Bertoni en reproducir la oralidad de una manera lo suficientemente fiel para transparentar el proceso, permiten el mencionado efecto de desprolijidad: poesía que asemeja el habla cotidiana, espontánea, distendida; siempre haciendo olvidar al lector que se trata de una reproducción, una simulación del habla cotidiana en la escritura.

Esta imitación o simulación bien podría considerarse como uno de los principales procedimientos discursivos que encontramos a lo largo de su producción bibliográfica. Estos, en su estrecha relación con lo oral-coloquial e incluso vulgar, parecen alejarse de la retórica en un sentido tradicional; sin embargo, establecen sus propios métodos de operar con el lenguaje de manera consistente, logrando de esta manera construir una voz poética propia y un estilo que, pese a su cualidad “antiestética” –o de manera más precisa, *transesstética*, utilizando el término propuesto por Baudrillard (1991). Por otra parte, es importante subrayar, antes de entrar en el análisis detallado de los procedimientos discursivos, la naturaleza común de toda la propuesta escritural de Claudio Bertoni: como ya se ha explicado, desde la publicación de su libro *Rápido, Antes de Llorar* (2007), sabemos que todos sus escritos provienen de sus cuadernos personales o diarios de vida. Los escritos contenidos en esta libreta son de naturaleza fragmentaria, referencial y muy heterogénea, lo que influirá crucialmente en la construcción de su particular estilo.

Por otra parte, a esta práctica constante de una escritura personal e íntima, sostenida durante más de cuarenta años, se deben las regularidades y consistencias de su obra, las que también le han valido ciertas críticas en el sentido de ser considerado como un poeta algo repetitivo o monótono (Cussen, 2004). Ahora bien, sin el deseo de realizar aquí una apología o justificación teórica de su escritura, me resulta pertinente acotar que podemos percibir una clara evolución estilística en cuanto a las formas o estructuras que asume su poesía desde la publicación de los cuadernos en 2007 y 2011. Dicho esto, ofreceré una descripción sucinta de los procedimientos discursivos que han operado en su obra anterior, para luego profundizar en la caracterización de las obras *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), *Adiós* (2013) y *No Queda Otra* (2015).

3. BERTONI COMO DIARISTA: LOS CUADERNOS.

La publicación de los “cuadernos”, como Bertoni los denomina, tiene un rol clave dentro de su bibliografía. Se trata de dos volúmenes: el primero, publicado en 2007, se titula *Rápido, Antes de Llorar* y lleva como subtítulo “Cuadernos 1976-1978”. Posteriormente, en 2011, aparecerá *¿A Quién Matamos Ahora?*, con el subtítulo “Cuadernos 1972-1973”. Se trata básicamente de selecciones tomadas desde sus *cuadernos*, que constituyen en realidad un solo gran diario de vida que el autor ha sostenido a lo largo del tiempo. Aquí, de manera fragmentaria y dispersa, Bertoni se esmera por capturar, con la mayor inmediatez posible, pensamientos espontáneos, ideas para poemas, problemáticas sexuales, sentimentales, de salud, breves reflexiones literarias, pero por sobre todo, los momentos mínimos de su cotidianeidad. El contenido misceláneo de estos textos, de todos modos es plenamente representativo de los temas fundamentales que volverán a aparecer, recurrentemente, en lo que Bertoni escribirá durante las décadas siguientes.

Rápido Antes de Llorar, la primera publicación de los cuadernos de Bertoni, nos ofrecía sus anotaciones realizadas entre 1976 y 1978: el regreso a Chile desde Europa y las vicisitudes de una frugal cotidianeidad, de vuelta en la tierra que algunos años antes había abandonado en pos de su pareja. Dicho viaje, los últimos días en Chile y el autoexilio en Inglaterra, son las principales vivencias que Bertoni, entre octubre de 1972 y septiembre del 1973, captura en la “precuela” que da a conocer más tarde, *¿A Quién Matamos Ahora?*.

Esta saga bertoniana permite conocer los orígenes de su escritura. Por una parte, como experiencia vital y literaria: un Claudio Bertoni de 26 años, realizando sus primeros gestos poéticos antes de iniciar su carrera “oficial” como escritor, publicando regularmente. Pero también se presenta el origen en cuanto fuente de la escritura; es un acercamiento más amplio y directo al sustrato textual del cual extrae toda su producción literaria. A ese respecto, la nota del autor en *Rápido antes de llorar* es sumamente reveladora:

Mi primer cuaderno data de 1963 y el último del 2007. Todos mis libros han salido de ahí. Este volumen contiene una selección de lo escrito entre noviembre del 76 y agosto del 78. Y por primera vez no se trata de un libro estrictamente de poemas. ¿De qué se trata entonces? De un diario de vida o libro de poesía sui generis.

O de lo que dice Albert Camus en sus Carnets 1942-1951: "Escribirlo todo; como venga". Y aunque a mí no me gusta el peligro ni lo haya jamás consecuentemente buscado me hago eco de estas palabras de Michael Leiris: "¿Acaso lo que sucede en el ámbito de la escritura no está desprovisto de valor si sólo se limita a lo estético, anodino y falto de juicio, si nada hay en el hecho de escribir una obra, que sea equivalente (y aquí interviene una de las imágenes que más ama el autor) a lo que es el cuerno acerado del toro para el torero, única realidad que —a causa de la amenaza material que conlleva— da una dimensión humana a su arte y le impide que sea vanos pasos de bailarina? Poner al descubierto ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual, confesar públicamente las deficiencias o cobardías que más lo avergüenzan: tal fue para el autor el medio —basto sin duda pero que él hace entrega a los demás con la esperanza de que lo mejoren— de introducir por lo menos la sombra de un cuerno de toro en una obra literaria".

Y uso la escritura de este señor (Y la de otros a lo largo de todo el volumen) "porque hago que otros digan lo que yo no puedo decir tan bien". (Montaigne).

¿Quiénes son: Bruno, mi padre (1914). Berta, mi madre (1914-1976). Carmen, mi hermana mayor (1944). Marietta, mi hermana menor (1953). Camilo, mi sobrino (1974). Francisquito, sobrino de M. (1975). Y M... (1957)?

El comienzo de este libro contó con el apoyo del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. (2007, p. 9)

A partir de esta declaración, podemos afirmar que todos sus escritos se enmarcan dentro de un mismo gran proyecto que podríamos calificar de "metapoético", no en el sentido de

una reflexión sobre la poesía misma; sino por tratarse de una escritura que va más allá de la poesía misma. El autor ha pasado más de 30 años escribiendo su vida y sus pensamientos, y de ese gran corpus ha extraído su obra poética, organizándola de distinta manera en cada libro que publica. Queda claro que hay una búsqueda consciente por ir al encuentro entre la poesía y la vida. En una entrevista, el mismo Bertoni lo señala a grandes rasgos: “La poesía surrealista puso el énfasis en la vida, en borrar la línea entre vida y poesía. Había que cambiar de vida. Y me lo tomé muy en serio...” (Roncone, Trujillo y Villagrán, 2006, p. 42).

Lo dicho para *Rápido antes de llorar* vale también para *¿A Quién Matamos Ahora?*, pues se trata, en la práctica, de un solo texto, dividido según las distintas focalizaciones del autor en zonas específicas de una misma obra continua: sus diarios de vida, el “*Work in progress*” (1987, p. 32) incesante al que Enrique Lihn alguna vez hiciera referencia. Zonas presentadas más directamente que los poemas, ya que estos últimos representan selecciones específicas de fragmentos más dispersos dentro de un conjunto amplio de textualidades heterogéneas. Los poemarios de Bertoni, hasta 2006, se construyen a través de una selección más fina de segmentos específicos agrupados por temáticas. En contraste, los *cuadernos* que publica desde 2007 en adelante, presentan pasajes más extensos de sus diarios, en los que preserva y expone más fielmente las peculiaridades de su escritura personal del día a día.

Es fundamental señalar, finalmente, que la publicación de los cuadernos no sólo será un aporte que ayudará a profundizar en la comprensión general que se tiene acerca de su obra. Además, producirá un cambio en la metodología de escritura: a partir de entonces, Bertoni recurrirá a una estructura similar a estos textos para la organización de sus poemarios “regulares”, publicando segmentos amplios de los cuadernos, pero que remiten a su producción más reciente. Así, en *Adiós* (2013), Bertoni presenta ocho cuadernos, en orden cronológico, fechados entre febrero y julio del año anterior. Posteriormente, en *No Queda Otra* (2014), sus cuadernos escritos el mismo año, indicando específicamente la fecha en

que comienzan: “Cuaderno miércoles 12 febrero de 2014”, “Cuaderno 27 marzo 2014” y “Cuaderno sábado 5 abril 2014”, son las tres partes que constituyen el poemario.

4. PRINCIPALES DIMENSIONES DE EVOLUCIÓN EN LA ESCRITURA BERTONIANA

Al realizar una lectura general de la obras de Claudio Bertoni, considerando sus primeros poemas publicados en 1972 en *El Cansador Intrabajable* sus posteriores trabajos de la década de 1990 y sus textos más recientes: *Adiós* (2013) y *No Queda Otra* (2015), observo que el estilo bertoniano se mueve hacia la desaparición de la retórica en un sentido tradicional, hacia una progresiva “simplificación” de la lengua literaria y una desestructuración del texto poético tradicional, que se reflejará en textos de una naturaleza cada vez más heterogénea; prescindencia de la versificación e incorporación cada vez más directa de textualidades no literarias, tanto propias como de terceras personas a través del uso de citas y registro de enunciados ajenos tomados desde situaciones orales de comunicación.

Herederero de la tradición de Nicanor Parra, los primeros poemas de Bertoni incorporan el lenguaje cotidiano, coloquial o conversacional (Alemany, 1997), pero manteniendo una estructura tradicional similar a los anti-poemas parrianos. Los textos dan cabida a la coloquialidad reminiscente de lo oral en la utilización de expresiones propias del registro informal del español chileno en algunos de los poemas; se trata de usos habituales en una conversación urbana, pero infrecuentes en la tradición poética nacional que le precede:

PEZ

Como era cerca de la una
y Bruno se había quejado de unos pasos
y unos crujidos de puerta la madrugada pasada
te pedí que no hicieras ruido en el baño

y cuando fui después

no habías tirado la cadena

y un mojón diminuto y café

flotaba de lado

como un pescado.(2014, p. 27, énfasis añadido).

En una primera lectura de estos textos, reconocemos formalmente que se trata de poemas, aunque siguen una línea similar a la antipoesía en la incorporación de elementos cotidianos, prosaicos. Se aprecia una escritura que evidencia una planificación, una estructuración tradicional del poema: delimitados bajo un título, organizados en estrofas, con presencia regular del verso libre pese a los ocasionales segmentos en prosa, lo que evidencia un trabajo intencionado de composición que se acerca por momentos a una concepción retórica paradigmática (en los términos de Todorov), en el sentido de la utilización de ciertos tropos o figuras tradicionales como la metáfora, la sinestesia y la anáfora, ejemplificados en los versos que siguen (énfasis añadido):

y cada instante que pasa

y cada milímetro de música que cantas

veo que nace de ti

y de tu conciencia

de la inteligencia de tus manos

de tus brazos

de tus glándulas

y no es casualidad en absoluto

y no se pierde en absoluto

y sobre todo

no es como un pie o una mano

a los que nadie mira nunca
pero al contrario
es como un brazo
al que la piel que lo cela
guarda siempre (*Cecilia*. 2015, p. 47,48).

No me aparte con un gesto de impaciencia
cuando me acerco tímido y ceremonioso
con el sombrero en una mano
y la otra extendida
como una mujer desnuda.

Escondo un secreto
que no desea
sino
dejar de ser (*Una limosnita*, 2015, p. 20)



Sin embargo, la subversión estética ocurre principalmente en términos temáticos: las imágenes de la vida urbana, de la intimidad sexual, y de elementos de la cotidianidad doméstica. Bertoni hace poesía sobre temas tan dispares y prosaicos como la vida familiar, el uso de un escusado o los perros callejeros.

Podemos decir, sintetizando, que los poemas de Bertoni, que anteceden a los textos que se analizarán en esta investigación, en general, evidencian la composición habitual que un lector de poesía tradicional podría esperar, aunque imitan el lenguaje cotidiano, o toman elementos de este que se combinan y dialogan con una lengua más elevada, dando origen a poemas que oscilan entre lo ironía frente a la profundidad metafísica y la sacralización de la cotidianidad, expresada en sus formas lingüísticas más puras y explícitas. El siguiente

poema sintetiza bien esta idea, al realizar un interesante juego entre un vocabulario más elevado y que remite al lenguaje de la espiritualidad (la palabra “inmisericordemente”, que es la negación de la *misericordia*, vocablo estrechamente ligado al léxico bíblico) y al mismo tiempo, a la coloquialidad de la conversación en español chileno (en el vocablo *poto*, que carga con un componente afectivo de familiaridad y remite a la conversación informal):

INMISERICORDEMENTE

Tu poto

es la presencia

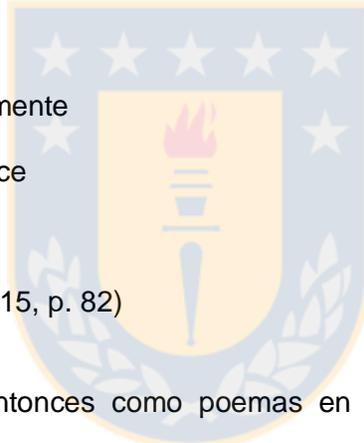
multitudinaria en mí

de lo que inmisericordemente

alarga posterga y retuerce

su existencia fuera

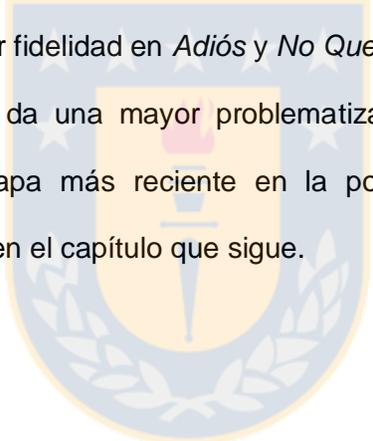
y a expensas de mi (2015, p. 82)



Podríamos definirlos entonces como poemas en los que subyace la desacralización heredada de Parra, pero intensificada: se habla más y en mayor extensión de los aspectos tabú de la vida, que tradicionalmente han sido considerados anti-estéticos. Sin embargo, siguen operando bajo las reglas del juego poético, en un lenguaje que evidencia claramente una búsqueda intencionada, una composición trabajada que persigue una musicalidad. Los textos publicados por Bertoni hasta 1997 mantienen la estructura tradicional del *poemario* como colección de poemas, cada uno con su propio título definido, y organizados siguiendo alguna estructura temática más o menos determinada. Así, por ejemplo, *De Vez en Cuando* (1998) y *Una carta* giran en torno a la temática del fin de una relación y sus consecuencias en el poeta; *Harakiri* presenta la obsesión del poeta con la enfermedad y la muerte; *No Faltaba Más* (2005) toma un cariz más vitalista al expresar las experiencias placenteras para

el autor a través del erotismo, la música y las pequeñas dichas de la cotidianidad (este último organizado en segmentos numerados, centrados en temáticas específicas—destaca un apartado completo dedicado exclusivamente a los músicos que el poeta escucha).

Sin embargo, la escritura de Bertoni evoluciona hacia un predominio del eje sintagmático donde el principal recurso será la recontextualización y yuxtaposición de textos propios de la vida cotidiana. La lengua de la cotidianidad, presentada más “directamente” predominará. Desde la publicación de los *diarios*, la escritura de Bertoni tenderá con mayor intensidad a la reproducción de su propia oralidad, los exabruptos escriturales, las anotaciones rápidas y la recogida de citas textuales tendrán una mayor cabida, lo que genera un efecto de aparente desaparición de la retórica en un sentido tradicional. La premisa del “yo escribo como hablo” parece cumplirse con mayor fidelidad en *Adiós y No Queda Otra*; pero al mismo tiempo, de la mano con este rasgo, se da una mayor problematización de la noción de poesía. Las características de esta etapa más reciente en la poesía bertoniana serán descritas y analizadas en profundidad en el capítulo que sigue.



CAPÍTULO II

PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN LA OBRA DE CLAUDIO BERTONI.

1. ¿A QUIÉN MATAMOS AHORA? (2011): LOS CUADERNOS DE BERTONI

1.1. Estructura de los cuadernos: el diario-poema

Como se describió en el capítulo I, *¿A Quién Matamos Ahora?*, la segunda publicación de cuadernos o diarios de vida realizada por Claudio Bertoni, responde a la misma lógica de *Rápido, Antes de Llorar*, en cuanto a configurarse como “diario-poema o libro de poesía *sui generis*” (2007, p. 9). La descripción es apropiada: se puede considerar a estos volúmenes como una forma particular de poesía, en la medida en que los distintos géneros literarios se solapan, contribuyendo a amalgamar una escritura de características peculiares.

Muchos segmentos del texto parecen más cercanos a géneros narrativos como la novela. Nótese además que, en estos casos, la prosa no respeta puntuación o pausas, presentando un flujo continuo de palabras que recuerda al fluir de conciencia:

Al fin traje la conga por si acaso la habíamos echado en la maleta del Chevrolet no más no me veía cargando arrastrando acarreando ese mamotreto por pasillos calles trenes y hoteles y aquí estamos al fin en mi camarote yo y ella unidos en el viaje... (2011, p. 30)

¡Cagó al fin la maricon! Una de esas mosquitas grises chicas a más no poder que vuelan cerquita de la cara me andaba ladillando hace rato el pan y dos tajadas de salame ya le había dado un par de infructuosas palmadas al aire hasta que la tapa de esta libretita contra mi sábana impecable le dio el bajo. (p. 61).

Bertoni se constituye en un poeta doblemente *prosaico*: a nivel formal, desde la aparición de los diarios inéditos, comenzará progresivamente a prescindir del verso y acercarse a la prosa en sus escritos posteriores; en cuanto a sus temáticas, los aspectos narrativos se

enfocan en situaciones muchas veces mundanas e insignificantes. En el caso del libro que nos ocupa leemos, por ejemplo, sobre la odisea de los jóvenes artistas que “protagonizan” la acción, viviendo en la pobreza y pugnando por conseguir, en forma gratuita, comida o alimentos descompuestos; se registran diversas anécdotas de robos de libros, álbumes de música y alimentos y se describen explícitamente actos sexuales del hablante lírico/narrador con su pareja. Elementos temáticos que, por lo demás, hacen inevitable recordar la obra de Henry Miller, con quien Bertoni claramente establece un diálogo, como expuse en el capítulo I, tanto por las temáticas similares como por el abordaje autobiográfico.

Por otro lado, es importante remarcar la fragmentariedad de la obra. Los escritos aparecen agrupados por fecha y son en su mayoría breves, separados por un salto demarcado con el signo de puntos suspensivos. Es aquí donde el texto se aparta de los géneros narrativos tradicionales como el cuento o la novela. Por ejemplo, las anotaciones de Bertoni muchas veces tienen un vínculo directo con el contexto referencial en que fueron escritas, de modo que, al no tener acceso a ese trasfondo, nos quedamos sólo con impresiones parciales.

Otro cuento es hogareño y se quita los pantalones para ir a almorzar / se vuelve a poner un pijama verde musgo / otro cuento es el muro de kilómetros de ligustrinas que yo (el burro por delante) y Gustavo planeamos para sabotear su libertad / otro es político y precordillerano: una sección del cubo de acero militar que sube hasta tocar las nubes / yo en primera instancia pensé que se refería al edificio más delgado y largo de Latinoamérica y que nos recuerda, perdonando la expresión, un consolador *dildo*, como le dicen los gringos creo (2014, p. 31)

La narrativa que subyace al texto usualmente debe ser reconstruida activamente por el lector mediante un proceso de constantes inferencias. En este sentido, el impresionismo

fragmentario de los textos los acerca más al género lírico: se trata de la captura de la imagen o la emoción de momentos sumamente específicos de la vida cotidiana.

En sus fragmentos narrativos Bertoni opta regularmente por el empleo del presente de indicativo. En términos de Genette, utiliza la narración simultánea: escritura mientras están ocurriendo las acciones, lo que se presta para muchos comentarios autorreflexivos sobre el acto mismo de escribir:

Jueves 7 de diciembre

6.15 pm. En tren a la frontera. (De cómo llegué aquí desde anoche a las 2 am). Dulce despertar a las nueve y cuarto cielo celeste a la izquierda nubes color de arcilla en forma de hígado me quito el cinturón del dinero hago flexiones de muslos y oscilaciones laterales jabono pene bolas y fatalmente ano (u hoyo del pote) orino y obsesionado por el color pongo el tapón (lavatorio) y examino.

...

¿Cuántos miles o millones de lápices a tinta mina o pasta y variedades habrá en kilómetros a la redonda? Y yo aquí en el tren sin uno solo y acabándoseme y pensando sugestionándome de que nunca lo necesitaré más —en mi vida— que ahora.

...

Bar estación Valence. Francia, 5 am. Epiléptico, enfermeros de casco plateado y chaquetas de goma o plástico negras como bomberos (que al final son policías) lo ayudan.(2011, p. 64)

Los fragmentos no son sólo de escritura propia. Hay también la reproducción de diálogos, y la inclusión completa o parcial de correspondencia enviada o recibida por el poeta:

Última carta de Patricio: “here we are Mr bertoni por las re cresta. A la pregunta clara y concisa de tu última carta, mi respuesta es si, si, si, si. Es techo no hay problema,

comida, comeras tanto como yo y espero que te sera suficiente porque no hay mucha plata. Entonces no me decis si te venis a dedo o en tren de Barcelona a Annecy; si estai a dedo, en caso de urgencia mi teléfono (o sea donde me podis dejar un recado urgente) es 573496- annecy. La ruta pa venir desde barcelona es: de Barcelona a la frontera la ruta N2; desde ahí, la N9 y N113 para llegar a Montpellier (2011, p. 52)

Y por otro lado, observaciones, citas, pensamientos o exabruptos de diversa naturaleza:

Pelo extraordinario de Anne Marie. (p. 70)

(Cuatro días aquí) y ya soy el Music man: el que cambia los discos. (p. 71)

Conductas cuasiobligatorias por justas y agradables que sean no son santas. (p. 101)

“Estoy demasiado aquí” (B. W., último día después de onces, cuando caminábamos por las Violetas hacia Lyon). (p. 36)

Encontramos aquí un primer acercamiento a uno de los principales procedimientos discursivos de Bertoni que es el de la recontextualización: el autor construye textos poéticos al trasponer enunciados que emergen en situaciones no literarias, a un contexto estético: el “libro de poesía”. En este caso, se trata de un corpus constituido por un registro personal de situaciones, reflexiones, ideas, impresiones emocionales, o lisa y llanamente exabruptos lingüísticos, los que devienen en textos poéticos al ser seleccionados, organizados y dispuestos como tal. Nótese, por ejemplo que, en la carta que acabamos de citar, se incorporan datos concretos como un número de teléfono, direcciones e indicaciones para llegar al departamento del remitente: informaciones estrictamente funcionales. Respecto de esto, Bertoni ha comentado que en su diario se incluían muchas otras anotaciones de este orden que fueron dejadas de lado a su pesar:

Pa serte franco, si yo fuera, ponte tú, millonario y tuviera veinte millones de pesos al mes y pudiera hacer los libros yo como quisiera, realmente, yo metería todo...los libros de Europa está lleno de direcciones, de teléfonos que tomé y *ueás* que son irrelevantes y quedan afuera... personalmente yo los dejaría adentro. Aunque a lo mejor le restaría al texto, no sé, lo deja más latoso... pero si yo pudiera, lo haría. (Revista lecturas, 2010)

Este procedimiento recuerda a la estrategia del dadaísmo, específicamente, al Ready Made Duchampiano, en el sentido de tomar objetos/textualidades de la realidad cotidiana e integrarlas a la obra estética. Más adelante, profundizaré en el diálogo de la poesía Bertoniiana con esta estética.

1.2. El estilo coloquial en los cuadernos.

El lenguaje utilizado por Bertoni en sus anotaciones se caracteriza por un estilo llano, que asemeja la conversación informal de un hablante culto, y que será uno de sus aspectos esenciales a lo largo de toda su producción. Oscila entre registros que pueden ir desde un estilo serio y sosegado, expresado en una lengua culta y con un léxico amplio sin ser sofisticado, hasta tonos que incluyen la coprolalia y la reproducción escrita de los modismos propios de la oralidad del chileno medio. En el primer caso, es de notar que el registro culto de Bertoni siempre optará por la claridad expresiva, funcionando con una fluidez que pese a su relativa seriedad mantiene el estilo propio de la conversación informal o familiar. En esta dimensión, el autor preserva una coloquialidad cómplice con el lector que recuerda por momentos el estilo aforístico de Parra o la voz conversacional de Enrique Lihn. Por otra parte, en los extremos más informales, al incorporar la utilización del habla popular y/o vulgar, Bertoni le otorga a su escritura una voz en la que se incorporan con mayor intensidad los elementos que la antipoesía de Parra ya había comenzado a introducir.

Hemos de mencionar por otra parte que la coloquialidad aquí descrita, al funcionar mediante formas propias del español chileno, incurre en localismos que por su naturaleza

misma pueden resultar difíciles de comprender para un lector que pertenezca a otro sector de la comunidad hispanohablante, Especialmente notoria es esta problemática en el caso de la utilización de expresiones coprolálicas propias de nuestro país, que a veces ni siquiera tienen una correlación directa con otras variantes del español. Un caso particular, por ejemplo, lo hayamos en la utilización del término “culear” en algunos poemas. Bertoni ha reflexionado acerca de la imposibilidad para referirse al acto sexual con otros términos coloquiales, observando que sus sinónimos, que también son coprolálicos, corresponden a las variantes del español utilizadas en la península (“follar”) o en México (“coger”). (Robles, 2008, parr. 14). El poeta afirma sentirse incómodo con el término “culear” —el que considera “muy fuerte”— pero rechaza también las alternativas mencionadas, pues no representan la forma natural de comunicarse para un hablante chileno. Esto redundaría en que la comprensión de la carga connotativa de los poemas que utilizan este término sólo pueda ser aprehendida plenamente por los usuarios de la lengua dentro de un territorio determinado. Y paralelamente, que el poema se haga poseedor de elementos de sentido intrínsecamente chilenos, propios de la idiosincrasia nacional que se transluce a través del lenguaje que utilizamos día a día.

Este último aspecto se ve reforzado por una combinación de elementos formales y temáticos. El estilo coloquial confabula con la presentación de temáticas que asociamos al habla coloquial (como la intimidad sexual) y la mención constante de referentes propios del mundo cotidiano de la clase media chilena, contribuye a la construcción de una voz poética de tono conversacional. Estos últimos aspectos los apreciaremos con mucha más claridad en los textos *Adiós* y *No Queda Otra* donde el escenario principal de las situaciones descritas son los suburbios de ciudades chilenas, y abundan las referencias a las calles, microbuses, clínicas y otros espacios públicos.

Estos aspectos transforman la suya en una poesía “concreta”. En *¿A Quién Matamos Ahora?*, encontramos referencias a elementos tan mínimos como un ratón (que llega de

invasor al refugio de Bertoni y sus amigos en Londres y termina convirtiéndose en mascota), comentarios sobre la ropa —a menudo sucia— habitaciones precarias (especialmente baños y dormitorios) y sobre todo, la comida, que se menciona numerosas veces y con la que el poeta parece obsesionado: el hambre figura como uno de los temas principales del libro, en paralelo a otros temas de mayor densidad existencial, como las vicisitudes de la relación entre Bertoni y su pareja, y las ansiedades del poeta frente a su propio trabajo literario (tema que se analizará en profundidad en el capítulo III) y el miedo a la enfermedad.

Podríamos decir que los elementos desacralizadores de la escritura de Bertoni emergen no como un fin en sí mismo, sino como consecuencia directa de la naturaleza personal de la escritura: es la confesión de los aspectos “bajos” de la vida personal lo que genera un acercamiento con el lector, una complicidad que surge de la presentación de los aspectos más profanos de la vida, que distancia a Bertoni del gran relato de la poesía vanguardista chilena, lo sitúa del lado de Nicanor Parra, humanizado su escritura, la que encuentra resonancia con una nueva sensibilidad estética que emerge en Chile en plena crisis de la modernidad. Desde esta perspectiva, tiene todo el sentido del mundo que Bertoni publique estos diarios en Chile ya en pleno siglo XXI: hay un contexto sociocultural que permite que estos diarios funcionen de mucho mejor manera que si hubiesen aparecido el año en que fueron escritos, cuando Bertoni en cambio publica *El Cansador Intrabajable* que, si bien ya incorpora elementos de una transestética, es más “conservadora” y no ha llevado todavía al extremo la propuesta heredada de la antipoesía.

Uno de los aspectos estilísticos que se destaca a lo largo de la bibliografía de Claudio Bertoni es la utilización de la coprolalia. El lenguaje profano tiene cabida en *¿A Quién Matamos Ahora?* Aunque de forma más esporádica que en su obra posterior a 1990. Podríamos decir que con el tiempo Bertoni ha ido incorporando más “groserías” a su poesía. En el texto que analizamos estas van ligadas a la narratividad de los fragmentos: emergen

en textos que se presentan completamente en un modo coloquial, que están redactados tal como los escucharíamos en una conversación informal:

No creo en las historias que cuenta John Cage de Ramakrishna. A ver, cuéntame. No, es que el Ramakrishna le había estado diciendo a un estudiante que todo era Dios y Dios y Dios y el estudiante salió sumamente iluminado y casi lo atropelló un elefante entonces volvió donde Ramakrishna y le dijo “¿Cuál es que todo es Dios? Casi acaba de aplastarme un elefante”. “A ver”, le dijo Ramakrishna “cuéntame lo que pasó”. Y cuando el discípulo llegó a la parte en que el chofer del elefante le grita “hazte a un lado saca e uea”, o sea en el momento que le gritó para que se saliera del camino, “esa era la voz de Dios” le dijo Ramakrishna. ¡La voz de Dios, mi culo! –es lo que pienso yo- era la voz del chofer del paquidermo, John. (2011, p. 134)

En otras ocasiones el lenguaje obsceno aparece de manera incidental, en boca de los “personajes” que intervienen en las anécdotas registradas: “gritos en el Museo del Hombre en París: “Pico”, V. / “Teta”, yo. / “Zorra”, V. / “Pichula”, yo. / Etc. (Esperábamos –esperanzadamente- que algún compatriota nos respondiera).” (p. 144). En este sentido, vemos que la utilización de las profanidades no tiene el mismo efecto de “subversión estética” que en los poemas escritos con posterioridad. En los poemas de estructura tradicional el ingreso de lo antiestético provoca un efecto disruptivo. En los diarios en cambio, aparecen integrados de manera natural y más acorde con el horizonte de expectativas del lector, en la medida en que se trata de textos que, en principio al menos, no tienen una intención literaria, sino que son parte de una escritura personal, propia del ámbito privado, íntimo. Aquí, el gesto que subvierte la estética tradicional es en realidad el de la transposición de estas textualidades privadas y su montaje como piezas de la figura que Bertoni denomina “diario-poema”.

Sintetizando, podemos decir que hasta 2006 Claudio Bertoni escribía mayoritariamente “poemas con groserías”, que eran extraídos de los diarios de vida y recogidos en los poemarios. Después de 2007, Bertoni toma los diarios, en los que hay “groserías” escritas y los transforma en textos poéticos, recogiendo grandes segmentos de estos y publicándolos con respeto a las peculiaridades del texto original (evidentemente, esta referencia que hago al uso de “groserías” es una simplificación extrema: estas son apenas un rasgo puntual dentro de una escritura que contiene muchos otros recursos estilísticos). El aspecto clave que me interesa recalcar aquí, es que la poesía anterior de Bertoni se destaca por integrar elementos transestéticos dentro de formas poéticas relativamente tradicionales; pero posteriormente, desde la publicación de sus diarios más antiguos primero, y los más recientes después, la estructura completa del texto se vuelve transestética, lo que se pone de relieve, como botón de muestra, en un pequeño pero relevante detalle paratextual (Genette): el índice de sus libros ya no presenta títulos de poemas, sino listas de cuadernos con la fecha en que fueron escritos, lo que expresa de manera elocuente la intensificación en la búsqueda de un acercamiento entre literatura y vida.

Como se ha mencionado, los referentes léxicos relacionados con objetos de la cotidianeidad contribuyen al efecto de coloquialidad de la escritura: se mencionan constantemente objetos que sitúan al hablante en un contexto social e histórico determinado. De este modo, los objetos concretos que pueblan el “universo Bertoni” fijan históricamente las situaciones presentadas de manera similar a los objetos de fondo dables en viejas fotografías: encontramos por ejemplo menciones de típicas marcas que constituyen referentes históricos por su antigüedad, como el pulidor de metales Brasso, la cerveza Pilsener, o los tradicionales calcetines Monarch y Caffarena, las que además tienen la connotación de trivialidad, de referencia a los aspectos más básicos e intrascendentes de la realidad, los que usualmente se dan por sentado, pero Bertoni los trae al frente en su producción, que gusta de tematizar aspectos de las rutinas cotidianas, como por ejemplo, el

desayuno: “Desayuno: cuatro crudos, medio litro de leche y un queque de chocolate” (2011, p. 141). La insignificancia de lo habitual pasa a ser parte íntegra de su creación literaria: “Lavé un calzoncillo / fui a buscar mi libreta para anotar que lo había lavado (...) es mi obra del día” (2011, p. 354). Ahora bien, hay que tener en cuenta que muchas de estas anotaciones tienen que ver con un extrañamiento frente a las acciones de la vida cotidiana para el poeta que se encuentra viviendo una rutina poco tradicional caracterizada por la pobreza, la despreocupación por la higiene y una vida en comunidad caracterizada por el ocio:

Las difíciles horas de una docena de personas echadas como ganado en una pieza fumando unas dibujando otras leyendo. Yo y Patricio tocando guitarra Françoise haciéndose un pan con mantequilla Françoise de París durmiendo [El ratón] Herbie subiéndose a la mesa o cagando debajo de la misma música de Bali o Marion Brown en el tocadiscos y la mugre y el frío. Aprendí a no inmutarme por nada y a no dejarme ayudar nacer o despertar sentimientos de culpabilidad en los demás. Aprendí a no saltar cuando se quebraba una taza. Aprendí a no deprimirme cuando me acostaba de madrugada y ya no era de noche. Aprendí a dejar que otras personas hicieran la comida y lavaran todos los platos. Aprendí a dormir vestido y a no ducharme por dos semanas. (p. 141)

1.3. Escritura del pensamiento: ¿verso o prosa?

Un aspecto recurrente en la estructura de los textos de Claudio Bertoni será la utilización del signo de barra separadora (/). Gran parte de los textos que aparecen en los *cuadernos* de Bertoni parecen estar a medio camino entre el verso y la prosa:

Despertar: 2pm.

Anne Marie sentada en mi cama / Françoise de Annecy y de París sentadas en la posición del loto en mi cama también / Despierto y Françoise de París me hace cosquillas en la nariz (esto es ridículo pero cierto y sobre todo rico) / Anne Marie se vuelve hacia mí / Patricio pone música de Bali / En la mesa una fuente de cristal con plátanos molidos revueltos con crema / Françoise de París le lee poemas de *Clair de Terre* (de Breton) a Françoise de Annecy (2011, p 104)

Este procedimiento tiene un efecto rítmico y visual que por una parte contribuye a realzar la fragmentariedad del texto. En este caso las diferentes impresiones de lo que está ocurriendo en la escena no están unidas por ningún nexo causal; al no realizar evaluaciones o juicios, ni establecer conexiones entre los segmentos, el discurso funciona de manera impresionista y fotográfica ejecutándose como una recolección de imágenes. Por otro lado, los segmentos pudieran leerse como versos —de hecho en la antología publicada en 2014, algunos textos que en sus versiones originales aparecían organizados de esta forma, fueron traspasados a versos, sin embargo, en la misma publicación otros segmentos conservaron el uso de la barra separadora. Esto da cuenta de que, si bien este procedimiento le otorga un valor rítmico al poema, tiene otro sentido más allá de la estructura: funciona como una forma de reproducir la dispersión del pensamiento donde las ideas se superponen entre sí de una manera no siempre incoherente, aunque claramente sin la cohesión de un texto escrito. El siguiente fragmento ejemplifica esto al desplegar frases con un sentido más reflexivo que el anteriormente citado:

¿No se nota mi bendición? / ¿Divago? / ¿Tocaré tumbadora en la performance de Carlyle Reedy? / ¿A Marietta y Berta volveré a verlas? / Kenward Elmslie es ingenioso y no quiso regalarle un libro a V. / pero pidió la dirección para mandarle uno / *No point in writing when the spirit doesn't lead.* / So. (p. 237).

Este procedimiento escritural aparece en pleno funcionamiento, como se ha señalado, en los *cuadernos* (2007, 2011) escritos por Bertoni en la década de 1970. Sin embargo, en las publicaciones posteriores, pese a haber sido escritas décadas más tarde, esta forma de escritura se mantiene en uso. Ahora bien, en los escritos más recientes, aparece ligada a una mayor fragmentariedad y referencialidad de los textos que, si bien es cierto mantienen su intrínseca narratividad en cuanto diarios de vida, veremos cómo esta se vuelve considerablemente más dispersa.

Regresando a la utilización de la barra separadora en *¿A Quién Matamos Ahora?* vemos que aunque el texto en general tiene una mayor ilación desde el punto de vista narrativo, de todos modos esta forma de escribir también es utilizada para generar este efecto de ambigüedad y solapamiento entre las imágenes de la cotidianeidad y las divagaciones mentales del autor:

Vengan a verlo: el muslo blanco blando y flaco de un viejo / no estaba prestándole ninguna atención / Mi atención estaba centrada en una máscara de marfil africana abierta misteriosamente hacia sus antepasados y tragándome como una aspiradora / No gracias no quiero paté de fuá / el muslo blanco y flaco de un viejo era mi muslo / Vengan a verlo / No gracias no quiero pan con mermelada de duraznos / Yo no estaba prestándole ninguna atención. (2011, p. 241)

Podemos ver de este modo, que este detalle aparentemente sencillo tiene una importancia clave para la comprensión del estilo bertoniano. Por una parte, pone de relieve la influencia poderosa del surrealismo en la poesía de Claudio Bertoni: la fragmentación que se produce en el texto, así como el carácter de *impresión* que adquieren las frases generan una interesante reproducción del fluir de la conciencia del poeta. Él mismo se siente abrumado por las ideas que rondan su cabeza y que desea registrar (p. 164):

¿Necesito dos libretitas consecutivas y simultáneas? / ¿Dos máquinas de escribir cuando no tengo ni siquiera una? / Y el buen humor para creer cualquier cosa minuto a minuto / ¿Flujo de conciencia es una expresión de James Joyce? / El azar puede volverse riguroso / Escritura automática / ¿Falso entusiasmo? / “Eso” es verdad / ¿Y “esto” es mentira? / ¿Volveré a volverme así otra vez? / ¿Entiendo? / ¿Llegué? / ¿O voy saliendo?

Si bien es cierto no podemos declarar intempestivamente a Bertoni como un surrealista chileno, leemos en su propia escritura bibliográfica el efecto que este movimiento de vanguardia tuvo en su vida personal y en su escritura, influjo imposible de dissociar en estos dos aspectos: Bertoni hereda de los surrealistas la preocupación por el “cambio de vida”. Afirma el poeta: “Me lancé a una piscina sin agua empujado por Henry Miller y los Surrealistas y los románticos alemanes / y no me interesa el vacío” (p. 376). El arte como forma de vida será un aspecto decisivo del pensamiento surrealista que llevará a Bertoni por el camino de una vida consagrada a la ideología del no trabajo, y a la dedicación absoluta a la tarea única de escribir:

Los surrealistas, yo creo que no se puede, no se puede exagerar la importancia que tuvieron... el énfasis estaba puesto en la vida, en el cambio de vida. De hecho, ponte tú, el surrealismo fue eso ... llenar los minutos del día de otra manera de los que llena toda la gente, etcétera. Eso fue importantísimo. Bueno, pa mi Bretón, ponte tú, muchos años fue mi santo en realidad. (Revista Lecturas, 2010)

Al comprender la importancia que Bertoni le atribuye, tenemos una mejor óptica para encontrar la relación entre su escritura y el surrealismo. Muchas veces, al utilizar la barra separadora para plantear el texto como una secuencia de fragmentos, se realiza una práctica cercana a la escritura automática: plasmar el pensamiento en el texto de la manera más directa posible. Hay un interés similar en Bertoni que quedó de manifiesto cuando a fines de

los noventa intentó registrar su poesía oralmente a través del uso de una grabadora manual. Los cientos de cassettes que llegó a grabarse convirtieron en una suerte de almacén mental como registro directo del pensamiento y por la rapidez de la comunicación oral llegaron rápidamente a proliferar:

Fue fatal ese proceso porque escribo mucho como hablo, y en un momento me di cuenta de que al grabar captaba mucho más rápido. La lengua no es tan rápida como el pensamiento. Y la mano es mucho más lenta que la lengua” (Álamo 2014, parr.7).

La búsqueda estética de Bertoni procura registrar el pensamiento de la manera más directa posible, de ahí que la libreta sea un dispositivo que siempre lo acompaña: “Ya me está cansando esta libretita sacándola a cada rato y anotando leseritas” (2011, p. 100). Bertoni es consciente de esta tensión entre su poesía y la escritura automática del surrealismo, como se desprende de una de sus anotaciones en las que imita de manera bastante autoconsciente este estilo:

ya estoy dudando entre seguir o no siento que perdí el ritmo el flujo y altiro pienso que si aquí hay algo que valga la pena voy a tener que parcharlo y me cansa y da rabia de puro pensarlo así que lo único que quiero es que esto sirva así no más como expresión súper sincera o libre o despaturrada de algo y no como un texto surgido de las profundidades del inconsciente como querían los surrealistas ... dormiré con la satisfacción a medias de leer estas leseras mañana a primera hora y ver si hay algo que sirva y que horriblemente escritas están estas últimas cuatro líneas ¿y esta consciencia que tengo las redime un poco que sea completamente o nada? (2011, p. 275)

Preciso ánimo exclusivamente para escribir así la mañana es buena hora porque no se ha vivido todavía o escribir sin detenerse da lo mismo una de dos escritura automática descenso a los estratos profundos de la consciencia y yo no he descendido mucho he

hablado exclusivamente de los objetos que me rodean y contado anécdotas fomes (p. 280)

Esta cita resulta bastante explicativa: la escritura bertoniana del pensamiento, aunque dialoga con el surrealismo en cuanto a la obsesión por preservar el flujo mental, se distancia de este en la medida en que no se sumerge en las profundidades del inconsciente; Bertoni no busca una exploración analítica de su propia psique, sino que flota en la “superficie” del pensamiento consciente de las tensiones entre el pensamiento y la vida cotidiana enfocándose en los objetos y las *anécdotas fomes*, es decir, en el éxtasis de la cotidianeidad. Situada en el borde entre la realidad concreta trivial y prosaica, y las obsesiones del autor, la de Bertoni es una poesía del ojo, del que observa con atención todo lo que lo rodea, hasta lo más “insignificante” (puesto entre comillas porque para Bertoni “no hay detalles insignificantes”, p. 168) y lo pone en diálogo con los flujos que transitan insistentemente dentro de su pensamiento. Por lo mismo, se trata también de una escritura instalada en, y siempre en diálogo con el presente de la enunciación: la inmediatez del momento en que se escribe:

Esta visita

como el resto del día

tuvo muchos detalles que omito

no por insignificantes (ya que no hay detalles insignificantes)

sino porque es muy tarde

y me da cansancio escribirlos.(p. 168)

2. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN *ADIÓS* (2012)

2.1. Fragmentariedad y narratividad.

Este texto, al igual que su sucesor, *No Queda Otra* (2014) es un tributario directo de la publicación anterior de los cuadernos de juventud de Bertoni. La premisa básica es prácticamente la misma: presentar en forma amplia los diarios de vida como obra poética. De ahí que su estilo resulte muy similar a los cuadernos más antiguos, principalmente en cuanto al registro tanto de elementos más incidentales de la vida cotidiana de Bertoni, como de sus principales obsesiones y angustias. Con todo, el tiempo no pasa en vano y aunque la manera de escribir la propia vida se haya mantenido constante a lo largo del tiempo, hay variaciones relevantes a tener en cuenta a nivel temático y de estilo, que en mi opinión, desmienten las posibles acusaciones hacia Bertoni de ser un escritor monótono o repetitivo.

El texto nuevamente se organiza como una recolección de cuadernos, los cuales esta vez abarcan un espacio de tiempo mucho menor: se trata de ocho cuadernos escritos entre los meses de febrero y julio de 2011. Cada uno de ellos funciona como capítulos o cantos, y los textos nuevamente están separados por saltos señalados por puntos suspensivos. Se incluye también la inevitable nota de autor al comienzo del texto, que nos informa de que el volumen consiste en un “diario-poema” que da cuenta de la huida de un amor (2012, p. 11). Esta nota de autor, que se analizará con más detalle en el capítulo III, da cuenta de la narratividad del texto, que girará en torno a los últimos días de la relación de Bertoni con una mujer a quien nunca se nombra, y a quien se alude prácticamente en todo el texto, de manera apelativa, por lo que la actitud lírica de este diario-poema resulta fundamentalmente apostrófica. Sin embargo, los fragmentos que constituyen la obra son considerablemente más breves en comparación a los que se incluían en los cuadernos de la juventud de Bertoni, limitándose gran parte del tiempo a ser un conjunto o concatenación de breves frases de estilo aforístico (p. 67).

Si yo me autoeliminara, esta sería mi nota suicida: “Demasiado hueveo”.

...

Siempre es maravilloso encender la televisión.

...

Nos daría vergüenza vivir juntos.

...

¿Cuándo (y dónde) empezó el engaño?

Este mismo rasgo provoca que los aspectos “diegéticos” de la obra lleguen al lector como breves chispazos a través de indicios que requieren una mayor realización de inferencias para aprehender la vivencias que constituyen el trasfondo del texto y pasar más allá de la mera noción de una situación típica de amante abandonado. Reencuentros y desencuentros se traslucen apenas a través del precario entramado constituido por las impresiones y reacciones del poeta frente a lo vivido. Los fragmentos dan cuenta de una relación en la que Bertoni se percibe a sí mismo constantemente dejado de lado, como una simple parte mínima en la vida de otra persona con la que la comunicación es siempre insuficiente:

Yo pienso en ti

Sufro y me masturbo a medias

Y a más y a menos que a medias

Y rumio y pulo mis mensajes de texto

Y paro la oreja por los inexistentes tuyos

Y tú duermes y hablas de paltas y tomates

Cuando te mando besos densos de amor en inglés

Duermes y duermes

Y me olvidas y no te disculpas como se debe

Y yo me muerdo las uñas y te quiero.

...

Un poco de compostura

Un poco de claridad

Un poco de misericordia

...

En un recreo de tu quehacer podrías mandarme un aliciente, un tentempié, una esperanza, un signo de cordialidad, una llamadita que sea.(p. 14)

Los fragmentos de este tipo, que componen *Adiós* son breves y las veces que se recurre a los versos, estos están constituidos por pocas sílabas, lo que recuerda tradiciones poéticas como el Haikú. Debido al contexto que rodea la escritura, el tono es de una insistente desesperación que da mayor cabida a los exabruptos, frases exclamativas que emergen como reacciones viscerales ante las circunstancias:

¡SIN TI! (2013, p. 58)

¿Qué significa: ¡¡Próstata AUMENTADA DE VOLUMEN!!?? / ¿Y riñones sin alteraciones SIGNIFICATIVAS? / ¿Y vesícula sin alteraciones CATEGÓRICAS? (p. 93)

Buscar una mujer y quererla, ¿no es lo que quise y lo que quiero? ¿¡Y no es lo que hice?! (p. 104)

(3 pm.) Vuelvo de Viña, todavía sin luz. ¡Chilquinta, por la puta! (Ídem)

Cálmate. Cálmate. Cálmate. Cálmate. (p. 94)

En este sentido, además de ser un texto de tono apelativo posee una cualidad exclamativa que intensifica el sentido de la escritura como gemido o queja, como respuesta impulsiva ante el dolor del abandono. El registro del dolor emocional va ligado

estrechamente a un despliegue completo de la hipocondría del poeta que, en sus propios términos, somatiza su estado psíquico, dando origen así a un texto que puede considerarse, junto con Harakiri (2004) uno de los más obsesivos al respecto de la propia salud y el miedo a la enfermedad. Se trata de ejes fundamentales del texto que se entrelazan de manera armoniosa en lo que podríamos considerar unos de los principales méritos artísticos del libro. Las quejas contra la mujer amada se intercalan con los síntomas de enfermedades reales o imaginadas, exámenes médicos y compulsivo uso de medicamentos:

Me pasa o no me pasa lo que imagino que a lo mejor me pasa? ¿Me tiembla o no el pulso? ¿Llevo buscando un cigarrillo en balde? ¿Y el calor? ¿Y las sombras neuronales de anoche? (2013, p. 33)

Uno de los principales recursos estilísticos utilizados en *Adiós* es el de las anotaciones o registro del uso de fármacos, indicando la hora exacta de su consumo. A lo largo de todo el libro las diferentes impresiones registradas por Bertoni se ven intercaladas constantemente por este registro que funciona como una especie de estribillo o leitmotiv en el que meramente se indica el nombre del fármaco y la hora. Estas anotaciones son sumamente recurrentes: suman poco más de cien las menciones de este tipo a lo largo del texto:

Nadie

Muere

Sin mí.

...

(5 pm). Aspirina.

...

(7.30 pm). Aspirina.

...

(1 am). Medio Fredol. (2013, p. 17-18)

Nadie toma

En serio la vida

Porque no(s) duele.

...

(21.13). Aspirina (p. 18)

La obsesión con la enfermedad se vuelve omnipresente y se realza por su insistencia maniática. Pero al mismo tiempo nos da un indicio clave de las operaciones estéticas que caracterizan la escritura bertoniana: estas frases en sí mismas no parecen tener tanto un valor literario propio, como un valor de uso en la realidad cotidiana. Podrían considerarse como un registro funcional, para el hipocondríaco, que le permita llevar un seguimiento detallado de sus hábitos de automedicación, así como de la evolución de sus síntomas - como se puede ver en ciertas anotaciones donde se registra además la frecuencia de los dolores que lo aquejan: "(4 pm). Aspirina (era el ¡octavo! día sin dolor)." (p. 29). Lo interesante es la manera en que estas anotaciones devienen en figura retórica, por su naturaleza anafórica. Este es uno de los ejemplos más patentes de la manera en que trabaja la estética de Bertoni, recogiendo textualidades funcionales, cotidianas e insignificantes que, dispuestas de una determinada manera configuran un sentido estético tanto por su recontextualización como por la disposición en que se organizan. Este detalle es clave, y lo observo desplegado en proyección hacia el resto de su trabajo artístico, signado por una comprensión del arte como *modus vivendi*, por una búsqueda de establecer puentes entre arte y vida, herencia del surrealismo.

Tales procesos son comparables con las exposiciones que Bertoni ha realizado de su colección de viejos zapatos recogidos del mar, o las fotografías que expuso en la galería Ekho, durante noviembre del presente año, en las que se podían observar composiciones realizadas en el contexto cotidiano de su propia casa, y en las que se organizaban, de

manera estéticamente intencionada, hojas secas de árboles y papeles para escribir a máquina arrugados (*Claudio Bertoni*, s.f.). En todos estos casos se trabaja con textualidades (verbales, materiales, naturales) precarias, mínimas, desechables; pero por sobre todo, de un valor estético omitido, pasado por alto por la mirada cotidiana, pero que Bertoni se detiene a explorar y que utiliza como material de trabajo. En su acumulación, recontextualización y articulación intencionadas, estos residuos cotidianos alcanzan un valor estético, al mismo tiempo que ponen de relieve el valor que cada uno tiene por sí mismo. Vemos de este modo que el reciclaje de elementos de “deshecho” es un procedimiento fundamental en la estética bertoniana, a nivel lingüístico en su poesía, y a nivel visual en su fotografía, montajes y collages diversos, recuperando lo que podría considerarse como desperdicios, vestigios o huellas, y transformándolo en nuevas superficies de valor estético.

Este aspecto se complementa, en su intrínseco procesamiento intertextual, con la integración que Bertoni realiza de enunciados ajenos en sus poemas. Por una parte, él hace un uso recurrente de citas textuales que dialogan con sus preocupaciones existenciales: “[Sándor] Márai anota el 18 de febrero del 86: “no tengo planes de suicidio, pero...”. Ganó el “pero”.” (p. 117). Sin embargo, se incluye también el registro de conversaciones del poeta con otras personas, y frases “oídas a la pasada” como él mismo las denomina: ““A todas nos gusta” (oído a la pasada).” (p. 77). Algunas de estas frases incluso han sido recogidas desde los medios de comunicación, como la televisión o la música popular: “Sólo quiero estar contigo” (Tele). (p. 26); “Tú sabes lo que quiero” (Cumbia en la micro). (p. 36). En estos últimos casos, la cotidianeidad de los contextos de origen realza el valor de intrascendencia o insignificancia que tienen las frases originalmente. Pese a ello, estas despliegan su valor estético al ser integradas al mosaico poético que Bertoni construye. Este proceso también se puede apreciar de manera interesante en la inclusión que hace el poeta de mensajes de texto recibidos en el teléfono celular. En *Adiós* nos encontramos, por ejemplo, con una secuencia completa del texto construida íntegramente con estos mensajes:

Los mensajes tuyos que guardo en el celular:

“Hilito de luna” (6 enero 2011 / 20:55:46)

“Beso tus lindos mensajes” (3 enero 2011 / 14:37:46)

“Te llamo y te llamo” (1° enero 2011 / 00:00:53)

“A mí me duelen las piernas como si hubiera corrido toda la noche” (26 diciembre 2010 / 12:25:44).

“Bésame aunque no me beses” (8 noviembre 2010 / 22:24:50)

“Gracias lindura” (3 noviembre 2010 / 14:40:30)

“Dormí como un pajarito” (18 octubre 2010 / 09:29:28)

“*Hi biuti*” (28 septiembre 2010 / 18:06:12)

“Qué rico” (7 septiembre 2010 / 18:38:22)

“El beso más deseado” (5 diciembre 2009 / 13:37:15)

“¿Cómo estás polvito de estrellas?” (2 septiembre 2009 / 17:30:34).

“Muac MuacMuacMuacMuacMuacMuacMuac” (2 noviembre 2010 / 15:22:08)

...

Leía estos mensajes mientras no había (como solía suceder) otros. Recién los borré todos, excepto mi favorito: “¿Cómo estás polvito...?” (2014, p. 25)

Si considerásemos los segmentos que constituyen este libro como poemas en sí mismos, nos encontraríamos ante un texto compuesto en su totalidad por la voz de una tercera persona, la mujer a quien van dirigidos el resto de los fragmentos del libro. Podríamos decir entonces que Bertoni muchas veces trabaja, basándonos en el término propuesto por Rodrigo Lira, como un *operador del lenguaje*, cuyo rol no es solamente el de concebir textos de valor estético, sino el de “administrar”, configurar, coordinar y poner en funcionamiento textualidades heterogéneas, de modo que su poesía más reciente, en la medida en que nos sumerge más profundamente en sus diarios de vida se acerca más a la estética del *bricolage*, mediante textos que funcionan de manera similar a las instalaciones artísticas contemporáneas -de las que el mismo Bertoni ya ha tomado parte- conjugando retazos, hilvanando deshechos y cohesionándolos mediante su propia voz personal e íntima que de este modo recicla las textualidades preexistentes y conecta los cabos sueltos a través de la fuerza unificadora de sus incontrolables obsesiones.

Desde este punto de vista es fundamental entender a Bertoni como un poeta de la heterogeneidad, que en la aparente sencillez de su estilo va elaborando una enmarañada red de conexiones, diálogos y complicidades en las que la alta cultura y la cultura de masas se entrelazan de manera confabulatoria en una obra que parece poner a prueba las nociones tradicionales de arte y literatura.

2.2. Heterogeneidad discursiva y coloquialidad.

Se puede afirmar que la obra de Claudio Bertoni está caracterizada por la heterogeneidad discursiva, en los términos de Mauricio Ostria (2011), quien observa que esta “parece ser un signo de la poesía actual; en realidad de la literatura en general (p. 324). Él identifica la integración de elementos de diversos universos de discurso como un rasgo clave de la poesía moderna:

En la poesía moderna cada vez es más notoria la inserción intencional de enunciados u otros fragmentos discursivos que irrumpen sorpresivamente en el espacio textual, suscitando efectos paródicos, irónicos y hasta antipoéticos y provocando en el lector perplejidades y sorpresas (p. 310)

Estos fragmentos discursivos pueden consistir no solamente en elementos léxicos; pueden ser frases, oraciones o fragmentos de diversa extensión que se insertan en un texto, hasta estructuras discursivas de mayor complejidad, que al ser transferidas desde un universo a otro, producen un efecto de sorpresa en el lector, y que da cuenta, en el análisis de Ostria, de la manera en que muchos de los exponentes fundamentales de la poesía chilena del siglo XX empujan los límites de la lírica hacia otras dimensiones existenciales del quehacer humano. En el caso de Bertoni, podemos ver como todos los procedimientos hasta aquí descritos tienen relación con la heterogeneidad discursiva; lo interesante es que los elementos léxicos y sintácticos que Bertoni transfiere al poema provienen desde universos del menor valor estético posible, extremando procedimientos como los realizados por Parra, que integra a la poesía, por ejemplo, las modalidades de los medios de comunicación masiva y la conversación cotidiana, entre otros. Bertoni pone el énfasis en este último punto y lo intensifica, por lo que el extrañamiento en el lector aumenta por cuanto no solo se trata de incorporar elementos ajenos a la dimensión estética (poesía, literatura), sino completamente opuestos a ella, como por ejemplo el lenguaje de la coprolalia, lo que genera la impresión de una escritura no trabajada y, por momentos, abiertamente antiestética. Por otra parte, cuando hemos visto que la estructura del texto en su totalidad es la de una escritura no literaria como los diarios de vida o las anotaciones funcionales pareciera que las modalidades intrínsecas de la poesía quedarán completamente excluidas: interesantemente, vemos que en el formato de diario-poema de Bertoni, la aparición de textos con estructura versificada y un título propiamente tal que los distinga como poemas en un sentido tradicional, ocurre en casos excepcionales. En *Adiós* por ejemplo, aparecen solamente dos

“poemas” de este tipo, de los cuales el segundo parece ser un breve *bis* del primero. Los poemas son: *Me dejaste* y *Solo*, y se caracterizan por el uso de la anáfora como principal recurso retórico tradicional; por otra parte, los referentes léxicos son ejemplos paradigmáticos de la heterogeneidad bertoniana, provenientes del principal universo discursivo del que Bertoni recoge sus diversos “cachureos”: la rutina diaria:

ME DEJASTE

Solo haciendo trámites

Solo en el bus interprovincial

Solo en los pasillos de la clínica Indisa

Solo en el metro entre chilenos feos cansados y silenciosos

Solo en un banco verde a la salida del metro Los Leones o en cama pensando que no tengo pijamas ni ropa limpia para enfrentar un médico

Solo buscando un calcetín que había dejado debajo de las sábanas para que estuviera tibio

Solo en la pieza vestido de bufanda chaqueta y guantes de lana con mi bolsa en la mano sin saber si salir o quedarme donde estoy

Solo con mis pensamientos infernales con mis pensamientos de enfermo con mis pensamientos sin remedio con mi desamparo con mi dolor a la ingle con mi dolor un poquito más arriba de la ingle con mi dolor en la rodilla izquierda con mi dolor al codo derecho con mi dolor al ojo izquierdo y con mi dolor al ojo derecho

Solo en el baño

Solo en el paradero

Solo y asustado frente al lavaplatos

Solo y asustado frente al lavatorio

Solo y asustado lavándome las manos y mirándome al espejo

Solo y asustado frente a un calcetín lavado y otro sucio frente a un calcetín

de un color y frente a un calcetín de otro

Solo frente a medio Ravotril

Solo frente a una galleta de agua sin sal

Solo frente al teléfono celular

Solo en el quinto piso de la torre Los Españoles de la clínica Indisa

esperando que un médico desaprensivo me diga que un cáncer al

estómago es de cualquier manera es con dolor es sin dolor es con diarrea

es sin diarrea es con sangre y es sin sangre

Solo sin saber si llamarte o no a las seis de la tarde parado en una esquina de la

Costanera esperando la luz verde mirando el río Mapocho (2012, p. 89)

Esta clase de textos aparece como una interrupción dentro de la estructura prosística y de anotaciones breves que caracterizan al libro *Adiós*. Podemos decir de este modo que el diario-poema es una forma de heterogeneidad discursiva en el libro como una totalidad. Por otro lado, los referentes de la cotidianidad van de la mano con un estilo coloquial que, tal como lo ha venido haciendo desde la década de 1970 sigue dando cabida a las expresiones vulgares o groseras, que vienen a ser una de las formas principales de incorporación de lo anti-estético al texto poético.

Bailar es culear. (p. 21)

El perro conchesumadre de la esquina me hizo el honor de no ladrarme hoy día. (p. 48)

“Esta ueona me dejó botado y me hace sufrir más que la chucha”. (?) (p. 108)

Proliferan elementos léxicos arraigados en nuestra cultura, expresiones propias del registro informal del español chileno, tanto en el uso de palabras vulgares u obscenas, como en otras expresiones familiares que, aunque desprovistas de la carga connotativa que

aquellas poseen (como palabras “fuertes” o agresivas), contribuyen a reproducir el tono de familiaridad propio de la conversación. Algunos ejemplos: “Es rarísimo. Apenas hablábamos. Pero ese pichintún me falta” (p. 24), “(18.23 pm). Fin del dolor (de cabeza no más huachito)” (p. 30), “(8 pm). Bienvenido primer guatero del año a mi camita” (p. 62), “Nada se va de un rún” (p. 113), “(2 pm). Aspirina (por si las moscas)” (p. 127). Frases que ponen de relieve, además, el problema anteriormente mencionado de la incomunicabilidad del valor connotativo de estas palabras para hablantes hispanos de otras latitudes; no bastaría con una “traducción” de las expresiones, puesto que en ellas residen además valores afectivos que operan en el contexto específico de producción de la obra, que pueden ser explicados racionalmente, pero cuyo impacto emotivo probablemente sea más difícil o imposible de traspasar a un lector que no está familiarizado con esta variante coloquial del español. Se trata además, de expresiones que, dada la rápida evolución del habla coloquial, fijan los poemas en un momento histórico determinado y específico. Este será un aspecto más que sugiere la necesidad de comprender a Bertoni en el contexto específico de la realidad chilena contemporánea, la cual se presenta como un periodo de crisis de la modernidad, según se analizará en el capítulo V de esta investigación.

Es relevante tener en cuenta que, de acuerdo a lo señalado por Ostria respecto de la heterogeneidad discursiva de los textos poéticos, esta se relaciona estrechamente con la noción de intertextualidad propuesta por Barthes y Kristeva, así como también con el concepto de “extrañamiento” acuñado por el formalismo ruso (Ostria, 2011, p. 308). Por una parte vemos en el caso de Bertoni que se constituye un diálogo entre diversos registros comunicativos, y una interacción polifónica de diversas voces que se integran al discurso poético mediadas por la voz del autor. Por otro lado al incorporar los elementos del lenguaje cotidiano a la poesía, se cuestiona la noción de literatura y los aspectos en que se fundamenta la literariedad. La lengua de Bertoni no parece literaria en la medida en que utiliza el lenguaje de todos los días; de ahí que no podamos afirmar categóricamente que en

su poesía ocurra la irrupción de un lenguaje distinto a la lengua común que nos permita percibir de golpe que nos encontramos en presencia de lo estético, de lo literario. Gran parte de los versos de Bertoni no *extrañarían* a un hablante si estas aparecieran en el marco de una conversación cotidiana, como sí lo haría la irrupción intempestiva de algún verso propio de una poesía que pudiéramos considerar “canónica”. Es decir, el estilo de Bertoni se mimetiza con el habla común, lo que tiene sentido cuando pensamos en la premisa del “escribo como hablo” que el poeta reiteradamente ha mencionado. Ahora bien, el extrañamiento se produce en el marco de lo literario, al enfrentarnos a un texto que rompe con el horizonte de expectativas fijado por la poesía canónica; pero también, al enfrentarnos a nuestros propios registros coloquiales, a los usos con los que buena parte de los chilenos estamos familiarizados en el día a día y que, como señalamos anteriormente, dificultan la comprensión plena de estos poemas por parte de un lector del resto de la comunidad hispanohablante. Cuando enfrentamos a estos usos lingüísticos coloquiales devenidos en objeto estético, nos extrañamos de nuestro propio estilo socialmente arraigado, tomamos distancia del habla de todos los días para encontrar en ella una nueva forma de belleza y la exploración de las “posibilidades idiomáticas” (2011, p. 310) que esta nos ofrece.

He mencionado también la intertextualidad en la medida en que esta viene a ser un eje que permite el libre juego de las piezas heterogéneas que Bertoni incorpora al entramado poético. La conexión que establecen con las preocupaciones, angustias y obsesiones que el autor busca liberar en su escritura, profundizan en sus posibilidades de sentido: lo vemos, por ejemplo, cuando las palabras vulgares intensifican la exclamación cruda del dolor personal como un grito de dolor al lastimarse físicamente; o cuando las citas que selecciona dialogan con sus propias experiencias, provengan aquellas de la alta cultura: ““El enamorado está siempre temeroso”. (Stendhal)” (2012, p. 76), o de conversaciones anónimas escuchadas furtivamente: “Si ella se quiere morir, que se muera” (Oído a la pasada)” (Ídem). El “¿Fredol o no Fredol?” (p.38) de Bertoni reescribe no sin cierta ironía el “Ser o no ser” de

Hamlet; Bertoni es un poeta que al mismo tiempo es un acérrimo lector que dialoga constantemente con sus lecturas: “Márai tiene razón. La música surgió en forma de ritmo, no de melodía. El corazón no canta, toca batería (*bassdrum*)” (p. 116) La presencia de la intertextualidad en la escritura de Bertoni le da, entonces, a su escritura un carácter conversacional no sólo en cuanto al tono coloquial, sino que además en el sentido de diálogo constante de voces diversas que confluyen en torno al pensamiento del autor; poética de lo vivido y sentido, de lo visto y escuchado.

3. PRINCIPALES PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN *NO QUEDA OTRA* (2014)

3.1. Fragmentariedad intensificada

En términos generales, *No Queda Otra* posee una estructura similar a los dos textos anteriores, continuando en la línea del diario-poema. De ahí que la mayoría de los procedimientos ya descritos también pueden encontrarse en este libro. Sin perjuicio de lo anterior, encontramos de todos modos una evolución en el estilo, poseedor de sus propias características peculiares que permiten que no sea simplemente una continuación de *Adiós*.

Permanecen aquí los rasgos de fragmentariedad de la escritura, la heterogeneidad integradora de diversos universos discursivos dentro del texto poético, la presencia constante de un léxico y referentes de la vida cotidiana, así como de sus usos lingüísticos. Sin embargo, en términos generales, se trata de un texto mucho más disperso, en el que se intensifica el valor del silencio, de lo no-dicho, de la brevedad. En primer lugar, la “nota del autor” que introduce el texto, complejiza la noción del libro como diario-poema, que es también “varios poemas simultáneamente”, palabras “sin nombre o género”, y en definitiva, lo que el autor resume como una “heterogénea multitud causal” (2014, p. 7). Aunque el análisis más detallado de esta introducción se realizará en el capítulo III, me parece relevante destacar aquí el hecho de que el poeta ha abrazado completamente la heterogeneidad discursiva como procedimiento escritural. En esta ocasión, se ha suprimido la separación de

los fragmentos que constituyen el volumen mediante el signo de puntos suspensivos; ahora en cambio, a cada segmento incorporado en el texto, por mínimo que sea, se le asigna una página completa, lo que pone de relieve la intención del autor de que el texto sea apreciado como una totalidad, pero que al mismo tiempo, cada anotación pueda ser valorada por sí misma. Por otro lado, la conexión entre los fragmentos no es tan evidente como en *Adiós*, donde las anotaciones giraban obsesivamente en torno a la mujer perdida, gran motivo y objeto lírico de la obra. Aquí, la diversidad temática hace más difusa la identificación de un tema central o mucho más una línea narrativa; sin embargo, hay pistas claras que permiten reconstruir el sentido global del texto: la incoherencia parece ser un rasgo de superficie que oculta un sentido profundo y opera como estrategia de estilo.

Así, el texto aparenta ser incoherente, y busca la falta de cohesión como recurso formal. Incoherencia virtual al saltar entre temas aparentemente no relacionados entre sí. Por ejemplo, de unas breves líneas dedicadas a las “Supremes” (presumiblemente, un cuarteto de pop-soul norteamericano de los sesenta)

Las *Supremes*

No eran nada

Hasta que llegaron a ser

Lo que fueron (2014, p. 156)

el poeta salta a un breve comentario metafórico sobre su propio pensamiento, siempre usando los referentes cotidianos:

Mi pensamiento

Pisa charcos

Se mancha

Y moja (p. 157)

para luego pasar a una crítica contra el cristianismo:

Huyan de Cristo

Huyan del evangelio

Huyan de la cruz

(De cualquier cruz) (p. 158)

y, dos páginas más adelante, el registro de una expresión ínfima típicamente utilizada en restaurantes o cafés:

“La cuentita

porfi”

(Una dama)(p. 160)



Esta dispersión es común a lo largo de todo el texto, por lo que la fuerte narratividad que encontrábamos en los fragmentos que componen los cuadernos más antiguos de Bertoni se diluye en favor de una escritura mucho más minimalista e inconexa. Esto queda de relieve sobre todo en aquellos segmentos en los que ya no se narra, sino que apenas se sugiere situaciones cotidianas. Por ejemplo, en el siguiente segmento, de apenas tres palabras, podemos solamente especular la posible reacción del propio sujeto frente al enunciado de una persona que le resulta desagradable: ““Anticoagulante”. *Vieja horrenda.*” (p.28) Por otra parte, distanciándose de lo esperable en un diario de vida tradicional (y hasta cierto punto de lo que ocurría en *¿A Quién Matamos Ahora?*) aparecen descritas ciertas escenas cotidianas que no encuentran continuidad en anotaciones posteriores, por lo que nos quedamos con

pinceladas de situaciones nombradas apenas, que no llegan a configurar una historia a lo largo del texto:

Sueño de cuerno en un cilindro sin fin / ¿Qué voy a hacer? / ¿Cómo voy a soportar? /
¡Ahora una llamada de la Fundación Neruda + una boleta de honorarios de no sé quién! /
(p. 29)

¿Sabe tu espalda? / ¿O anda por ahí? / Olvida tu hermana / Su padre ha muerto /
Duerme en el bus, si puedes, entre Santiago y Concón / No tiene pasta el lápiz a mina /
(sigue así) / (p. 112).

3.2. Escritura esquizofrénica y pensamiento.

Resulta interesante observar que este estilo de escritura genera un efecto de distanciamiento entre el lector y la intimidad del autor presentada en los escritos ya que, si bien es cierto se mantienen los referentes de la vida cotidiana y de su mundo privado, la forma “recortada” en que se disponen los textos altera la naturaleza fotográfica de la escritura: hemos pasado de una colección de fotografías o postales privadas a un conjunto de retazos dispersos, de trozos de una imagen que nunca llega a completarse del todo. En este sentido los textos recuerdan el estilo esquizofrénico descrito por Fredric Jameson, en el cual se pierde la noción de espacio y tiempo, dando paso a un presente perpetuo que se mantiene en continuo éxtasis pero que no permite una visión de conjunto; se trata de “la experiencia de la discontinuidad temporal”, que él describe como “lenguaje esquizofrénico” (2002, p. 180). El intelectual ejemplifica esta noción a través del poema “China, de Bob Perelman, el que se compone de una serie de frases, aparentemente sin ninguna relación entre sí:

Vivimos en el tercer mundo desde el sol. Número tres. Nadie nos dice qué hacer

La gente que nos enseñó a contar fue muy amable.

Siempre hay tiempo para marcharse

Si llueve, o tienes paraguas o no lo tienes.

El viento echa a volar tu sombrero.

El sol también sale.

Preferiría que las estrellas no nos describieran a los demás; preferiría que lo hiciéramos por nosotros mismos.

Corre delante de tu sombra.

Una hermana que señala el cielo al menos una vez cada década es una buena hermana.

El paisaje está motorizado.

El tren te lleva a donde él va. (p. 180)

De acuerdo al comentario de Jameson la “unidad” del poema se encuentra en el exterior, no en el texto mismo sino en la imágenes a las que este remite: el poema de Perelman habría sido escrito mirando un libro de fotografías cuyo pie de página está en chino, siendo los versos los propios pie de página que el poeta había escrito. De este modo se produce, al leer, un efecto de incoherencia y completa dispersión, que finalmente construye sentido en su relación con la realidad observada, siempre inconexa e inasible. Bertoni escribe glosas: su libreta de apuntes se constituye en un comentario al margen de la vida propia, subrayando y haciendo acotaciones a lo vivido. De esta forma él persigue captar el caos de la realidad en su trabajo diarístico-poético; la entropía de la realidad fundamenta la aparente incoherencia del texto, que en el fondo tiene un sentido claro, que uno de los propios fragmentos del texto, ya casi al final de este, sugiere con bastante claridad: “Captar, mostrar una vez que sea, la dispersión total / (Fotografiar las esquirlas de una explosión inasible inabarcable que no es posible olvidar) /” (p. 295). Este procedimiento escritural, de inyectar el caos en el texto poético, tiene mucho sentido al tomar en cuenta uno de los ejes principales que trascienden a la obra a nivel temático: la preocupación de Bertoni por los procesos mentales, el miedo a la locura y la latente posibilidad del colapso mental: “El

pensamiento también tropieza / Se va de hocico igual que uno /” (p. 292), lo que tiene que ver con dos cosas. En primer lugar, se trata del “infierno” latente que significa para Bertoni el recuerdo de la experiencia límite vivida en 1998, en la que, producto de su soledad, el autor se sintió al borde del colapso, llegando a experimentar crisis de pánico que lo hicieron sentir al borde de la locura:

Estuve enfermo desde 1998 hasta 2003, creía que me iba a salir una tercera mano y me ponía a sudar helado (...) el siquiatra pensó que podía ser un delirio místico. Lo que puedo decir es que la noción del tiempo era horrorosa. Cada minuto era un cubo de granito de diez mil millones de kilómetros. Me levantaba en la mañana y decía: “Queda un día entero”. Un minuto, dos minutos. Estuve al borde de perder la razón. Era como si mi cabeza estuviera llena de tallarines y alguien me los estuviera absorbiendo. No podía leer, no podía dormir. Es un infierno, la sensación de estar percibiendo todo al mismo tiempo, que no haya un canal, que sea una inundación... (Mena, 2015, parr. 27-28):

El episodio en sí, ha sido mencionado reiteradas veces por el poeta en diversas entrevistas, aunque siempre se trata de menciones breves, ya que él no desea profundizar en este recuerdo por miedo a resucitar la experiencia: “Es como abrir una puerta a un infierno, al que espero no volver nunca más, pero sé que existe” (Álamo, 2014, parr. 8). De manera sugestiva, aparecen alusiones a este momento de su vida, tanto en *Adiós* como en *No Queda Otra*, las que suelen ser breves y puntuales. Leemos, por ejemplo, en una de las últimas anotaciones del libro, un vestigio del recuerdo que atormenta a Bertoni. La familiaridad con una emoción experimentada, que le hace recordar su crisis anterior, lejos de dar tranquilidad frente al episodio actual, solo aumenta la ansiedad:

Quizá deba volver a la triple A / Fue raro desencontrar mi cuerpo en la mañana: De dos en dos: Fue rarísimo / Aunque no tanto / Conozco ese *pathos* de cuando el siquiatra 1998 / Lo que lo empeora / (2014, p. 285)

Sin embargo, en *No Queda Otra*, la noción constante del pensamiento como un caos, como una explosión, como un gran conjunto heterogéneo e inabarcable, trasciende todo el libro como una de sus principales preocupaciones. En ese sentido, se produce un valioso encuentro entre el aspecto formal-estilístico de dispersión y fragmentariedad en la escritura, y el trasfondo temático que la obra desarrolla.

La segunda razón que lleva a Bertoni a obsesionarse con la salud mental, es la demencia senil padecida por su padre durante sus últimos años de vida. La angustia de ver a su padre perdiendo el contacto con la realidad intensifica en él la consciencia del colapso del pensamiento como una de las amenazas de la vejez.

Bruno: verlo deshacerse. (p. 49)

Y un par de recuerdos hogareños más: yo le digo que se equivoca y que la presidenta perdió a su padre en manos de la dictadura y no al revés / también quería botar los pantalones celestes recién comprados hacía demasiado calor y se peinaba con los cepillos de dientes de su hija de su sobrino físico nuclear de la novia de su sobrino también físico nuclear pero el mío se salvó porque lo dejé en Concón / Además lanzaba bistecs a la vereda como heridas por la ventana pensando en el suicidio de su hermano mayor piensa mi hermana también mayor, pero no creo / (p. 51)

Al mismo tiempo, Bertoni sigue de cerca sus propios procesos mentales, sus crisis, sus dudas; sigue de cerca su estado mental, ya en un tono más irónico o cómico, como cuando comenta: “Si la pastilla culiá no está encima del computador / no está en la bandeja del desayuno / no está en el sofá / no está encima de este cuaderno / ¡entonces me la debo haber tomado! / (68 años de edad: ¡espérense no más!) /” (p. 234), o bien, en expresiones más desesperadas: “De mal en peor / ¿Qué pasa con mi cordura? / ¿Con mi razón? /

¿Darme un golpe de hospital? / Impensable / Yo ni nadie, pedí, pedimos, estar dónde y cómo estamos / ¿Y si J. ya no me sirve? / ¿Y si el fármaco fracasa?” (p. 208)

Podemos ver entonces que Bertoni no solo “escribe como habla” sino que “escribe como piensa”; de este modo, su estilo disperso y la incorporación de elementos heterogéneos y antiestéticos-transestéticos, funciona como la escritura de un nuevo surrealismo que no busca descender a las profundidades del inconsciente, sino plasmar la dispersión del pensamiento, el desorden mental que lo hace temer por su cordura. En definitiva, lo que Bertoni persigue es verter en la poesía el contenido de su mente; lo que ha procurado hacer valiéndose de libretitas e incluso de grabadoras de sonido; y en la medida en que avanza en este propósito, la organización y estructuras de su poesía, los procedimientos discursivos, dan cuenta de ello.



CAPÍTULO III

HACIA UNA POÉTICA BERTONIANA:

HUELLAS DE LA AUTORREFLEXIVIDAD EN LA ESCRITURA DE CLAUDIO BERTONI.

1. ZONAS DE BÚSQUEDA

Al proponerme realizar un esbozo de la poética de Bertoni, en el sentido de delimitar los principios estéticos rectores de su producción, resulta indispensable volver la mirada, esta vez en profundidad, hacia las perspectivas que el propio autor ofrece acerca de su quehacer artístico. Esto implica considerar dos dimensiones o zonas de búsqueda: los comentarios del autor en contextos extraliterarios por un lado, pero por sobre todo, el rastreo de expresiones de autorreflexividad presentes en los poemas mismos.

Respecto de este último aspecto, es necesario aclarar que Bertoni se resiste a elaborar propuestas artísticas o postular abiertamente un ideario o *arte poética* respecto de su peculiar estilo. Los vínculos que podemos establecer, en una primera lectura, con la Antipoesía de Parra, así como el marcado contraste entre su lengua —marcadamente coloquial, deliberadamente obscena y abierta a la vulgaridad— con otros lenguajes de la tradición poética chilena, podrían inducirnos a asumir preocupaciones metalingüísticas intencionadas tras el uso de este estilo: por ejemplo, algún afán rupturista o subversivo, posible de hallar de manera expresa en algún tipo de manifiesto. Sin embargo, no lo hay, o al menos, no está planteado de manera sistemática, ya que será posible rastrear anotaciones dispersas en puntos específicos de su bibliografía, que dan cuenta de la estética subyacente a su propuesta. Estos segmentos, puestos en diálogo con el contexto sociocultural en el que Bertoni escribe, resultarán sumamente reveladores.

En un apartado anterior de esta investigación ya nos hemos referido en extenso a las observaciones que el poeta ha realizado acerca de su propio trabajo escritural, principalmente en contextos periodísticos: entrevistas publicadas en diarios y revistas,

filmaciones en video e incluso una aparición televisiva. Las observaciones “nada inocente[s]” (Cussen, 2012, p. 7) que el poeta realiza acerca de su propio quehacer artístico son recurrentes y se presentan con fórmulas verbales que se repiten a lo largo del tiempo, a la manera de una verdad o credo conscientemente asumido (o de un guión muy bien aprendido). Estas ideas se pueden sintetizar en tres afirmaciones fundamentales:

1. La escritura es siempre autorreferente: se basa en las vivencias personales, o en la observación del entorno que lo circunda (lugares, personas, lecturas, música, etc.)
2. La escritura surge como una necesidad (de lo que se desprende que, sin haber necesidad, es imposible crear). Específicamente, necesidad de un dispositivo de defensa frente a las agresiones de la vida, y que tiene como finalidad el “alivio”.
3. La escritura está desprovista de una reflexión previa: rechaza la premeditación teórica; toda reflexión será posible solo a posteriori, como observación o comentario adicional a lo que se escribió.

Estos tres principios sugieren, a simple vista, una escritura que no da cabida a la profundidad metapoética o autorreflexiva. Bertoni nos pinta el cuadro de una escritura espontánea y simple, para nada autoconsciente, y cuya preocupación principal parece no tener nada que ver con la literatura. Antes, en el epígrafe de su antología *Dicho Sea de Paso*, se apropia de las palabras de María Zambrano “No se escribe ciertamente por necesidades literarias” (2004, p. 25). El poeta parece querer evadir a toda costa una reflexión teórico-crítica sobre la literatura, tal como la que me propongo acometer en esta investigación.

Dicho lo anterior, encontramos rastros sumamente reveladores en sus cuadernos o diarios de vida publicados en *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), los que ponen de relieve el hecho de que Bertoni está bastante más consciente de ejes estético-literarios subyacentes en su obra, de lo que sus comentarios pudieran hacernos pensar.

Es por ello que, a partir de una revisión del texto mencionado, comenzaré una indagación en busca de los gestos “autorreflexivos” presentes en la escritura bertoniana. Posteriormente me detendré en el poema *Despierto y escribo* (1998), para luego pasar a explorar las huellas de una escritura metapoética en los textos *Adiós* (2013) y *No Queda Otra* (2015).

Me he basado en estos textos en atención a la posición estratégica que ofrecen para el análisis. Por ejemplo, *¿A Quién Matamos Ahora?*, pese a ser publicado en 2011, nos ofrece una visión preliminar del proyecto poético bertoniano, en aquellos segmentos que presentan una mirada hacia el propio quehacer escritural al momento de preparar la publicación de su primer libro, *El Cansador Intrabajable* (1972). Encontramos algunas reflexiones que presentan un mayor nivel de especialización en términos artístico literarios, aunque mantienen el tono vivencial de su escritura. Estas podrían no haber pasado de ser anotaciones privadas de un autor que trabaja en su primer libro, recogidas de manera testimonial y paralelas al corpus de la obra poética misma. Sin embargo, estas se convierten finalmente en gestos metapoéticos, al ser publicadas como parte de los diarios de vida, 38 años después. Los apuntes de trabajo devienen texto literario: notas personales estetizadas por recontextualización, transformadas en poesía mediante la figura del *diario-poema*. Bertoni no publica aquí sus memorias: construye poesía con sus escritos personales.

Por otra parte, el poema *Despierto y escribo*, publicado en su libro *De Vez en Cuando* (1998) y republicado en dos antologías (*Dicho Sea de Paso*, en 2006; *Antología (1973-2014)*, en 2015) sitúa la práctica literaria como eje temático principal en relación a la necesidad de escribir como *queja*. En esta forma de poesía autorreflexiva, Bertoni se presenta a sí mismo, más que como un poeta, como un sufriente o un afligido que necesita quejarse, desahogar su dolor o simplemente dejar constancia de su angustia existencial, logrando sintetizar de este modo el encuentro entre escritura y vida a través de la angustia.

Finalmente, los textos *Adiós*(2013) y *No Queda Otra* (2015) ofrecen una mirada más actual de la situación estético-literaria de Bertoni. En ellos encontramos breves (aunque

numerosas) referencias autorreflexivas o metapoéticas, siguiendo la línea planteada en *Despierto y escribo*. Se trata de una mirada hacia la propia escritura que aparece siempre con un sentido autobiográfico y existencial: escribir como parte de la experiencia vivida. Se reflexiona sobre la práctica poética en cuanto a sus implicancias humanas: expresión de una manera de lidiar con la angustia existencial. Contrastando estas miradas con lo que Bertoni expresaba en sus diarios de 1972, queda claro que el foco se vuelca hacia su condición emocional, psicológica, dejando de lado las preocupaciones literarias o artísticas relacionadas con su posición en el gran escenario del devenir poético. Pareciera que, al hablar sobre la escritura, Bertoni lo hace en función de cosas “más importantes” de las que preocuparse: cuando su poesía se mira a sí misma, lo hace sin dejar de lado los referentes temáticos de los que se ocupa constantemente—sus temores y angustias.

Sin perjuicio de lo anterior, aunque la reflexión en torno a las posibilidades de la expresión poética no se dé un sentido estrictamente metaliterario sino más bien humano, la relación estrecha entre escritura y vida nos ofrece un interesante acceso para la comprensión del estilo de Bertoni y las problemáticas estéticas que su poética nos plantea.

2. ¿A QUIÉN MATAMOS AHORA?: EL (ANTE)PROYECTO BERTONIANO.

En *¿A Quién Matamos Ahora?*, algunos comentarios del autor escritos en 1972 y 1973 resultan bastante reveladores acerca de la visión que Bertoni mismo tiene de su escritura en ese momento, pero que además, instalan ciertas bases que permiten comprender cómo opera su obra posterior. Bertoni aún está descifrando la actitud que asumirá como poeta o escritor. De hecho, aun especulando acerca de su primer “hipotético libro” se pregunta a sí mismo qué es lo que desea publicar. Queda claro que, en ese momento ya posee un sustrato textual del cual tomar material; la pregunta no es acerca de qué escribir, sino de qué publicar.

¿Cuánto costará? Y sobre todo: ¿Qué haré? ¿Un charquicán de poemas convencionales con poemas visuales concretos y poemas encontrados con fragmentos de diario y con textos políticos y un cuento que escribí en Chile o fragmentos de cartas mías (2011, p. 341).

Esto ya pone de relieve un aspecto importante de su obra: que las decisiones artísticas más conscientes no tienen que ver tanto con la escritura misma—que es experimentada como un flujo constante que acompaña toda la vida—sino con la selección y organización de elementos de esa producción para presentarlos al público; ese trabajo “editorial” es al mismo tiempo un trabajo artístico.

2.1. Los “grandes poetas” v/s la secta *Salgamos a empujar viejujas*.

Una frase breve anotada por Bertoni con un tono irónico o de broma, resulta especialmente elocuente: “Los grandes poetas ya existieron. Ahora tienen que conformarse con nosotros” (2011, p. 227). Además del sentido autoflagelante, Bertoni preconiza una situación artística que se prolongaría hasta hoy, en la cual no emergerían poetas chilenos que se destaquen en forma particular por sobre resto. Pero además, la reflexión transmite ciertos cuestionamientos e inseguridades sobre la “calidad” de la propia obra. Esta pequeña observación o chiste, no pasa inadvertido, ni es meramente un comentario intrascendente. A partir de él, podemos rastrear una serie de reflexiones del mismo autor que nos permitirán situarlo en el contexto social y estético en el que su obra se inscribirá. La clave está en el hecho de que, desde *El Cansador Intrabajable*, Bertoni está plenamente consciente de su propia posición como poeta, no en combate abierto, aunque sí enfrentado a una tradición poética anterior, y en oposición colectiva, como parte de un *nosotros*.

En una reflexión más extensa dentro del mismo libro, Bertoni describe largamente la imagen abstracta de los “grandes poetas” a los que se enfrenta, y con cuya sombra debe

lidar. “*A long work in progress*. ¡Qué misterio y qué envidia! Pero sobre todo qué envidia” (2011, p. 249) comienza su extensa reflexión, y posteriormente comenta:

Yo estoy boquiabierto y me digo: es el afortunado erudito sin tacha, es el poeta sistemático contemporáneo, es la honestidad misma (y en persona), es la ecuanimidad misma, es el rigor mismo, es la solvencia misma, es la científicidad misma, es la inteligencia misma, es la sensibilidad misma, es la ponderación misma, es la vanguardia misma, es la objetividad misma, es la elegancia misma, es la seguridad en sí mismo misma, es la tez blanca y anglosajona misma, es la plenitud misma (p. 250)

Interesantemente, la descripción de este poeta ideal es extensa y detallada y asimila la idea del poeta a la del científico: riguroso, investigador, serio, disciplinado. Pero frente a este poeta ideal que Bertoni dibuja, se sitúa a sí mismo en contraste con él, abrumado y presionado por su imagen, y formando parte de un colectivo artístico imaginario:

Ahora está de vuelta en su escritorio abrumándome, abismándome con su inagotable talento y confianza. ¿Qué sabe este poeta? ¿De qué secreto participa, del que no participamos nosotros los miembros de la secta: *Salgamos a empujar viejuelas*? ¿Qué tiene él que no tengamos nosotros? ¿Qué tiene que ver su piel? ¿Qué tiene que ver nuestra piel? ¿Qué tiene que ver aquí nuestro apellido? ¿O el continente de origen de uno? ¿En qué fallamos nosotros? (...) que no hemos descubierto nada ni le mandamos sobres gruesos y amarillos a nadie porque para envolver nuestra poesía basta un papel de diario.

Poesía de poco aliento, vacilante y espasmódica. Así es la poesía del grupo *Salgamos a empujar viejuelas*. Como el último pis de una pichula en el Crucero — Salvador esquina de Irarrázaval— (p. 250, 251)

Algunas observaciones sobre esta reflexión. En los párrafos en que la desarrolla, Bertoni cae en la realización de largas listas de repeticiones y preguntas. Hay un tono inquisitivo, una angustia por entender cuál es la situación en la que se encuentra no sólo él, sino un conjunto de poetas miembros de esta “secta” que denomina *Salgamos a empujar viejijas*, y el marcado sentimiento o complejo de inferioridad frente a otra forma de creación artística marcada por la raza o el lugar de origen. Estas frases se sitúan en el contexto del viaje de Bertoni a Europa, donde vivió en gran precariedad durante algunos años (en Francia primero y luego en Inglaterra junto a su pareja de aquellos años, la poeta y artista visual Cecilia Vicuña). Bertoni está luchando por asumir su posición de escritor latinoamericano en Europa, con la inseguridad de poder crear algo realmente hermoso, sorprendente o interesante, frente a lo que él critica como una maquinaria propagandística destinada a hacer creer la ficción de una supuesta superioridad del arte de origen europeo:

El mito de que en Europa las obras de arte alcanzan un valor intrínseco intangible que las vuelve superiores y modelo obligado de los que no alcanzan ese “no sé qué” en las suyas.

Veneramos siglos de manipulación material y no el logro espiritual de nadie.

El mito de que nosotros estamos abajo y ellos arriba.

El mito de que ellos tienen algo que dar y nosotros que recibir.

El mito de que tienen algo bueno para dar y el mito que lo tenemos que aceptar. (2011, p. 172)

Bertoni cuestiona la noción de valor artístico desde la perspectiva crítica: “En Francia cuentan más los críticos que los poetas” (p. 252). Perspectiva relevante al tener en cuenta su reflexión sobre el arte y Duchamp. La referencia al dadaísmo, y al gesto de transponer objetos cotidianos para convertirlos en objetos estéticos parece inevitable en Bertoni, como ya he mencionado anteriormente, al tratarse de un poeta que incluye, dentro de sus

principales procedimientos de escritura, la recontextualización de enunciaciones cotidianas que se transforman en textos poéticos. La tensión entre su propia producción y los principios duchampianos-dadaístas resulta sumamente productiva para reconstruir el sentido de su propuesta estética.

2.2. Bertoni versus Duchamp: dadaísmo y reflexión teórica.

“Los objetos reconocidos como arte no son cualitativamente superiores a los no reconocidos como tal. Incluso desde antes de Marcel Duchamp” (2011, p. 162), declara Bertoni. Esta cita aparece en el contexto de un paralelo entre los árboles y las piedras(objetos naturales) con la escultura (objeto artístico):

La piedra no es más que una piedra / Dios ni nadie la envuelve / y no hay un halo espacial que va descubriendo el artista / Ningún arquetipo a moldear detener o desentrañar [...] Ningún escultor —como ningún poeta— dio con nada / Añadió su imaginación a la naturaleza eso es todo / Y su aplauso no existe porque no existe el halo / Porque no existe Dios / Existe su admiración y sus hermanos / Y particularmente sus cómplices: los árboles y las piedras

Las piedras los árboles y las esculturas son seres de la misma categoría: absolutamente incomprensibles / Los árboles y las piedras son afortunados porque no tienen volúmenes de especulación filosófica y otras ciudadelas de especulación abstracta sobre sus hombros / Para desgracia de las esculturas y gracia de los escultores / que hacen fortuna con la eficacia o no de las mismas sobre los cerebros del dinero (p. 162)

Para Bertoni, todos son equivalentes, “absolutamente incomprensibles”, pero se distinguen en que los árboles estarían libres de “volúmenes de especulación filosófica” o que sí se dan en el arte, lo que sólo contribuiría a que los escultores puedan hacer fortuna según

la eficacia que la especulación abstracta tenga sobre “los cerebros del dinero”. Bertoni vislumbra la idea tradicional de lo Bello ligada a una institucionalidad y al capital, y la deshecha. “No importa si es o no arte / Lo que cuenta es el placer no sexual ni gastronómico” (2011, p. 177). Lo que le interesa, finalmente, es la capacidad de que la obra pueda causar placer: el deleite estético.

Lo que Bertoni deseaba hacer en 1973, y que logra a lo largo de su literatura posterior, es un traslado y recontextualización de una escritura personal, que se convierte en poesía. “Marcelin [Pleyne] trasladó el texto de lugar como a mí me gustaría y no puedo porque no tengo adonde trasladar el montón de literatura que quiero convertir en algo por el solo hecho de trasladarla” (2011, p. 125). Aunque no nos da indicios del texto en particular al que se refiere, la frase nos da una visión bastante clarificadora respecto de su producción. A propósito de este punto, Ignacio Rodríguez hace un comentario interesante sobre los procedimientos bertonianos:

La recontextualización aumenta la ambigüedad del texto y su mensaje, y reclama nuevas capacidades interpretativas del lector. Pasa de ser “funcional” a ser “estético”. Pierde utilidad pero gana espesor ... Y de esa manera se esfuma el límite entre arte y realidad (2005)

En su comentario, Rodríguez ve la escritura de Bertoni como una recontextualización en la que los textos se validan por el espesor que adquieren al reclamar nuevas capacidades interpretativas. Sin embargo, el Poeta no va en búsqueda de una interpretación que justifique la actividad artística, antes bien se muestra reacio a la “especulación abstracta”. En este sentido, Bertoni no es del todo *duchampiano*. Él mismo, años más tarde, opinará acerca de la importancia de este artista en la historia del arte contemporáneo, considerándola sobredimensionada. Leamos las palabras del propio poeta y artista visual en el catálogo de

su exposición *Claudio Bertoni: Acuarelas, Dibujos, Collages y Objetos* (D21 galería de arte, 2011, p. 5)

Cuando estoy haciendo un objeto (o lo que sea) a menudo uso fragmentos de lo que encuentro alrededor, polvo, palitos, trozos de las cosas que andan siempre en los patios que nadie ve nunca. Y son éstas cosas, estos trozos ultramiserables, (trocitos de plumavit por ejemplo, palitos horribles, oscuros chiquititos, temblorosos, quebradizos), los que incorporo, que pasan a constituir otro, llamémosle objeto.

Mis objetos (los aquí expuestos), le deben más a Kurt Schwitters y a los constructivistas rusos que a Marcel Duchamp. Cuando recojo un pedazo de cualquier cosa lo recojo porque me gusta, porque lo encuentro memorable. Y cuando haga un objeto con estos trozos trato que quede lo más “bonito” posible.

Duchamp, como se sabe, hacía lo contrario, seleccionaba sus objetos porque le eran indiferentes o le desagradaban (esto no tiene nada que ver, pero a pesar de que Duchamp me gusta pienso que su importancia en la historia del arte contemporáneo está sobredimensionada).

En común entre los dos creadores encontramos el interés por los objetos no reconocidos como arte. Sin embargo, es interesante notar que la propuesta de Duchamp, como parte de las vanguardias, supone una concepción del arte en la que es necesaria la intervención del espectador/lector para la completación del sentido. Así, los gestos que, en un primer movimiento resultan provocativos —como la recordada instalación *La Fuente*— se constituyen objetos estéticos no sólo por su recontextualización, sino por la reflexión que esta ha de provocar en el que observa. En cambio, Bertoni rechaza esta necesidad de interpretación o eventualmente “volúmenes de especulación filosófica” que justifiquen la elección de un objeto de la realidad para integrarlo a la creación artística. Lo que importa es

el placer “no sexual ni gastronómico” que estos objetos sean capaces de suscitar. Generar un efecto de placer estético a partir de elementos menores e insignificantes.

Me resulta útil en este punto tomar en cuenta la reflexión de López Umaña (1996), quien ve la poesía de Bertoni como “superficial”, por cuanto se ocupa de textualizar las *superficies* de la realidad, viendo los poemas como las cosas mismas de la realidad, traspasadas al texto (los poemas *son* las cosas). La selección que hace Bertoni de fragmentos de realidad —por ejemplo, en sus “Oído a la pasada” incluidos en el libro *No Queda Otra*, de 2014— no emergen con la intención de suscitar una reflexión teórico/crítica que valide el texto; tampoco se trata de buscar una profundidad filosófica tras ellos, sino que responden a la valoración del texto en cuanto superficie estética. Esta clase de poemas, en la cualidad *fotográfica* que a menudo se les atribuye, deviene en imágenes: nos enfrentamos a un ejemplo de la estetización del mundo descrita por Baudrillard, en su ensayo sobre la Transestética. Lo que interesa es que el texto se constituya en una imagen, frente a la cual no hay nada que decir. En términos del mismo Bertoni, simplemente “funcione”, como una imagen que produce un efecto que el poeta no busca explicar. Se trata sencillamente de lo que Baudrillard denomina como la “puesta en imagen” (1991, p. 22) de lo “banal”. Bertoni busca que esta imagen tenga valor por sí misma y no por la reflexión que pueda validarla.

2.3. Autorreflexividad e inseguridad poética.

Retornando a lo presentado en el apartado 2.1, la autorreflexividad emerge en los diarios de Bertoni como síntoma de una falta de confianza en sí mismo. Aunque desarrolle cierto grado de defensa de su propuesta y se atrinchere en la secta *Salgamos a empujar viejijas*, Bertoni ve la figura de los “grandes poetas” que encarnan “la vanguardia misma”, con una envidia abiertamente expresada (la que de todos modos, leída aún en clave irónica, claramente establece distancia y oposición) frente al poeta vanguardista, el que constituye, en contraste con el propio Bertoni, “la objetividad misma, es la elegancia misma, es la seguridad en sí mismo misma” (p. 251).

Este síntoma ya ha sido observado y criticado en cuanto a los poetas que acuden, con mucha mayor intensidad que Bertoni, por cierto, a la retórica autorreflexiva o metapoética. Pareciera ser que los poetas que no encuentran una voz propia, y que dudan frente a su propio quehacer, se vuelven inmediatamente a la reflexión sobre la escritura misma. Así, Sergio Mansilla por ejemplo, encuentra en este mismo rasgo una explicación para lo que él llama la “hipertrofia de lo metapoético”; es decir, una proliferación en Chile de voces poéticas que pierden contacto con los referentes de la realidad, y que ocasiona la ausencia de grandes figuras poéticas como las de la primera mitad del siglo XX:

Un síntoma del adelgazamiento de aquel espesor cultural que en su momento hizo posible la emergencia de poetas como Mistral, Huidobro, Neruda, de Rokha, Díaz Casanueva, Rojas, hasta Nicanor Parra, es el debilitamiento de la confianza en el sí mismo y su reemplazo por voces más o menos afásicas, minusválidas (Lihn dixit) o restringidas a la intimidad minimalista de un yo (como el de Teillier, por ejemplo) que busca armonía en escenarios cotidianos, pequeños, lejos de la grandiosidad metafísica o política. (2010, p. 92)

La crítica planteada por Mansilla nos deja nuevas reflexiones que plantearnos. ¿Es posible que esta pérdida de confianza en el sí mismo diese origen en última instancia a nuevas estéticas o nuevas posibilidades creativas que no habían visto los “grandes escritores” de comienzos y mediados del siglo XX? Este crítico, desde el título de su artículo, hace referencia a la situación de la poesía chilena “en tiempos de desigualdad”, esto es, la poesía post-dictadura. Resulta interesante que, aunque en los nombres que menciona en su trabajo nunca aparezca Bertoni, surjan algunas caracterizaciones que resuenan perfectamente con nuestro poeta: la búsqueda de la “armonía en escenarios cotidianos, pequeños, lejos de la grandiosidad metafísica o política” es plenamente coherente con las temáticas que su poesía desarrollará. Al alejarse de los grandes discursos y preferir lo

cotidiano, e influenciado directamente por Nicanor Parra, Bertoni abraza el humor como alternativa estilística: “Yo creo que a mí la poesía no me gusta, prefiero los chistes” (2011, p. 251) afirma, y en una nota más amplia todavía: “Hay que agarrar el arte para la chacota” (p. 173). Pese a toda la reflexión, a la preocupación que emerge en sus diarios acerca del propio trabajo artístico (de manera extensa, pero cuantitativamente breve —sólo algunas páginas dentro de un extenso volumen) Bertoni equilibra dicha preocupación asumiendo una actitud más liviana si se quiere: darle espacio al humor, no solo a la desacralización del arte o del objeto artístico (práctica con una tradición previa bien establecida ya en el momento en que él escribe) sino a la desacralización de la práctica propia: por momentos se preocupa de su ella, y busca respuestas mediante la reflexión, pero en otros momentos decide no preocuparse, simplemente dejarlo “para la chacota”, asumiendo a través de la risa una eventual “derrota” ante los grandes poetas; ante el gran vanguardista que “es el rigor mismo, la solvencia misma, la científicidad misma” (p. 250). Ahora bien, y como se verá a continuación, la literatura bertoniana, por mucho que a ratos lo parezca, no pueda considerarse una “chacota” en sí misma.

3. DESPIERTO Y ESCRIBO: LA POESÍA COMO QUEJA EXISTENCIAL.

A diferencia de los escritos que comenté anteriormente, tomados de una de las publicaciones de sus cuadernos o diarios de vida, el poema *Despierto y escribo* aparece en el poemario *De Vez en Cuando*, publicado en 1998. Como he mencionado anteriormente, conviene recordar que todos los textos de Bertoni provienen de un mismo sustrato textual que sus cuadernos, pero estos últimos ofrecen una diversidad más amplia de textualidades que no se limita a los escritos de estructura tradicionalmente poética (como ya ha sido establecido claramente en el prólogo de *Rápido, Antes de Llorar*, de 2007).

Despierto y escribo no es el único poema propiamente tal en el que la autorreferencialidad aparece en Bertoni. Podemos encontrarla también en su primer libro de

poemas, *El Cansador Intrabajable* por ejemplo, en el breve poema *Referencia* que mencioné con anterioridad y cito a continuación (republicado en la antología *Dicho Sea de Paso*, 2006):

todas las noches
desde hace tres años
se sienta en pijama
y escribe sin convicción
poemas de no más de diez líneas
en los que describe una panza
blanca y lacia que gime a sus pies
como una nube (p. 17)

Como vemos, se trata de una autorreflexividad ligada a la autorreferencialidad. Bertoni escribe sobre su práctica poética porque, en definitiva, escribe de sí mismo, y de las distintas facetas de su vida. Él mismo es quien escribe sin convicción (nuevamente la falta de confianza en sí mismo); los poemas breves son un elemento característico en la escritura de Bertoni, y el mismo poema sólo tiene ocho versos. La “panza” genera una ambigüedad: podríamos interpretarla como la descripción de la propia panza, la descripción de sí mismo: el poeta que se mira el ombligo; pero también como una autorreferencia al mismo poema, el cual gráficamente describiría la forma de una panza en la medida en que avanza de versos más breves a versos más extensos.

El gemir nos da el pie para entrar al comentario de *Despierto y escribo*. Aquí, la práctica poética de Bertoni se explica en forma sencilla y concreta, pero al mismo tiempo lo suficientemente abarcante como para considerarla una especie de arte poética bertoniana. En ella, no proclama un modelo de escritura a seguir, sino que realiza una síntesis que describe en qué consiste su poesía. Y la acción que la resume, es la queja (1998):

Despierto y escribo
Me quejo
Le cuento al mundo que no me quieres
Ahora me levanto
Y cuando me levanto también me quejo
Tomo desayuno y me quejo
Cada cucharada de café
Cada cucharada de azúcar
Es un quejido
El agua caliente es un quejido
Y el resto del día
Mis miradas desde la micro
Mis miradas en las veredas
-Todos quejidos- (p. 23)



El poema nos presenta una serie de acciones cotidianas, que para el poeta son quejidos; más adelante nos describe una escena en que él y sus vecinos se levantan, desvelados, a tomar un vaso de leche en la cocina como “en una película norteamericana de los años 50” (p. 25). Nos paseamos a lo largo del poema por una secuencia que se corresponde con las actividades del día y el desvelo nocturno, a través de las cuales la queja del hablante persiste y trasciende. En Bertoni, la escritura es una queja, pero al mismo tiempo la vida se transforma en escritura y en la poesía donde se queja, lo que nos sugiere esta igualdad entre la escritura y vida. Su queja emerge de la soledad: “le cuento al mundo que no me quieres”. En el contexto del libro *De Vez en Cuando*, encontramos a Bertoni desplegando en toda su extensión la defensa contra las agresiones de la vida. Podemos rastrear a lo largo del texto las señales de un amor perdido, con una joven mucho menor que él (*Huevos*

revueltos, p. 41). Esta situación sume al poeta en el dolor, la soledad, el despecho, pero éstas no son cualidades exclusivas de esta publicación. Como lo señalé anteriormente, es el sufrimiento, el rechazo a la vida que se le ha dado, lo que lleva a Bertoni a la actividad literaria.

Al poema recién comentado, le sigue en el poemario original otro texto breve, sin título, que en sólo dos versos, describe de manera elocuente la autorreflexividad bertoniana: “Son las dos de la mañana / Dile algo a tu libretita” (1998, p. 27). La libreta de apuntes, que en el fondo es su poesía misma, pasa a ser un “personaje” más dentro de la ficción interna del poema. Es Bertoni y su libreta frente al mundo. El diminutivo y el uso de la tercera persona externalizan la autorreflexividad, asemejando un comentario mordaz que viene a enrostrarle su soledad y que se refiere con desprecio a su escritura. El verso es congruente con el poema “Sábado 31 dic. 94 (diario)”. Otro apunte del diario de vida convertido en poema, en el cual habla de “la burla de escribir: ¿de adónde / viene escribir?” (p. 39). La escritura misma es insuficiente para enfrentar el sufrimiento, es “una burla”. Pero aun así, persiste el deseo y la intención de apoyarse en ella: “la sola escritura. / que sirva de un pie. que sirva de / algo.” (p. 39)

Se trata, en definitiva, de la autorreflexividad que emerge cuando el escritor debe enfrentar la poesía, no para cuestionarse sus posibilidades literarias, sino para indagar en sus posibilidades humanas, siendo aquellas las que en un primer lugar lo empujan a escribir. Una escritura casi terapéutica o, como señala en una entrevista referida a este mismo texto: “Prefiero la palabra catarsis, es mi manera de vérmelas con la herida. En el terreno del arte, ese es el motor que te hace funcionar” (Lolas, 1999, parr. 5). Bertoni se ha preocupado en algún momento del estilo de su poesía, de la noción de arte, y deliberadamente ha escogido lo que, en los términos de Baudrillard, denominamos aquí “transestética”. Sin embargo, al transportar los elementos de la vida cotidiana a la literatura, la autorreflexividad en la poesía de Bertoni no da cuenta de conflictos o preocupaciones literarias, ni de la búsqueda de una

lengua poética o un proyecto rupturista de neovanguardia. Años después de 1973, lo que le preocupa realmente acerca de su poesía parece ser la finalidad más allá de la literatura misma, lo que queda en evidencia en sus poemas autorreflexivos, que lejos de volverse herméticos y especializados, acercan la literatura a la vida, y la vida a la literatura. Bertoni mismo lo resume claramente:

Por X motivos he hecho poesía, que es mi manera natural de funcionar con el lenguaje. La agresión del medio te hace una herida y yo me alivio escribiendo (...) No saco na con componer poemas súper perfectos y basados en cualquier huevá (...) La literatura me desagrada en ese sentido. (parr. 13)

4. AUTORREFLEXIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE CLAUDIO BERTONI (1): *ADIÓS* (2013).

Al analizar *Adiós* y *No Queda Otra*, nos enfrentamos a dos libros similares entre sí, con algunas características que a su vez tienen mucho en común con *¿A Quién Matamos Ahora?*. Como señalé en el Capítulo I, pareciera que, tras la publicación de sus diarios de vida de manera más extensa e íntegra, Bertoni halla un formato de trabajo en el que se encuentra más cómodo: no se trata sólo de poemas tomados de los cuadernos o diarios, sino que son los cuadernos mismos los cuales, de manera íntegra, devienen en lo que Bertoni denominará como *diario-poema*.

Adiós se compone de una serie de fragmentos, en su mayoría de entre una a cuatro líneas, separados entre sí por saltos delimitados gráficamente con tres puntos. En ellos se nos presenta la precariedad del individuo, reflejada en los referentes que pueblan el texto y que resultan propios de una vida sencilla: cafés, almuerzos, cortes de luz, guateros, bolsas de té, ropa sucia. Pero esta sencillez va de la mano con la angustia que emerge de las minucias insufribles de la enfermedad: pastillas, puntadas, exámenes, dolores de cabeza; pero fundamentalmente, desde los exabruptos desesperados de la ruptura sentimental.

En *Adiós*, así como en los textos anteriores, la autorreflexividad se manifiesta a través de una diversidad de fragmentos dispersos en el libro, los que resultan tremendamente indicativos de la perspectiva estético-literaria que subyace en la poesía de Bertoni. Son comentarios que integran miradas directas al proceso y el objeto de escritura. Pese a que en su mayoría son bastante explícitos, requieren de todos modos de un proceso de reconstitución que permita esbozar una mirada general.

4.1. Nota del autor: fragmentariedad del texto como huellas.

En *Adiós* y en *No Queda Otra* se incluyen al comienzo sendas notas de autor que intentan delimitar un género que defina *qué es el texto en sí*. La nota del primero de ellos señala:

NOTA DEL AUTOR

Este diario-poema es la huella de un amor que huyó. De un amor que desertó. De un amor que se apagó. (2013, p. 11)

En este primer caso se propone el género de *diario-poema*, en singular. Es un diario y al mismo tiempo un poema: el cuaderno personal devenido completamente en poema extenso, donde cada fragmento presentado en él constituye un aspecto residual (huella) del amor que ha huido. La estructura del texto se liga directamente con esta idea, toda vez que se compone de diversas *emisiones* o *huellas* lingüísticas propias del autor, o de terceros; del entrelazamiento de estas emerge la poesía como ilación de retazos. Fragmentos que constituyen una totalidad: funcionan como poema al congregarse y entrelazarse.

En ese sentido, su escritura es residual en una doble articulación: son las huellas de una persona y de una experiencia, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos (cada

uno constituye un texto completo), que dan cuenta de la forma en que el poeta recoge y conserva las palabras de la mujer que lo abandona:

“Gracias por tus palabritas”, dice tu mensaje de texto. Algo es algo. Patético en todo caso. Una respuesta *polite*. (Para mi *heartbreaking message*)” (2013, p. 70).

(10.30 pm). Llamaste. Retiro mi odio. (p. 72)

Volvió a decirme como me decía —cuando hacemos el amor— (citó mal una línea de mi columna en el *Clinic*, eso sí). (p. 73)

Pero también, son las huellas de un hablante o varios hablantes: sean enunciados propios o provenientes de una tercera persona y citados textualmente: aparecen los “oído a la pasada” que continuarán formando parte importante de su poesía en su siguiente publicación, *No Queda Otra* (2015): ““Tú sabes lo que quiero” (Cumbia en la micro)”. (p. 36), ““Si ella se quiere morir, que se muera” (Oído a la pasada)” (p. 76), ““A todas nos gusta” (Oído a la pasada) (p. 77)”, ““De la manito de Dios” (tele)”. (p. 98), ““Pienso en la zorra de esa mujer y muero””, le dije a Juan C. “Es un verso”, me dijo, “Anótalo” (p. 110). Este último fragmento resulta interesante en la medida en que pone de relieve dos aspectos clave en la poesía de Bertoni. Podemos observar que la utilización, paradigmática en Bertoni, del lenguaje procaz en un contexto de oralidad, es lo que suscita en su receptor la identificación del texto como “poema” —tomando un término desde la perspectiva del formalismo ruso: Juan C. encuentra *literariedad* en la frase y por lo tanto, no propone usarla como un poema, sino que *reconoce* en ella un poema: el verbo ser sugiere que el poema existe independientemente, y debe reconocerse y “capturarse” mediante la anotación. Ahora bien, lo interesante es que Bertoni no utiliza solo la frase, sino que relata la situación completa. Es decir, no accede a transponer o recontextualizar la frase y transformarla de la oralidad cotidiana a un poema escrito, por lo tanto, la frase no es un poema (si lo fuese, sería un

poema de Juan C., pues debido a que él operaría la recontextualización). En cambio, el registro de la situación completa es el poema (o parte del diario-poema). El foco no está puesto tanto en la referencia obscena a la genitalidad femenina, sino en la respuesta del interlocutor: se transforma, entonces, en un breve texto metaliterario, un brevísimo comentario sobre la poesía misma.

Este detalle, por mínimo que parezca, hace evidente la existencia de una dimensión de la poesía de Bertoni en que la línea divisoria entre el lenguaje cotidiano y la literatura pierde definición. Y en el caso que nos ocupa, queda de manifiesto que el acontecimiento poético ocurre debido al traslado de la frase, en un sentido casi duchampiano (La frase preexistente es un poema prefabricado, escrito sin querer: es un *ready made*). Pero como el mismo Bertoni ha señalado, la utilización de la frase no responde exclusivamente a que esta sea antiestética; no basta con el uso del lenguaje vulgar. La estetización de lo banal en un sentido transestético, como lo plantea Baudrillard es sólo una parte del proceso. A Bertoni no le es funcional simplemente tomar una frase “fea”; necesita hallar una resonancia personal en ella para integrarla a sus *cuadernos*, que claramente no es transferible, considerando lo íntimo de las motivaciones de su escritura. No todo lo antiestético sirve, y no sólo lo antiestético sirve. Tiene que haber ese principio “inexplicable” que hace que el texto funcione: en una entrevista Bertoni señala acerca de la poesía, citando a George Braque, que “el argumento más importante en arte, el único que cuenta, es el que no se puede explicar” (Otro Canal, 2006).

4.2. Precariedad de las palabras y del individuo fragmentario.

La conciencia de una precariedad literaria que Bertoni experimentaba en 1972, al hablar de una poesía “vacilante y espasmódica” (2011, p. 51) no sólo se ha concretizado con mayor intensidad hacia 2011 (fecha en que escribe los cuadernos que componen el libro *Adiós*), sino que parece haberse solidificado en una clara comprensión de lo que es poesía para él ahora: “Poesía: no decir una cosa por otra”. (2013 p. 84).

Esta frase puede leerse en dos sentidos complementarios entre sí: por una parte, la búsqueda de una suerte de honestidad poética: una poesía de la franqueza, donde la interioridad emocional del poeta (desplazando la noción de hablante lírico, construcción ficticia *ausente* en su poesía autobiográfica) es expresada abiertamente y sin tapujos. Pero en un sentido más estrictamente literario, podemos leer este verso como la desaparición definitiva de la noción *paradigmática* de la poesía (en el sentido de Tzvetan Todorov): “decir una cosa por otra” es la definición básica de la metáfora: cambiar a los nombres a los objetos de la realidad. Evidentemente, prescindir de la metáfora de manera absoluta resulta impensable si consideramos, siguiendo a Lakoff y Johnson (1995), que esta forma parte no sólo del lenguaje poético sino de nuestra comunicación habitual, y en definitiva, de nuestro pensamiento. Lo que se define aquí es la prescindencia de la imagen poética como símbolo, como elemento mediatizador a través del cual se transmite el sentido. Gran parte de las imágenes de la poesía de Bertoni tienen un valor estético en su literalidad, en el fragmento de la realidad experimentada que se intenta retratar y preservar; en ese sentido se establece una directa relación con su trabajo fotográfico—el valor de la imagen en sí misma y no su lectura intelectualizada que la reduzca a significante que conduce hacia un significado derivativo.

Y es que Bertoni es un autor que desconfía de su materia de trabajo: las palabras tienen valor como superficies (López, 1996), que resultan además precarias en su capacidad de significar, de comunicar algo, de transmitir: siempre insuficientes. “Las palabras no tocan nada. No están en el corazón. No están en el silencio. No están en ningún lado”. (2013, p. 23). Las palabras no sirven para alcanzar la realidad. La relación del significado con el significante es en sí, precaria: el lenguaje, aparentemente, no sirve de nada. El lenguaje mismo es incapaz de abarcar la realidad: “No se puede hablar de nada” (p. 100). Aun así, parece ser eso mismo lo que atrae a Bertoni a construir su poesía, recogiendo textualidades tan precarias como los zapatos que bota el mar:

Me gustan las palabras apenas palabras y los significados apenas significados. Las palabras a duras penas encaramándose a las palabras y los significados a duras penas encaramándose a los significados (2013, p. 115).

De este modo, la sucinta reflexión metaliteraria revela un arte poética en la que se propone la insuficiencia de la capacidad de significar. Esta va de la mano con la experiencia vital del poeta: que es a duras penas poeta, y a duras penas individuo. Entonces, observo una doble articulación de la *insignificancia*:

- Como lo menor, lo ínfimo, frágil, desprovisto de valor estético: a) en los objetos— ramitas, hojas, zapatos; b) en el lenguaje poético— el léxico sencillo y menor de la cotidianeidad, y c) En el hablante mismo: el poeta es entonces un individuo que se percibe a sí mismo como insignificante: abandonado, enfermo, vulnerable.
- Y por otra parte, la insignificancia como a-significación: significados precarios, dadas las limitaciones del lenguaje, pues las palabras “no tocan nada”, y a la vez, Bertoni gusta de los “significados a duras penas encaramándose a los significados”; así, se embarca en una fetichización del lenguaje, de las palabras por sí mismas, por lo que apenas alcanzan a significar, lejos de las grandes analogías y arquetipos de profunda trascendencia que subyacen en la “gran” poesía.

En este último caso, relación con el lenguaje de fetichismo: de valoración por el objeto en sí mismo, que se pone en relieve también cuando el poeta habla de su escritura como un proceso de recolección, donde lo que verdaderamente interesa es ver que los textos “funcionan”.

Yo lo que tengo es un diario infinito, que son cuadernos en realidad, porque yo no... no son diarios como los de Tolstoi... yo incluyo mucho más cosas, hueás que me encuentro... El criterio que uso, ponte tú, en mis cuadernos, es tan simple como que pa mí una línea hueón, que funcione y bueno... yo sabré por qué funciona o no, ponte tú, ya,

la haya dicho yo, la haya encontrado en la calle, o sea hasta un boleto de micro entra cachai... (Revista Lecturas, 2010, énfasis añadido)

De ahí también el cuestionamiento de Bertoni hacia la crítica literaria, que se ejemplifica en la siguiente frase de *No Queda Otra* (2015): “¿Cómo puede la huidiza universidad del crítico desmenuzar un contrahecho pero vivo librito?” (p. 171), o bien la conversación con Cristián Warnken (*Otro Canal*, 2006), donde se sugiere que ante la poesía sólo se puede callar, lo que para Bertoni neutraliza la tarea del crítico literario. Cussen (2012) ve en este último aspecto una suerte de elusión del trabajo interpretativo; una simplificación que trataría de esquivar o disuadir la profundización en su análisis. En mi lectura, estos aspectos de “simplificación” —las palabras, así como los objetos de su producción visual, integrados debido a su valor estético inmediato, por lo “inexplicable”, o el placer “no sexual ni gastronómico” (2011, p. 171)—se me ofrecen como pistas para el crítico pertinaz: ofrecen una perspectiva del poeta como fetichista del lenguaje, que intencionadamente se aparta de las profundidades semánticas y se obsesiona con las superficies (de ahí que López haya hablado de *superficialidad* en 1996); que utiliza como material de trabajo para su composición basada en ilación de recortes: palabras y frases que recoge y junta por el atractivo estético que encuentra en ellas. Pero más allá de ellas, no se puede indagar: no se puede decir nada de ellas: “Lo mejor que se ha dicho sobre las palabras, lo que absolutamente las “cala”, son las mismas palabras de William S: *words, words, words*” (2013, p.95).

El valor de la poesía como imagen, como superficie, queda de manifiesto en la *inexplicabilidad* de la obra y en una *intrascendencia intencionada*: sólo se busca que la obra “funcione”; que produzca un efecto en el lector, pero la reflexión que suscite en él no está en forma alguna programada o preparada. Bertoni rechaza toda significación profunda que pueda inscribir en su práctica artística personal, a favor del valor de imagen, de superficie. Los siguientes comentarios del autor en una entrevista acerca de su trabajo fotográfico son

extrapolados por él mismo al arte en general, y se relacionan estrechamente con la reflexión que aquí he desarrollado acerca de la fetichización del lenguaje en su poesía:

Yo puedo tener las ideas más increíbles, metafísicas, lúdicas, o no sé qué cresta... ¡sociológicas! acerca del desnudo en la sociedad contemporánea y si hago un rectángulo con una imagen que no funciona, no pasa nada. Yo creo que estas imágenes funcionan y por eso están ahí. Esa es mi relación con el arte, hacer arte que funcione. Pero acerca de qué le va a pasar a la gente con ellas, no tengo la más remota idea.

-Un arte que funcione para qué o para quién.

-Que funcione para mí. Soy yo. El signo de la “madurez” de un artista es cuando él sabe que su obra funciona. Porque todos los análisis racionales o de otro tipo que hagas sobre una obra se pueden escribir por montones, pero jamás vas a agotar el asunto y esto es una cosa de intuición casi mística, donde tu cachai que la cosa marcha.(1998, parr. 8-9, énfasis añadido)

De este modo, Bertoni recoge el lenguaje cotidiano, los enunciados de la comunicación cotidiana, y los exalta en su valor de objeto estético intransitivo—tienen valor por sí mismos y no hacia una profundidad semántica que invite a una reflexión. De ahí que lo mejor que se ha dicho sobre las palabras sea “*words words words*”. Las palabras son sólo palabras y la recolección que hace Bertoni de ellas se basa fundamentalmente en una valoración estética fundamentada en la intuición.

Pero además, esta aparente simplicidad responde a una consciencia de la precariedad del lenguaje, vinculándose directamente a la precariedad del propio individuo: “Escoge una palabra: Desamparo. Escoge otra: Desamparo” (2013, p. 19). Escribiendo desde su desamparo, decide hacerlo sin buscar una lengua poética mayor, grandilocuente, sino reuniendo fragmentos que, como trocitos de su propio ser, dan cuenta de su existencia que

se fragmenta cotidianamente. Bertoni mismo es un pedacito en la vida de alguien más: apenas una parte mínima en la existencia de la mujer que posteriormente lo abandona:

Llamas cuando estás en la calle, en la micro, en el supermercado. Tienes tiempo, puedes cumplir con este debercito, que no te cuesta nada, que no le quita nada a tu verdadera vida

...

¡Cómo detesto ser un pedacito de tu vida!(2013, p. 20)

Esta noción de *ser fragmentario* a su vez dialoga con una cita de Nietzsche que aparece entre sus anotaciones: “Se es un pedazo de fatalidad” (p. 83). Bertoni no es un individuo completo; es un fragmento, un pedazo de fatalidad, un pedacito de la vida de quien lo ha abandonado.

Otro ejemplo de esta correlación entre una escritura menor, fragmentaria, y la precariedad del individuo mismo, lo encuentro en la referencia que Bertoni hace, tanto de su escritura como de su propia vida, comparando ambas con un objeto paradigmáticamente frágil y mínimo: el hilo. El “Cuaderno martes 15 de marzo de 2011”, que además es el más breve del libro, concluye con la frase: “Mi diario: Un hilito” (p. 30). Hilo como una continuidad de breves anotaciones, formando una escritura continua: el hilo nunca se acaba en la medida en que insiste en las anotaciones, encadenando un fragmento tras otro —la condena a escribir toda la vida: “escribo para aliviarme. El día en que no tenga que aliviarme, no escribiría. Pero como ese día ya no llegó y no va a llegar nunca, escribo todos los días” (Hopenhayn, 2015, parr.3). Pero también un hilo como imagen: en la misma página en que se encuentra esta frase, la mayoría de las anotaciones no pasa de ser apenas una palabra. En gran parte del volumen del libro, la apariencia visual de los textos no asemeja la columna tradicional de versos de un libro de poesía: es apenas un hilo de “palabras apenas palabras” conectadas entre sí formando una delgada línea. El libro en sí mismo es mínimo y frágil

como un hilo. De manera similar, la vida propia es vista en términos semejantes: “¿Estoy, está mi vida, en un hilo?” (p. 60); lo que puede leerse como el temor a la muerte—la pregunta del hipocondriaco que a lo largo de todo el libro se cuestiona obsesivamente su propio estado de salud—pero también como la consciencia de la propia fragilidad. Y finalmente, hilando más fino, podemos entrar en un diálogo intertextual entre ambos fragmentos y afirmar que la vida del autor, estetizada a través de la poesía, al parecer sí está en un hilo: el hilito de su propia poesía.

4.3. Escritura y humor: el “alharaco” y la “maldita literatura”.

Ahora bien; la consciencia de estar en una situación angustiosa se templea o balancea, por momentos, con el humor, que en el caso de *Adiós* no busca en absoluto la risa como forma de escape del dolor íntimo a través de la risa; más bien podemos verlo como una forma de atenuar la carga tanática del propio libro mediante un humor negro, sutil, autorreferente y tragicómico. Bertoni como escritor está consciente del rol que el humor juega en su vida. Hablando en entrevista acerca de sus razones para dejar de lado la lectura de Cioran, comenta:

“...hace diez años que estaba leyendo a Cioran, que es bien distinto a mí. Él es mucho más exagerado, yo tomo el mundo con más humor. Nunca se mató tampoco, siempre escribió que es un alivio que exista el suicidio y nunca lo hizo. Hay algo en él que no es sano, que no quiero más, que es dañino. Prefiero la luz y la ternura, creo que hice un hoyo con mi vida y me gustaría salir de él. Un libro vale callampa”. (Symns, 2000, p. 5, énfasis añadido)

De este modo, consigue añadir un matiz a la insistencia permanente en la queja, que en el caso del libro que nos ocupa, es sumamente reiterativa. El humor en Bertoni va de la mano con el rechazo a la noción de literatura —“Yo creo que a mí la poesía no me gusta,

prefiero los chistes” afirmaba el poeta ya en 1972 (2011, p. 51). Y en la misma entrevista que he citado, luego de explicar que su poesía se basa en la simple necesidad de escribir lo que le pasa, deja en claro explícitamente: “Esa es mi única relación con la maldita literatura que odio, para mí no existe la literatura, es una banalidad, la mayoría de los escritores ojalá sean felices pero yo no los puedo leer” (2000, p. 110). A propósito del mismo *Adiós* y el escepticismo frente al quehacer literario, Bertoni declara, más de una década después:

Desconfianza y escepticismo crecientes. El abismo entre las páginas de un libro y la vida de carne y hueso es absolutamente infranqueable. No solo los místicos hablan y rasguñan algo de lo que saben jamás podrán hablar con propiedad. Se escribe "por no dejar". Además, molestia particularmente con el mundo de la "literatura". Sándor Márai, poco antes de matarse y después de ver sufrir y morir a su mujer, habla de su "asco" por la literatura: "Esa cháchara presuntuosa, demente", la llama. Llega a decir incluso que las palabras "no sirven más que para ocultar la realidad, no para revelarla". Yo personalmente escribo porque me alivia. Poco, pero me alivia. Además, se puede escribir y no poner el cuerpo en el mundo de la lihtehrahtuhrah. (Guerrero, 2013, parr.9)

Con estas referencias previas, podemos revisar otra de las declaraciones o *statements* metaliterarios de Bertoni, que aparece entre anotaciones que hablan acerca del llanto, y fijar nuestra atención en la paradójica deslegitimación y ridiculización del quehacer literario:

En un campeonato mundial de la ridiculez, el enamorado gana muy, pero muy lejos.

...

Estoy empezando a no aguantar

...

Todo lo que no sufres —que es mucho— yo lo sufro

...

Llorar. Callar (3 am).

...

(El poeta como alharaco)

...

Deja de llorar. No tiene con qué. Deja de callar. Tampoco tiene con qué. No queda silencio que guardar. No queda nada.

...

“Este maldito libro culeado es para ti” (dedicatoria)(2013, p. 50, énfasis añadido):

Esta secuencia del libro, con la que se abre el “cuaderno sábado 30 de abril de 2011”, ofrece una estructura sugerente para el análisis: primero se nos presenta una reflexión sobre la ridiculez del enamorado, que no está exenta de un tono de humor que es al mismo tiempo irónico y autocompasivo (o auto despreciativo). Claramente, él es el enamorado, el que se siente ridículo; la burla hacia sí mismo prosigue posteriormente a través del adjetivo *alharaco*, vocablo típico del español chileno coloquial, que tiene una importante carga connotativa en el sentido de la ridiculez. El alharaco exagera hasta ser cómico, ridículo.

Cuando llega al extremo del llanto, aparece inmediatamente la noción de silencio: “Llorar. Callar”. En un cuaderno anterior (lunes 7 de marzo de 2011) y en un gesto también metapoético, Bertoni ha comentado: “¿Por qué no cuento que lloro cuando lloro?” (p. 23). Ahora anota el llanto, sin embargo, el silencio le sigue de manera inmediata: callar. En ese extremo, en que no cabe nada que decir, aparece la reflexión sobre la propia práctica escritural, el gesto humillado de ver las propias lágrimas ante el espejo: la escritura surge en el dolor, en el llanto, pero inmediatamente adquiere un tono risible—el poeta es *alharaco* en la medida en que insiste continuamente y exagera la medida de su dolor, al hacer que en la escritura de la propia vida, lo único que se visibilice sea el lamento, la queja constante. La escritura no es sólo una forma de expresar la precariedad; sino que al mismo tiempo, una forma de exageración. Escritura entonces, como exabrupto, como insistencia que intenta

aprehender la realidad mediante la poesía, pero que al mismo tiempo la distorsiona, la exagera, la ridiculiza: entonces aparece el segundo enunciado metapoético que también tiene un tono humorístico, tragicómico, producido por el insulto a la propia escritura. La poesía de Bertoni se constituye entonces en un “maldito libro culeado” en el que, a través de un gesto *ridículo*—pero plenamente autoconsciente—exagera la medida de su propio dolor con la consciencia y la intención de llegar a la mujer amada: enrostrarle su sufrimiento. El poeta tiene claro que se trata de la composición de un “poema de amor”, transido por gestos antiestéticos, que incorpora la ironía como procedimiento semántico y textual, pero que aun así sigue siendo un poema de amor consciente y dirigido, de lo que da cuenta esta “dedicatoria”. En cierto modo, recuerda al ejemplo de ironía que describe Umberto Eco (citado por Binns, 1999). El presenta una situación hipotética en la que un enamorado desea expresar su amor en términos inocentes a una mujer muy culta. Sabiendo que las frases típicas de amor han sido utilizadas por autores de literatura comercial o cursi, sólo puede expresarlas citando a estos autores de manera irónica. De manera similar, Bertoni puede actuar como un enamorado mostrándose autoconsciente de su ridiculez; protege la explícita desolación que a lo largo del libro se presenta sin tapujos, a través del gesto irónico de insulto a su propia escritura. Al mismo tiempo, se defiende mediante la ironía del hecho contradictorio de hacer literatura, aunque la odie. Pero además, maldecir el libro en esta hipotética “dedicatoria” expresa un sentimiento de ira hacia una escritura que es autoflagelante, al mismo tiempo que defensiva. Escribir es rehuir el dolor, e infligirlo a sí mismo a la vez.

4.4. Escritura y realidad. Lo indecible. La corporalidad.

Las alusiones apostróficas que hemos comentado en el apartado anterior, en la medida en que se trata de un texto profundamente vivencial, insertan el poemario en un movimiento hacia la realidad: se empuja al libro más allá de sus dimensiones literarias añadiendo un

cariz de comunicación extraliteraria operando en la realidad. Sin interés de profundizar en demasía en aspectos teóricos de la comunicación, el insistente “realismo” de la poesía de Bertoni en *Adiós* genera un efecto o ilusión en el lector, de estar siendo testigo de una comunicación que lo sobrepasa, que *pasa por sobre* él, y que Bertoni mira “por sobre el hombro” hacia una lectora ideal específica: la mujer que lo abandonó. No sólo la consciencia, sino aún la expectativa de ser efectivamente leído por ella está latente continuamente: “¿Cómo hacer una lista de lo que detesto en ti sabiendo que algún día la leerás?” (2014, p. 98). Después de todo, Bertoni ha pasado gran parte de su vida escribiendo su diario y publicándolo: la división entre arte y vida se borrona toda vez que la posibilidad de la publicación de lo escrito está siempre presente. Bertoni no publica un diario privado; escribe un “diario público” que eventualmente estará disponible para quien quiera leerlo; y aunque, siguiendo a Zambrano, no son necesidades literarias las que motivan a escribir, la consciencia de estar realizando una escritura literaria será permanente en el ejercicio personal de alguien que ha dedicado su vida a esta práctica.

Pero lo que odia acerca de la mujer amada no es lo único *indecible*. Inmediatamente después de este comentario, añade en el fragmento que continúa: “Tampoco puedo decir lo que me liquidó ayer a las 10 en la oficina de Juan” (Ídem). Ya en su momento, Enrique Lihn (1987) leyó en Bertoni la importancia del silencio como locuacidad; a pesar de la profunda exposición del autor en cuanto a su intimidad, aún encuentra ciertos puntos de tope a los que se resiste a acceder.

Mala noche y peor mañana. Hecho un “atado de nervios”, imagino atrocidades (que no me atrevo a nombrar) (2013, p. 107)

No cuento lo peor (p. 107)

Esto se incendia o se acuchilla: no se dice

...

Mis verdaderos miedos (son miedos mudos). (2013, p. 126).

Lo definitivamente inefable para Bertoni es el miedo. “Tengo mucho miedo. La gran palabra para mi es “miedo” y no la quiero ni mencionar a veces”. (Symns, 2000, p. 4). En reiteradas entrevistas, cuando Bertoni se refiere a una crisis o colapso nervioso sufrido a fines de la década de los noventa, se restringe en sus descripciones y trata de pasar el tema de la forma más breve:

Yo tuve un 'asunto' el año 98 de lo que no voy a hablar porque si lo hablo, lo traigo. Estuve con psiquiatra y con una pila de pastillas cuando lo más heavy que tomaba era una aspirina. Fue duro. Yo había creado un nido y ese nido se había llenado de fantasmas. Era invivable. (Contardo, 2004, parr. 14)

Según Bertoni comenta en esta misma entrevista, esta experiencia fue una de las principales inspiraciones para escribir *Harakiri* (2004), obra donde la enfermedad, la vejez y la muerte serán aspectos predominantes. En la conversación, Contardo propone a Bertoni una relación entre el cáncer como tema recurrente y este “asunto” que experimentó años antes, a lo que él responde: "El cáncer es una metáfora de los males. El cáncer es una bolita de dulce comparado con lo que me pasó". (2004, parr. 15). Al respecto, conviene hacer dos observaciones:

a) Por una parte, el cáncer parece ser uno de los temores más fuertes del autor, en la medida en que es tema recurrente en su obra anterior, pero también se lo menciona en repetidas ocasiones en *Adiós y No Queda Otra*. Sin embargo, es una “bolita de dulce” ante este miedo inefable —que puede relacionarse a la experiencia traumática vivida por el autor— es tan intenso que no se puede nombrar, porque “si lo hablo lo traigo”.

b) “El cáncer como metáfora de los males” nos acerca a otro principio que subyace en la obra de Bertoni: la obsesión con la enfermedad que revela, en el fondo, una preocupación obsesiva por el cuerpo; a partir de allí, es que la escritura —al igual que los afectos, los miedos, las emociones— también sea concebida en términos corporales.

Esta es una de las principales conclusiones que obtengo en la revisión de las referencias metapoéticas en *Adiós*: que dan cuenta de la corporalidad como eje central de la visión de mundo que se esconde tras la poética bertoniana:

Ahora estamos en condiciones de ignorar la muerte o de considerar sin luz la pretensión del cadáver. Que también deserta y se quita el cuerpo como un mameluco...

...

Pequeñas fibras buscan la reacción a todo esto. Creen que paseando y corriendo podrán anotar en sus libretitas la reacción entrecortada del suspenso. O lisa y llanamente de desinterés o miedo

...

El cuerpo es un gabán, un pez, un lienzo, un tintineo. (2013, p. 36)

Y es que el cuerpo, como una de las principales preocupaciones del autor y como eje de su visión del mundo, se ve proyectado hacia la práctica escritural: en *Adiós*, así como en gran parte de su producción, Bertoni es un poeta que habla no desde el alma, sino desde la corporalidad. Es el cuerpo, las fibras que lo componen, lo que reacciona frente a la realidad. Cuerpo nuevamente fragmentario, como el cuerpo de su escritura: compuesto de pequeñas partes, las fibras que responden a la agresión de la realidad, escribiendo; pero que también, frente a la angustia de lo vivido, decaen, se enferman: “No estoy enfermo. Te quiero. Tú no me quieres. Eso es todo. Mi TAC, mi dolor de dos meses y medio casi, mi desamparo, son gritos que mi carne da” (2013, p. 97). Cuerpo deseante pero decadente, que grita a través de la enfermedad y a través de la poesía; o a través de fragmentos, enunciados, expresiones en

el lenguaje que deviene en poesía. En la medida en que aquí nos acercamos a uno de los principales ejes temáticos de la escritura de Bertoni a nivel general, amplio, profundizaré el desarrollo de esta área de análisis en el capítulo siguiente.

5. AUTORREFLEXIVIDAD EN LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE CLAUDIO BERTONI (2): *NO QUEDA OTRA* (2015).

5.1. Nota del autor: complejización en la concepción del trabajo poético

En *No Queda Otra*, escrito entre Febrero y Abril de 2014 y publicado en octubre del mismo año, observo desde el comienzo mismo del texto una tendencia hacia la entropía o el caos en la escritura de Bertoni; se produce una intensificación de los aspectos de fragmentariedad y dispersión en la estructura; pudiéramos decir que se encuentra en tensión con las nociones de poesía y literatura, una tensión creciente en las últimas publicaciones de nuestro poeta. Así, del “diario de vida o poesía *sui-generis*” con que definía la publicación de sus cuadernos en *Rápido, Antes de Llorar* (2007, p. 9) y que, por extensión, se aplicaba también a *¿A Quién Matamos Ahora?*, y la posterior idea de “diario-poema” con que conceptualizaba a *Adiós*, pasamos a una definición igualmente breve, pero mucho más compleja y ambigua, que se presenta en el volumen del que nos ocupamos:

NOTA DEL AUTOR

Este libro es un diario-poema y varios poemas simultáneamente / poemas que son palabras premeditadamente reunidas sin nombre o género, exclamaciones, tríos de líneas destornilladas o ariscas entre sí: heterogénea multitud casual.(2014, p. 7)

En *Adiós*, la idea de diario-poema hacía posible la lectura del texto como una sola obra unificada (aunque de todos modos, en su antología publicada en 2015, aparecen fragmentos de éste, incluyendo uno de los dos únicos poemas de estructura tradicional, con un título propiamente tal: *Me dejaste*). Ahora el texto está abierto a ser entendido al mismo tiempo

como un diario-poema y como varios poemas independientes. Esta noción se complementa con la disposición de la serie de fragmentos que componen el volumen: en *Adiós* había un flujo de textos separados por un salto (tres puntos); en *No Queda Otra*, cada texto, por breve que sea, ocupa la página completa (y la mayoría son sumamente breves, salvo algunos textos de naturaleza narrativa, más extensos—algunos de los cuales aparecieron como columnas en el semanario *The Clinic*).

5.2. Palabras premeditadamente reunidas

Esta breve nota ofrece tres definiciones de poesía: en primer lugar, “palabras premeditadamente reunidas sin nombre o género”; en este sentido, se mantiene lo que anteriormente llamé la “fetichización de las palabras”; sobre todo en los textos más breves: lo que importa es lo que cada una de esas palabras vale como objeto de interés estético, la connotación que estas despliegan, su sonoridad. Las “palabras apenas palabras” de las que Bertoni gusta, por precarias que sean, son aisladas en su página particular, de modo que podamos acercarnos a mirarlas con detenimiento; los grandes espacios vacíos refuerzan la idea de que ante la poesía hay que callar, de que en ellas opera estéticamente el valor de lo inexplicable, de lo que no se puede decir; emerge la locuacidad del silencio de la que habló Lihn (1987). Para Bertoni, el silencio siempre ha tenido una importancia particular, como puede apreciarse, por un lado, en comentarios que ha realizado en varias entrevistas, donde deja explícitamente en claro su perspectiva frente al silencio como oposición al lenguaje, siempre limitado:

[El silencio] Es lo único que hay en realidad, es el único descanso real ¿cachai?... y realmente todo es tan inexpresable, tan ininteligible que obviamente es lo que dice Parra, que yo creo que es verdad: es absolutamente imposible superar la página en blanco. Lo mejor, es quedarse callado (Rodríguez, 2007, parr. 64).

Pero principalmente, es en su escritura misma donde vemos estas ideas en funcionamiento: en ella los textos breves son predominantes, estableciendo así un diálogo con otras tradiciones poéticas como el Haikú: “Kerouac muerto. Leo sus haikus: vivitos” (2014, p. 23). Al respecto de esto, es relevante mencionar la traducción del inglés realizada por Claudio Bertoni de inglés de 88 tankas (forma poética breve, tradicional de Japón), escogidos por él mismo, de Ishikawa Takuboku, quien afirma:

Todos los días tenemos miles de impresiones que pasan velozmente y que olvidamos y despreciamos o simplemente no tomamos en cuenta. Sin embargo, si realmente apreciamos la vida no debemos olvidarlas porque no volverán jamás y son preciosas. Y no las voy a dejar escapar. Les quiero dar forma y eternidad. (Citado en Vial, 2014, parr. 3).

La visión del poeta japonés se condice de manera evidente con la propuesta de Bertoni, quien busca con la misma determinación retener los momentos fugaces de la cotidianidad, mediante una escritura basada en la inmediatez. Por otra parte, el vínculo de Bertoni con la cultura japonesa fue identificado con anterioridad por Enrique Lihn:

Haría falta una definición del silencio como locuacidad e incluso estridencia o aullido, para entenderlo como lo entiende este poeta que es un músico, que es un fotógrafo, y todo ello porque es un practicante de lo que llamo Kerouac “un género de vieja y nueva locura poética Zen”(1987, p. 2).

Este despliegue de estridente silencio alcanza su punto máximo en la trayectoria poética de Claudio Bertoni en los poemas más breves que integran *No Queda Otra*; un texto extenso (casi trescientas páginas) en el cual se dedican páginas completas a textos de dos líneas o inclusive dos palabras. Estos grandes espacios de silencio potencian el valor de las palabras. Se trata de aislarlas de modo de poder observarlas microscópicamente, de

detenerse a observarlas, lo que parece sugerir una lectura fragmentaria para un texto fragmentario: no se busca una lectura en flujo para construir un sentido total, sino que se resalta el valor propio que cada una tiene: “Mi corazón / Su carne me tramita /” (2014, p. 58), “Ensuciamos todo” (p. 59), “Despertar: naufragar” (p. 230).

Así, lo que Bertoni busca puede sintetizarse en un juego de palabras que el ofrece en uno de los textos: “Poesía zencilla” (p.154). Que captura elementos sencillos de la vida para detenernos como lectores en su contemplación también silenciosa. El libro no es sólo un entramado de textualidades dispersas; sino que, a su vez, cada una de ellas busca ser eternizada: ir al encuentro de la belleza en su precariedad, en lo mínimo de dos palabras propias de un vocabulario sencillo, pero que puedan obtener toda nuestra atención—una atención que, en vista de los comentarios de Bertoni sobre la crítica y la interpretación, pareciera que se desea silenciosa; que simplemente experimentemos la belleza de aquello que estamos demasiado acostumbrados a ver. Esto es concordante con una afirmación o poema del texto en el que, al fin, Bertoni presenta algo similar a un arte poética: “(Poética) / Le hago caso a las palabras /” (p. 219). Bertoni parece alejarse intencionadamente de formas poéticas que buscan la trascendencia, una significación profunda más allá del lenguaje—una densidad semántica compleja en la que se acumulan las significaciones superpuestas. No busca seleccionar palabras grandilocuentes: no las maneja, se deja manejar por ellas.

Vuelvo a traer a colación la imagen del *gran poeta vanguardista* que Bertoni miraba en *¿A Quién Matamos Ahora?*, aquel que escribía “una gruesa columna de versos detrás de otra, una página detrás de otra aludiendo al corazón de una nebulosa realidad resbalosa y cambiante”, ante el que se preguntaba, incrédulo, si acaso “¿Es cada estrofa un arquetipo?” (2011, p. 250). Frente a él, en oposición, nuestro poeta simplemente le hace caso a las palabras, sigue lo que estas puedan sugerir, su resonancia, el valor que tiene cada una por sí misma y no como constructo: de ahí que la poesía de Bertoni sea la de recolección—no se intenta construir universos poéticos mediante el lenguaje, sino meramente recoger palabras

por el valor que ellas tienen, no por una atribución mágica que el poeta, como iluminado, pudiera asignarles.

Es interesante conectar lo aquí mencionado con un comentario particular realizado por Bertoni acerca de sus recordados zapatos recogidos del mar (Rodríguez, 2007, parr. 12):

Si yo fuera ultramillonario lo que haría sería agarrar cada uno de los zapatos, ponerlos en unas vitrinas increíbles y colgarlos en unas galerías gigantescas de muros blancos, porque quiero que se concentren en cada zapato, porque yo hallo que son, cada uno esculturas autónomas y están destrozados de una manera absolutamente insólita.

De manera similar, Bertoni expone estas textualidades precarias en los muros blancos de las páginas, de modo que podamos contemplar la belleza que el mismo encuentra en estas palabras mínimas que ya ni siquiera alcanzan a ser escritura: “Ya no escribo, rasguño / (me agoto y manoteo) /” (2013, p.). Bertoni parece consciente de una desintegración de su escritura, que es la mera respuesta, siempre en términos corporales (rasguño), y que tras el cansancio, ya es meramente un manoteo, como patadas de ahogado. La escritura es una defensa siempre mínima e insuficiente: “Te defiendes con pequeñas sacudidas de palabras” (p. 139); una descarga de la mente a través del cuerpo, que de manera autónoma busca liberarse a través de la escritura, como un reflejo que intenta purgar la mente de su sobrecarga. En ese sentido, la escritura es siempre residual—una necesidad casi física de exonerar el pensamiento, de manera inevitable:

El pensamiento también pesa / Aunque sea de aire como la electricidad / Debemos descargarlo como un camión / Cada neurona una lenteja para depositar en la hoja / El cráneo se aliviana / Se toma la mano por asalto y nos sana / (Es una manera de decir) / (2014, p. 280)

El texto recuerda las numerosas veces en que Bertoni ha comparado, en entrevistas, la escritura con las necesidades biológicas más elementales: “Porque es una necesidad, como cagar o tomar agua. ¿Por qué escribe uno?...Lo he dicho cien veces, tengo una relación de necesidad con lo que escribo, porque necesito aliviarme de lo que pasa” (2007, parr. 54). La poesía son residuos —para Lihn, “los ingredientes fecales del lenguaje” (1987)—que se depositan en la escritura, no sólo por su carácter muchas veces antiestético, sino por su componente de excedente residual. Como los zapatos que el mar bota, así también lo que el pensamiento bota, o lo que los hablantes botan: los “oído a la pasada” aumentan en este libro, exhibiendo a página completa, lo que los pasantes dejan caer sin darle importancia, pero que para Bertoni es digno de ser observado con atención: “¿Y tú cómo estás? / Ahí, con mis dolencias” (*oído a la pasada*) (2014 p. 251), “¿Vái a pagar tú?” (*oído a la pasada*) (2014, p. 297)

Ahora bien, aunque Bertoni se “deshace” de esta sobrecarga mental y deja en el papel los ya mencionados elementos residuales que circulan en su pensamiento, este proceso es siempre insuficiente. De ahí que hablar de la sanidad del individuo sea sólo “una manera de decir”: vemos aquí persistir la noción que ya aparecía en *Adiós* de la precariedad del lenguaje, no sólo en cuanto a su calidad de “menor” (cotidiano, coloquial, *sencillo*) sino en cuanto a lo limitado de este para comunicar realmente, para ofrecer un alivio al espíritu que no sea más que “pequeñas sacudidas”. El lenguaje siempre es impreciso e insuficiente:

Estoy dispuesto a morir, pero, ¿Qué es morir / qué es “estoy”? : una línea ensortijada negra de lápiz Bic? / Con tal confusión y falta de matemáticas, de álgebra, de geometría, poco y nada es posible / Así vivimos millones -casi todos- sin excepción / (2014, p.266)

Este poema pone de manifiesto los aspectos que hemos venido diciendo hasta aquí, no sólo en cuanto a la precariedad de la palabra como limitada en su capacidad de significar, sino en cuanto a su materialidad misma: las “palabras apenas palabras” son objetos de la

realidad: líneas ensortijadas, garabatos en un pedazo de papel. Al igual que los zapatos, las palabras son ínfimas, pero bellas en su condición transestética: hablamos de zapatos destruidos por el mar y de líneas garabateadas con el bolígrafo más barato. La recogida de palabras “menores” a veces responde a la erosión cotidiana de sus aspectos connotativos: por momentos, Bertoni se fija en palabras poseedoras de una fuerte carga de sentido, que aparece desvanecido por su (sobre)utilización en contextos cotidianos. Al aislarlas y trasponerlas a un contexto literario, Bertoni recupera y pone de relieve dichos sentidos, en la medida en que se detiene a “observar” las palabras que tradicionalmente no “vemos”. Este fenómeno recuerda a la noción de “extrañamiento” de la que hablaban el formalismo ruso, pero en este caso la literariedad emerge ligada a la transestética. No está causado por la aparición de una lengua literaria, sino porque al volver la mirada atenta a las palabras que usamos todos los días, su carga semántica salta a nuestra vista, logrando al mismo tiempo poner en entredicho la noción tradicional del talento literario y producir textos que tienen la capacidad de conmover, o al menos generar una respuesta en el lector. Esto se puede ver claramente en el siguiente fragmento en torno a la palabra biopsia: “Dijeron biopsia como 100 veces / y se reían / (una señora y su hijo tosía con ventilador)” (p. 111)

Ahora bien, es necesario dejar en claro que es la precariedad de las palabras y el valor de estas por sí mismas –como superficie- lo que atrae a Bertoni, lo que fundamenta la fetichización de las palabras de la que hemos venido hablando. Aunque Bertoni le “haga caso” a las palabras, siempre subyace en su obra una actitud de desconfianza y cuestionamiento hacia el lenguaje y la literatura, siempre insuficientes. Así, al comienzo de una serie de textos que hacen referencia al lenguaje y la poesía, nos encontramos con una cita de Kodo Sawaki, quien afirma “No se puede tranquilizar con una frase a los que van a morir” (p.81). Frente al miedo a la enfermedad y la muerte, temas recurrentes de sus últimos dos libros las palabras ofrecen un pobre consuelo. Además, vemos cómo el lenguaje es

incapaz de organizar el pensamiento de manera de lograr expresar, siquiera comprender el dolor o la angustia que se experimenta:

Lo peor es que uno jamás coincide con uno / no puede escribir / no puede decir lo que piensa / no puede aclarar el entuerto / tener dónde ni cómo empezar / dónde pararse / dónde decir algo sensato / ponerse el dedo en la propia llaga con precisión / eso bastaría / eso sería (casi) todo / después de eso casarse o quitarse la vida sabiendo que da lo mismo sin llamar la atención / (p. 265, énfasis añadido)

En este aspecto se complementa el insistente lema de Bertoni acerca de escribir para defenderse o aliviarse: al mismo tiempo la escritura es insuficiente para alcanzar el alivio, pues el lenguaje no es capaz de “poner el dedo en la llaga”, de aprehender y comunicar con precisión la angustia que se experimenta. Y en esa línea, tiene mucho sentido que la escritura de la vida se sostenga durante toda la vida.

5.3 “Esta cuestión de los poemas”. La a-poesía de Bertoni.

Por otro lado, la actitud de Bertoni hacia la “maldita literatura” que él afirma odiar es de un descreimiento que hasta cierto punto resulta irónico frente a la práctica poética, pero que se expresa en términos mucho menos angustiosos que la cita anterior. Así, por una parte, nos encontramos frente a una cita de Sándor Márai afirmando: “¡Qué poco frecuente resulta encontrar poesía en los versos!” (p.83), crítica que por supuesto podría aplicarse a toda la poesía incluyendo a la del mismo Bertoni (aunque pudiésemos sospechar que el poeta se desmarca de este comentario en la medida en que su producción de los últimos cinco años ha prescindido notoriamente de la versificación). Otro autor que ingresa a este diálogo de citas, con un tono mucho más similar al del propio Claudio Bertoni es Marcelo Reyes

Khandia, heterónimo del poeta y músico Mauricio Redolés, con un poema que ridiculiza, a través del recurso del lenguaje vulgar, la propia práctica literaria:

“Quién
Se la estará culiando
Mientras
Yo le escribo
Huevás”.

(*Marcelo Reyes Khandia*) (2014, p. 89)

Sumando la voz propia del autor a este diálogo intertextual, Bertoni usa su propio tono coloquial para mostrar abiertamente un hastío creciente hacia su propia escritura, en el que podríamos intuir una motivación para la búsqueda de formas más caóticas y desestructuradas de escritura. El poeta confiesa:

Ya estoy
Medio cabriaíto
Con esta cuestión
De los poemas. (p. 84)

En forma similar algunos comentarios autorreflexivos que leíamos en *Adiós*, el estilo coloquial utilizado en estos comentarios autocríticos, les otorga un sesgo humorístico que contribuye al efecto de deslegitimización de la literatura. Es el Bertoni que ha declarado que “un libro vale callampa” y que en 1972 afirmaba, no sin un dejo de despecho, no gustar de la poesía sino preferir los chistes (2011, p.251). Ahora bien, paralelo a esta actitud de crítica encontramos una frase que aparentemente resulta contradictoria: “La poesía es siempre bienvenida porque desordena el caos” (p.82). Y es que, si bien es cierto Bertoni parece no

tomarse en serio la literatura, subyace en estos textos una valoración positiva de la *poesía*, como una propiedad o cualidad abstracta, casi inalcanzable o al menos infrecuente. Sin embargo, cuando al fin aparece, es bienvenida por su capacidad de generar entropía. En la perspectiva de nuestro poeta, la *poesía* no está para ordenar la realidad, para generar sentido u ofrecer respuestas, sino todo lo contrario: para exacerbar el desorden inherente a la noción de caos.

En ese sentido, el descreimiento de Bertoni no es del todo iconoclasta. El problema de fondo es que, siguiendo a Márai, de la gran cantidad de literatura existente, muy poca es realmente *poesía*. Y es en este punto donde podemos preguntarnos si, en su propia perspectiva, encuentra o no Bertoni *poesía* en sus propios versos. La respuesta: no se sabe.

No tengo idea

Si es *poesía* o no huevón

Uso pañales

¿Es *poesía*? (2014, p. 94)



Los versos que acabamos de citar son decisivos en la medida en que el autor parece rendirse ante la imposibilidad de afirmar o no que la escritura propia sea realmente *poesía*. Finalmente Bertoni se está desentendiendo de esta noción, situándose más allá de ella al complejizar la interrogante metapoética, no mediante una profundidad verborreica que plantee una discusión filosófica acerca del concepto, sino desperdigando observaciones de una manera en absoluto sistemática.

En definitiva para Bertoni, lo que él escribe puede ser cualquier cosa: lo único que parece claro acerca de su propia escritura, es su completa heterogeneidad, su desorden, su cachureo. Estos aspectos me inducen a proponer el término paradójico de escritura

apoética.¹ En el sentido que propongo, la poesía de Bertoni llega a constituirse como tal en la medida en que se deshace de los gestos propios de la poesía tradicional. Así, al alejarse de los paradigmas de lo que pudiera llamarse “lengua literaria” y usar una variedad de recursos propios de comunicaciones que no tienen una finalidad estética, la de Bertoni se constituye en una obra que busca precarizarse, despojarse de lo poético gracias a las operaciones propias de la transestética (Baudrillard). Así como todos los objetos de la realidad ingresan al dominio del arte, haciéndolo desaparecer; del mismo modo todas las posibilidades del lenguaje “menor” tienen cabida en la poesía de Bertoni, haciéndola desaparecer. Parfraseando a Baudrillard, cuando todo el lenguaje puede ser considerado poético, entonces todo es poesía, y la poesía misma desaparece.

Pero es entonces cuando se produce el movimiento de retorno a través del diálogo intertextual, a través de la superposición de capas heterogéneas a los diálogos con el lector y a los montajes que Bertoni realiza, del mismo modo que en su producción visual. En sus textos va hilvanando los retazos de lenguaje no poético; los enunciados banales así arreglados generan entonces nuevas formas de respuesta emocional o estética, que responden a un nuevo paradigma estético, a formas nuevas de comprender la belleza. De este modo, se reconstruyen nuevas reglas del juego poético (experiencia que, por supuesto no es exclusiva de la escritura de Bertoni) que instalan la poesía como una nueva forma de generación de sentido, o en términos de Félix Guattari, producción de subjetividad que reelabora de manera autopoiética las dimensiones y criterios en los que se propone transitar, no para dictar criterios rectores, ni para proponer un nuevo movimiento literario, sino simplemente para, como dijese Machado, hacerse camino al andar. De esta forma, es

¹El concepto no es original: ya había sido propuesto, aunque sin una definición específica, por Juan Zapata (1999), para referirse a un estilo de escritura que semeja más discursos de otros géneros no literarios. Juan Zapata, en el prólogo de la antología de poetas penquista “1999 Concepción”, en su rol de crítico y a la vez poeta describió su propio lenguaje literario como a-poético, en el sentido de un estilo que reproduce formas más propias de la descripción, la narración o crónica periodística.

posible concebir una escritura que pueda ser poesía al mismo tiempo que niega, sin violencia, los valores de la escritura anterior.

Como hemos visto hasta aquí y ha quedado demostrado en el análisis de *Adiós y No Queda Otra*, la *apoesía* de Bertoni se fundamenta en la precariedad y fragmentariedad de la escritura, a nivel literario, como trasunto de la precariedad y fragmentariedad del ser, en el ámbito existencial. Son estos aspectos de profunda humanidad los que legitiman el estilo transestético de Bertoni. Resulta interesante, en el plano estético, que el poema “no tengo idea...” concluya con la pregunta al lector y luego nos deje con el silencio representado en el resto de la página completamente en blanco: el poema finaliza en un acorde abierto, nada se resuelve. Por otra parte, el adjetivo “huevón” como corolario a la declaración de desconocimiento (no tengo idea) refuerza el sentido de ultimátum, de exasperación frente al cuestionamiento, como si quien responde estuviese cansado de oír la misma pregunta, lo que tiene sentido para un autor que ha hecho del lenguaje cotidiano su sello particular durante más de cuarenta años. La declaración parece agresiva hacia el crítico literario, pero no está exenta de humorismo, por cierto. Cuarenta años después Bertoni sigue fiel a sí mismo, y como afirmara en sus cuadernos de juventud, continúa “[agarrando] el arte para la chacota” (2011, p. 173).

A esta intensidad de un texto que parece espetado sobre la página, se añade una imagen profundamente antiestética (“Uso pañales”) pero que induce variadas posibilidades de diálogo intertextual. Por un lado la reflexión metapoética vuelve a conectarse con un estado de profunda vulnerabilidad: la poesía precaria de Bertoni nos presenta una imagen vulnerable del ser humano, la del adulto mayor incapacitado para valerse por sí mismo para sus necesidades más básicas. Esto se conecta con la temática de la vejez como causante de angustia y temor para el poeta, que observa con impotencia la declinación de su propio padre víctima de la demencia senil: “también quería botar los pantalones celestes recién comprados hacía demasiado calor y se peinaba con los cepillos de dientes de su hija de su

sobrino físico nuclear de la novia de su sobrino también física nuclear pero el mío se salvó porque lo deje en Concón” (p. 51), “Soy el horario de Bruno preocupado por las horas de once y almuerzo. Que lo entristecen. Que no coinciden. Que lo enloquecen” (p. 54). Vemos a un Bertoni obsesionado por la vejez y atemorizado ante la manera en que experimentará la propia:

Si la pastilla culiá no está encima del computador / no está en la bandeja del desayuno / no está en el sofá / no está encima de este cuaderno / ¡entonces me la debo haber tomado! / (68 años de edad: ¡espérense no más!) / (p. 234).

Aunque no se exprese de manera directa todo el tiempo la conciencia del paso de los años, así como su propia vivencia en cuanto a la relación personal con la medicina pone de manifiesto el temor del poeta ante las amenazas de su propia declinación, proyectadas en las frecuentes observaciones y reflexiones acerca de la vejez expresadas en tercera persona. Así leemos en el fragmento inmediatamente anterior al poema que analizamos: “Pobres viejos (y viejas) / Bastón / Apenas se mueven / Arrastran los pies / La lengua afuera / Más perdidos que la puta que los parió / Que ya no viene a limpiarles el culo ni a cambiarle pañales /” (p. 93).

Bertoni en su reflexión metapoética se involucra en esta representación de la vejez de manera personal. En este sentido la frase “uso pañales” es, al mismo tiempo, profundamente antiestética en la medida en que nos enrostra uno de los aspectos menos gratos de la vida. Pero al mismo tiempo la angustia es equilibrada con una dosis de humor a ratos negro pero que impide que el texto se convierta en una poesía completamente depresiva: “Un hombre que usa pañales cagó” (p. 213). Juegos de palabras como este ponen de relieve un lenguaje precario y residual que permite retratar con mayor franqueza lo mínimo lo insignificante de la experiencia humana. Lenguaje precario entonces, como reflejo de la debilidad y desamparo

del ser humano, pero también como residuos del habla cotidiana transformados en textos poéticos.

6. SÍNTESIS:

Para finalizar este capítulo, me parece pertinente realizar una síntesis de las principales ideas que extraemos a partir del análisis de textos metapoéticos o autorreflexivos que encontramos en la producción literaria de Bertoni. En términos generales, resulta interesante destacar el hecho de que en la escritura de un autor que aparentemente sólo se propone escribir lo que le pasa, sin mayores pretensiones, podamos encontrar una gran cantidad de comentarios de naturaleza metaliteraria o autorreflexiva. En términos generales, la mayoría de estos comentarios presentan la escritura como experiencia vivencial; sin embargo, pese a su espontaneidad, la poesía de Claudio Bertoni es bastante más autoconsciente de lo que pusiésemos suponer.

Al analizar las reflexiones sobre el propio quehacer literario presentes en el libro *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), observo que estos devienen en textos líricos de carácter autorreflexivo y metapoético toda vez que el autor estetiza sus diarios de vida de 1972-1973 al publicarlos bajo un concepto de diario-poema (el cual si bien es cierto no aparece explícitamente en este volumen, fue acuñado en 2007 para la publicación de *Rápido, Antes de Llorar*, texto de idéntica naturaleza). En ellos se observa una clara desvalorización de la propia escritura en comparación con una poesía “tradicional” más consistente, sistemática y conceptualmente profunda. Con todo, la inseguridad poética de Bertoni, previa a la publicación de su primer libro de poesía se constituye en una actitud cuasi militante, al considerarse a sí mismo como integrante de una secta virtual de poesía “menor” (el grupo *salgamos a empujar viejuras*) concluimos que Bertoni decide oponerse conscientemente a la poesía vanguardista por una parte, pero también a la “canonización” de la literatura europea. En definitiva, Bertoni es un *oponente* de las vanguardias.

Bertoni además, aparece consciente desde el comienzo de su producción poética de la influencia del dadaísmo y Duchamp, pero sólo en lo que respecta a los procedimientos de recontextualización de textualidades no estéticas. Sin embargo, se distancia de éste en cuanto rechaza la importancia de una reflexión filosófico estética que justifique la elección de las mencionadas textualidades. Para Bertoni todos los objetos de la realidad son susceptibles de poseer valor estético a nivel de superficie (López, 1996), a través del cual son dignos de ser apreciados por sí mismos.

El poeta además, expresa conscientemente una afinidad con la poesía de Parra, por quien expresa abiertamente su admiración, junto con el valor que para él tiene el humor en la escritura. Declara la necesidad de no tomar el arte en serio y sugiere la posibilidad de preferir él personalmente el humor por sobre la literatura. Como se ha señalado, estas conclusiones son pertinentes en la medida que nos presentan los lineamientos que fundamentarán el inicio del trabajo poético de Bertoni. Recurriré nuevamente a estos antecedentes, como punto de referencia para una profundización del análisis en una etapa posterior del análisis.

Respecto del poema *Despierto y escribo*, publicado en 1998 e incluido en posteriores antologías del poeta, se destaca la concepción de la poesía como un quejido que forma parte de, y se vincula indisolublemente con la vida cotidiana. A nivel retórico, en el poema todas las acciones cotidianas vistas como quejidos, por lo que al mismo tiempo la escritura también es un quejido: es decir, la escritura es parte de la vida cotidiana y una salida que canaliza lo insufrible de esta. En diálogo con otros segmentos específicos del texto en el que este poema fue incluido originalmente se revela la insuficiencia de la escritura, considerada como una “burla” (1998, p. 39) pero también como una necesidad, persistiendo el deseo de poder apoyarse en ella. Así, la reflexión metapoética sale de un contexto puramente literario, y es mirada en el contexto más amplio de una meditación acerca de la omnipresencia del dolor en la vida cotidiana (uno de los temas predilectos de la obra de Bertoni) y la búsqueda

de mecanismos de defensa para lidiar con ella. Estos aspectos dan cuenta de una búsqueda intencionada por difuminar la línea divisoria entre literatura y vida.

En cuanto a los textos de la producción más reciente de Claudio Bertoni, he presentado las similitudes formales con el texto *¿A Quién Matamos Ahora?*, en cuanto a adoptar un formato de escritura en el que se privilegia presentar los cuadernos personales como objetos poéticos antes que seleccionar poemas de entre los cuadernos, como sucedía con su producción anterior.

En *Adiós* (2013), la “Nota del autor” da cuenta del texto poético como huella de un amor que ha huido. En ese sentido, el texto se constituye como ilación de fragmentos residuales (huellas), de la experiencia de la ruptura amorosa pero también de un (os) hablante (s). Se documenta un ejemplo del proceso de escritura por recontextualización en un episodio registrado en el que una tercera persona declara que una frase dicha por Claudio Bertoni “es un verso”, lo que pone de relieve los procesos de estetización presentados por Baudrillard funcionando en la escritura bertoniana.

Observo que se mantiene una visión de la poesía como práctica precaria, que rehúye la metáfora en un sentido tradicional, y que sin desecharla del todo, valora la literalidad del lenguaje cotidiano. Bertoni insiste en las limitaciones del lenguaje, la incapacidad de las palabras de entrar en contacto con la realidad pero al mismo tiempo él valora positivamente las palabras que apenas logran significar. En este sentido, las palabras residuales precarias, insuficientes, son las que él prefiere, fetichizándolas, en el sentido de apreciar el valor que estas tienen por sí mismas, y rechazando la búsqueda de grandes analogías, arquetipos o significaciones profundas.

Bertoni decide también trabajar con el lenguaje a nivel de residuos y fragmentos toda vez que estos dan cuenta de una visión de sí mismo como un individuo fragmentario y precario, que se percibe como un “pedacito” de la vida de alguien más, para quien él resulta insignificante. De todos modos, esta actitud autoflagelante se ve balanceada con la

presencia del humor que, si bien es cierto muchas veces se burla de sí mismo, permite aligerar la carga melodramática. El poeta es visto como el “alharaco” y el libro mismo que escribe es un “maldito libro culeado”, perseverando de este modo en la actitud de desprecio hacia la literatura que ya veíamos en el Bertoni de 1972.

La escritura también va ligada a la corporalidad. Escribir es rasguñar; la práctica escritural es impulsada por el cuerpo, no por el alma; el cuerpo se expresa a través de la enfermedad por una parte pero también mediante la escritura hipocondriaca y obsesiva.

Finalmente, en *No Queda Otra* (2015), la “Nota del autor” da cuenta de una concepción complejizada de la poesía, al definir la propia escritura de manera ambigua, como “palabras premeditadamente reunidas sin nombre o género” (2014 p. 7) entre otras expresiones.

Se privilegia el lugar del silencio en la escritura al dedicar una página completa a cada texto por breve que este sea. Continúa la fetichización de las palabras, se promueve una poesía “zencilla” que dé cuenta del valor de las palabras por sí mismas, pese a la persistente actitud de descreimiento hacia el lenguaje y la literatura misma, e incluso hacia la propia poesía. Para cerrar, el lugar mismo de la propia escritura es cuestionado. Bertoni considera la poesía como una cualidad abstracta y positiva pero es incapaz de afirmar si este rasgo está presente en su propio trabajo. Concluyo en este punto que la suya es una apoesía que sustenta su propia creación literaria en una negación teórica y práctica de los valores tradicionales de la poesía, ingresando en un nuevo paradigma donde el hecho artístico funciona con nuevos procedimientos y distintas coordenadas que de todos modos logran transmitir un universo interior y una visión de mundo al lector.

CAPÍTULO IV

PRECARIEDAD, CONFESIÓN Y UTOPIA EN LA ESCRITURA DE CLAUDIO BERTONI

1. ESCRITURA, PRECARIEDAD, CORPORALIDAD.

En el intento de realizar un análisis que dé cuenta de los fundamentos estéticos subyacentes en la obra de Claudio Bertoni, no puede quedar de lado el sentido profundamente personal que para él tiene el proceso de creación poética —y en definitiva, todos los procesos de producción de subjetividad que ejecuta dentro de un plano artístico (fotografía, collage, instalaciones...)— por cuanto se solapan con el ser extraliterario de Bertoni como individuo real en este movimiento de difusión o “borroneo” de la línea imaginaria de separación entre arte y vida. La escritura como defensa no es sólo un discurso paralelo a la obra que el autor esgrime como propuesta interpretativa; es una actitud constante, un *ser a la defensiva* que permea toda su escritura por cuanto toda ella proviene del sustrato textual íntimo del diario de vida recogido en los cuadernos personales. Si escribir es defenderse; pasar la vida escribiendo es estar siempre alerta frente a las agresiones de la vida, hipocondriaco; en definitiva, nervioso. Leemos así, por ejemplo, en el poema titulado “Jueves 21/5/87”:

Sentado al borde o a la orilla
—con las rodillas juntas
y los pies separados— de un sillón
de una silla
de un barco de mimbre o de piedra o de madera.
Así es como vivo
así es como he pasado cuarenta años de mi vida
o los primeros cuarenta años de mi vida.
Con el cuaderno este sobre las rodillas escribiendo.

Es lamentable pasarse tanto tiempo nervioso
tanto sin sentarse cómodamente
sin echarse hacia atrás
sin mirar con un poco de calma y cordura la vida.

...

¡Qué cansancio este tiritar sentado al borde

frío de una sedosa y vienesa silla!

¡Qué cansancio es el cuerpo reducido a su gritona
y medular quebrantez!

¡Cuerpo hecho de palabras de letras de imprenta
en las que los trazos aumentan su oscuridad o
la dejan desvanecer hasta fundirse casi con la sedienta
tierra porosa del cutis de la hoja de papel!(2015, pp. 55, 56)

Resulta significativo que este poema haya sido incluido en la antología de Claudio Bertoni publicada en Enero de 2015. La imagen del poeta sentado al borde de la silla, escribiendo, nos ofrece una clave para la comprensión del sentido de su poética desde una perspectiva interna, personal. La escritura constituida como parte de la vida, como experiencia sostenida perpetua e ininterrumpidamente, disuelve los límites entre arte y vida en cuanto:

a) no procura encontrar un nuevo lenguaje que se distinga o contraste con el habla de la cotidianeidad, y

b) la escritura, al no ser concebida como una disciplina artística, conlleva la reducción de la especialización técnica, el rechazo de la teorización y de la planificación sistemática propia de los grandes poetas como la analizamos en el apartado anterior (“la rigurosidad misma”). La escritura no es una disciplina, y por lo mismo, no es disciplinada, sino obsesiva. No se practica escritura: se vive escribiendo.

En este último sentido resulta interesante comparar la postura física al escribir, de Claudio Bertoni mismo y la del “Gran Poeta vanguardista” descrito en *¿A Quién Matamos Ahora?*. Éste último, “A las 10 am está sentado recién afeitado en su escritorio junto a la ventana” (2011, p. 250), cómodamente sentado, concentrado, “meditando encorvado”, tiene una máquina de escribir, y con “el botón de su camisa sport desabrochado” (ídem). Bertoni, en cambio, está en una posición corporalmente incómoda: “con las rodillas juntas y los pies separados” (2015, p. 55), a falta de escritorio, usando su propio cuerpo para apoyar un cuaderno, no una máquina de escribir. Mientras el gran poeta está recién afeitado—lo que tiene una connotación de higiene, limpieza, asociada a un sentido de claridad mental y de reflexión profunda: con la mente despejada— Bertoni se haya sentado “en sillas flacas y de esta manera inestable y amarilla y aceitosa y sucia para mí mismo” (ídem); suciedad asociada al cansancio, a la incomodidad que no sólo es física, sino mental o espiritual. Reflejo de una forma de vivir atormentada, o usando la palabra que el mismo Bertoni usa: temerosa. Es, en el fondo, la precariedad permanente a lo largo de su obra. Es la “poesía de poco aliento, vacilante y espasmódica (...) del grupo Salgamos a empujar viejujas” (2011, p. 251).

De este modo, la disposición corporal es trasunto de dimensiones intelectuales, espirituales e incluso estéticas. Como ya he mencionado, si escribir es defenderse, vivir escribiendo es vivir a la *defensiva*. La escritura permanente en la vida va de la mano con la angustia permanente en el día a día; la postura precaria con la que escribe es metáfora de la postura precaria frente a la vida del temeroso, del hipocondriaco Bertoni. Pero adicionalmente, resulta de profundo interés el hecho de que la escritura está inscrita en el cuerpo: “cuerpo hecho de palabras”. La escritura coloquial, no grandilocuente —como lo fue la lengua de las vanguardias—sino cotidiana, de las “palabras apenas palabras y los significados apenas significados” (2013, p.115), es la escritura precaria desde un cuerpo debilitado. De este modo, la escritura que proviene desde la angustia, desde la consciencia

de ser un individuo menor: mínimo y frágil dentro de una realidad que se percibe como agresora, no sólo se relaciona con el impulso hacia la escritura en cuanto a la necesidad de Bertoni por escribir; se relaciona también, de una manera más profunda con la *forma* utilizada, fragmentaria, hecha de deshechos, de las sobras del lenguaje.

Ahora bien, la relación que observo entre cuerpo y escritura se sustenta, por otra parte, al tener en cuenta la importancia de la corporalidad en la poesía de Bertoni: ya sea desde un ángulo de erotismo, de una sexualidad expuesta sin tapujos; desde la exhibición del deseo liberado en el papel pero limitado en la realidad, hasta la contraparte tanática del miedo a la enfermedad y la muerte, la escritura de Bertoni es constantemente corporal: Bertoni no escribe desde el alma, sino desde el cuerpo. Ejemplos patentes de esta afirmación pueden encontrarse a lo largo de todo el diario-poema *Adiós*: “¿Guata? Cansancio matinal. Miedo tenue, pero miedo. ¿Calor? A punto de no aguantar. ¿Me falta el aire? ¿Me falta azúcar?” (p. 64), “Piernas, pantorrillas demasiado flacas. Muslos igual”. (p. 65).

La desesperación por la pérdida de la mujer amada se refleja en frecuentes menciones del cuerpo y la genitalidad, las que por momentos son presentadas con explícita crudeza y acudiendo a la fuerza expresiva del lenguaje obsceno o coprolático, en segmentos con un tono marcado por la desesperación:

No tengo escapatoria. Mi sexo huele al tuyo. (p. 40)

Estaba pensando en lo dibujadita que tienes la concha (pero mejor no sigo)

...

El miedo a no aguantarlo (p. 58)

En Bertoni, la escritura está inscrita en la corporalidad de manera profunda, en un diálogo o asociación estrecha entre cuerpo y palabra. Desde la escritura por necesidad, que espontáneamente en entrevistas Bertoni compara con las necesidades biológicas más

básicas del cuerpo: “Jamás me acercado a una hoja sin tener nada que escribir. Es como ir al baño sin ganas de cagar. Escribo porque tengo necesidad de decir lo que me pasa” (Agosín 2002, parr. 8). Sentido en el que ya anteriormente había reflexionado Enrique Lihn acerca de la escritura de Bertoni, presentándola como una poesía que “hace la alquimia de la delicadeza con los ingredientes fecales del lenguaje” (1987, parr 4).

Esta *fecalidad* puede entenderse en el sentido residual de sus procedimientos escriturales (frases recogidas, exabruptos, escritura como reacción visceral frente a las agresiones de la vida) y en el sentido anti-estético, mediante el uso de la coprolalia, del lenguaje coloquial y cotidiano, de todo lo que en sí no comporta un valor de belleza y consideramos como deshecho, ocultándolo de nuestra vista: lo sucio (en el contexto de nuestra cultura y de la concepción tradicional de belleza retórica en el lenguaje). Fecalidad sobre la que opera la transestética: estetización de lo insignificante como la posibilidad de elevar toda la banalidad del mundo a la categoría de arte.

La culminación de este vínculo entre cuerpo y escritura, la encontramos en la corporalización del acto de escribir presente en *Adiós*; diario-poema que no sólo se obsesiona con el cuerpo (cuerpo sexual-erótico / cuerpo enfermo-tanático) sino que, como hemos comentado en el capítulo anterior, concibe la escritura en relación con el cuerpo: la escritura como defensa ante las agresiones de la vida; pero también la escritura misma causa una herida —Así como la literatura en general, noción introducida por Bertoni en el poema *Harakiri*, del libro homónimo: “Leo y leo este libro. / No sé si lo estoy leyendo / o me lo estoy enterrando” (2005, p. 91). La escritura y las emociones que se ven inscritas en ella están siempre en relación con el cuerpo desde la metáfora del corte, del filo que penetra en la piel, en el cuerpo:

De ayer no puedo hablar. O puedo. Pero sería como enterrarme el día

...

Escribir “rasmilladuras”

...

Rasmillar la hoja. No hay salud. No hay equilibrio. Tampoco hay tiempo [...]

Escribir es rasmillarse y rasmillar (2013, p. 94).

Anotar al tiro duele mucho

...

Es supongo, alergia a la vida. (p. 95)

En síntesis, es la escritura integrada al cuerpo como consecuencia de las obsesiones del autor, que son precisamente corporales: la angustia por la pérdida de la persona amada, que se expresa desde el cuerpo; el temor a la decadencia del cuerpo, a la enfermedad.

2. POESÍA Y CONFESIÓN EN *¿A QUIÉN MATAMOS AHORA?*

Como se ha expuesto, en esta corporalización de la escritura subyace la angustia, que produce la necesidad de expresarse a través de una *forma* que, como se expondrá a continuación, no sólo es poesía, sino también confesión. Para profundizar en este punto, quiero proponer una lectura del texto *¿A Quién Matamos Ahora?*, desde el punto de vista de María Zambrano. Las experiencias vividas por Bertoni en su juventud, y presentadas en este volumen, serán especialmente susceptibles de análisis en este contexto, por lo que me enfocaré especialmente en ellas a lo largo de las páginas que siguen.

Recordando el epígrafe que Bertoni toma de la autora para su antología *Dicho Sea de Paso* —“No se escribe ciertamente por necesidades literarias” (2004, p. 25) — nos queda claro que, tanto en la práctica como en la teoría, la confesión no le es ajena a Claudio Bertoni. En el texto citado, “La confesión como género literario”, la autora presenta la confesión como “el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun

sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser” (p. 29). Las anotaciones de Bertoni en sus libretas o diarios de vida parecen ser un ejemplo ideal o “de libro” al respecto de lo que son estos “conatos de ser”.

2.1. La experiencia de la precariedad: Bertoni en Londres.

Las necesidades no-literarias que han llevado a Bertoni a ejecutar la confesión mediante sus diarios de vida ya han sido explicadas anteriormente; retomamos, de todos modos, otra cita del autor en donde explica su práctica poética como escritura por necesidad:

Me deshago de las agresiones de la vida escribiendo: no tengo el problema de la hoja en blanco porque siempre me acerco a una hoja para decir algo. La realidad te hiere de alguna manera, y entonces mi manera de defenderme de eso fue escribir y hacer fotos (Contardo, 2004, parr. 18).

No es una expresión dicha livianamente. Bertoni está plenamente consciente de ser un sujeto que va más allá de la mera disconformidad con su realidad; se siente agredido por esta. El poeta va desarrollando un creciente sentimiento de rechazo a la realidad que se va haciendo más evidente a medida que avanza el texto. En el cuaderno seis, por ejemplo, las descripciones de Inglaterra expresan este sentimiento agobiante: “Camino de la expo de fotografías en Wapping / ladrillos y cada vez más oscuros y opresivos muros de hasta siete metros de altura / es de día y nadie nadie puede vivir aquí” (2011, p. 347). Repentinamente Bertoni se siente atacado por la imagen de una iglesia abandonada que aparece “de pronto” como si la realidad se arrojara sobre él:

De pronto entre millones de ladrillos un sitio vacío de pasto largo y basura y al medio una iglesia abandonada. Qué feo es Londres. Yo he visto algunas ciudades grandes: San Francisco, Nueva York, París, Los Ángeles, Buenos Aires, Rio de Janeiro, y esta es la

peor. Vivo asustado entre sus ladrillos y su gente. Tengo sueño. Tengo miedo. Tengo ganas de volver a Chile. No soporto un día más de dolor anglosajón (2011, p. 347)

El rechazo del poeta no es gratuito ni meramente estético. La experiencia de vivir en Londres descrita en el texto es una experiencia de hambre y desamparo. “Lo mejor del mundo *underground* europeo es la idea que teníamos de él en Latinoamérica” (p. 335) afirma Bertoni hacia agosto de 1973, meses en que la existencia europea le resulta cada vez más opresiva. En el texto se describen situaciones como el sustentarse, junto a su pareja, “V”, de los restos de comida de un restaurante cuya dueña solidaria accede a compartir con ellos. La vulnerabilidad, por momentos se acerca a la paranoia, al vivir como ilegales, llegando a temer a la posibilidad de que un estrangulador se enterase de su existencia en un recinto abandonado: “Con una sudamericanita y un chileno flaco. Nos darían de hachazos. Nos descuartizarían. Y lanzarían nuestras presas por la ventana Y se revolcarían hasta el amanecer y saldrían desnudos embetunados de sangre y nadie se enteraría de nada” (p. 361).

Pero además de esto, nos encontramos con las oscilaciones en el vínculo sentimental entre Bertoni y V.: “Cuando no te quiero pienso: “¿Cómo pude quererte anoche y besarte como lo hice, donde y con la pasión que lo hice?” Y cuando te quiero pienso “que dure, que dure, que dure (p. 235)”. Todas las señales parecen apuntar al declive de la relación; Bertoni abiertamente confiesa su egoísmo en los diarios y su desinterés frente a V.: “Habrías hecho cualquier cosa por mí en cualquier momento / Yo también habría hecho cualquier cosa por mí en cualquier momento / Su amor no tenía límites / Mi egoísmo tampoco” (p. 201). A medida que avanza el tiempo los episodios nos presentan más desencuentros entre la pareja, y cerca del final del texto Bertoni reconoce: “En resumen, no soy feliz porque no quiero a V. / Todas nuestras desavenencias, las bizantinas y el resto, son ramas el tronco éste (p. 314)”. El poeta está plenamente consciente de vivir en un lugar en el que no quiere

estar, luego de haber hecho un viaje que no quería hacer, conviviendo con alguien a quien no quiere realmente. El hastío y decepción son evidentes.

Nos encontramos pues, siguiendo a María Zambrano, frente a “un individuo que padece y puede perderse” (2004, p. 25, 26), supuesto de la novela y de la confesión. De acuerdo con nuestra autora, en la confesión existe un individuo que sufre y, en la tradición histórico-literaria que le precede, encuentra sus referentes en la Biblia, en el justo Job y su queja. Es el dolor de la vida, el que lleva a expresarla literariamente en el género de la confesión. Zambrano agrega: “Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real (...) la confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confesión y de la inmediatez temporal” (p. 26, énfasis añadido). Esta inmediatez se comprueba en la metodología de escritura de Bertoni. Las libretas que leemos no se limitan a ser registros de un diario de vida escrito al final de la jornada: se trata de escribir en el instante mismo cuando las cosas están sucediendo, tratando de capturar los pensamientos y los sucesos del instante: “Ya me está cansando esta libretita sacándola a cada rato y anotando leseritas” (2011, p. 100).

En la medida en que vemos su escritura como confesión, logramos comprender mejor el uso del lenguaje conversacional de Bertoni, que asemeja y busca el efecto de oralidad. Su obra puede leerse como una larga conversación. Bertoni llega a comentar su frustración ante las ideas que pese a la inmediatez no alcanza a capturar: “¿cuántas ideas tuve mientras escribía la última pregunta y que no puedo recordar y temía no recordar y ahora me da rabia no recordar?” (p. 117). Esta constante búsqueda de la inmediatez pone de relieve la imposibilidad de reproducir la oralidad en el texto (Ostria, 2001), el que de hecho se imagina como oral antes que constituirse en un diálogo real; se trata, finalmente, de escritura, no de una performance hablada. Este intento desesperado del poeta, agotador una vez, exasperante otras, por capturar/reproducir el discurso hablado, pone de manifiesto el tiempo de la confesión operando en el texto. “El que hace la confesión no busca el tiempo del arte,

sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo” (Zambrano, 2004, p. 27). Bertoni busca retener el presente, capturarlo en la escritura, aún a riesgo de perder el sentido o los referentes de lo pasado, de la queja que surge como expresión del presente inmediato: “Ya no entiendo las cosas que dije hace un mes, ni por qué. Ni de qué estoy hablando. Está quejándose mi almita, no escucho nada más” (2011, p. 378). Es la expresión de Bertoni saliendo de sí, “por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado” (Zambrano, 2004, p. 37).

El tiempo buscado en la confesión es un elemento clave para entender la oscilación entre confesión y poesía que se da tanto en el texto como en la obra bertoniana en general. Según Zambrano, la confesión busca un tiempo real, distinto al tiempo inventado que persigue el arte, único acercamiento posible del hombre al paraíso perdido. De este modo, la poesía es “la que está más próxima, es la realidad del hechizo y lo más próximo a deshacer la condenación (...) el poeta se desvía también de la confesión o por desesperación o por esperanza apresurada, por prisa de llegar saltando sobre el tiempo” (2004, p. 29, énfasis añadido). Esperanza apresurada: Bertoni se escapa del tiempo real de la confesión, y se acerca al tiempo del paraíso perdido, tratando de “deshacer la condenación” en su poesía del Zen urbano, del éxtasis del momento presente. “En un poema logrado, en su perfecta unidad, encontramos lo más cercano al tiempo puro, que busca el que escribe la confesión” (p. 29). Es cuando se desvía en busca de los momentos extáticos del tiempo puro, dando lugar a los poemas que Bertoni toma de sus diarios en su producción literaria regular— aquellos textos que tienen una estructura más cercana al poemario tradicional (principalmente, los publicados en Chile entre 1986 y 2006. Como he comentado anteriormente, la estructura de los libros de Bertoni tenderá a cambiar con la aparición de los *cuadernos* en 2007 y 2011).

Señala Zambrano también que el individuo que se confiesa trata de hallarse, saliendo de sí mismo: “Desesperación por sentirse oscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad.

Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse” (2004, p. 37) De las distintas formas en que podemos observar esta desesperación, observo una en particular que transluce en algunas anotaciones o cartas específicas y que será una preocupación constante en la obra de Claudio Bertoni. Cuando anota, por ejemplo, la sola frase “Tu pis clarito. El mío turbio” (2011, p. 308), no es en absoluto un detalle menor. El temor a la enfermedad y a la muerte que caracterizará la obra bertoniana tiene un primer antecedente aquí: la muerte del abuelo, Manuel. “Un día orinaste sangre y al otro día Berta dijo “Es cáncer a la vejiga” / Se sentó a llorar en la cama con las manos en el regazo como una liceana / daba no sé qué verla” (p. 261). Bertoni rememora las dificultades propias de la enfermedad de su abuelo, con la angustia emergiendo en aquellas situaciones cotidianas, simples en la salud, pero que se convierten en episodios dolorosos: “Mi abuelo meando sangre junto al camino (entre Viña del Mar y Santiago). Bruno mirando el capó del auto los neumáticos las zarzamoras. Mientras Berta sujeta el sexo pene pico de mi abuelo” (p. 372). Pero lo que realmente atormenta al autor, más allá del recuerdo de la pérdida familiar, es el miedo a heredar la enfermedad:

Hace dos días una imperceptible puntada en la vejiga y el pis turbio me hicieron doler los huesos y los muslos y brazos como si me apalearan no puedo tener cáncer a la vejiga orinar sangre como mi abuelo y bendigo una vez más el pis transparente limón clarito (p. 370).

Frente a la desesperación y el rechazo a la realidad, manifestado ya sea en el odio casi patológico a Europa, el cansancio frente al resquebrajamiento de la relación con V. y el temor frente la muerte, logro identificar dos respuestas que constituyen nociones de pensamiento utópico, entendido este como “el deseo de un mundo real diferente, asociado a la identificación de las razones que explican la insatisfacción que produce, las alternativas que disimula y la concepción apenas bosquejada de una nueva realidad” (Alonso et al.,

2005, p. 36) Estas formas de pensamiento utópico responderían también a la esperanza de “encontrar la unidad”, saliendo de sí, tal como señala Zambrano. Se trata del deseo de un mundo diferente, que opera como noción de “paraíso perdido”. Realidades posibles expresadas en la añoranza, que contribuyen al sentimiento de desesperación (insatisfacción por no tenerlas, miedo a no recuperarlas) pero también actúan como consuelo mediante el recuerdo. Es la añoranza de dos retornos: a Ñuñoa, con los amigos de la Avenida Chile España, y al vientre materno. Pero además se trata del deseo de un mundo real diferente proyectado hacia el futuro: la idea de socialismo, tomada del mundo político, pero entendida principalmente como una forma de existir en la realidad, como un modo de vida. Nos encontramos así con el reflejo del paraíso perdido del Génesis (vida pasada), y la esperanza de una “tierra prometida” (futuro).

2.2.Utopía como paraíso perdido: los grupos de amigos.

En primer lugar, me referiré a la experiencia de Bertoni descrita al comienzo del libro: los meses de octubre y noviembre de 1972. La partida de nuestro poeta hacia Europa es inminente, y él dedica tiempo a compartir con los amigos. Vemos a un Bertoni situado en el presente; disfrutando los momentos y registrando el placer vivido en sus libretas. Este periodo parece haber sido el de la dicha en su máxima expresión:

¿Los dos meses antes de viajar fueron los 60 días más felices de mi vida? Gracias a Chile España 205-A, gracias a la Tití, a la primavera y su atmósfera cristalina. Y las dos últimas semanas gracias a la inesperada deliciosa incomparable juventud piernas boca sonrisa y chuchita de B.W. (2011, p. 133)

La relación con B.W. mencionada en la cita es diametralmente opuesta a la que mantiene, paralelamente, con V. —primero a distancia y luego en Inglaterra viviendo juntos. Aquella es prácticamente un noviazgo adolescente, idílico:

caminamos en silencio abrazados hasta la plaza La Alcaidesa nos sentamos en el maicillo apoyados en el murito de concreto de la enorme y central pileta nos acariciamos y besamos sin decir nada al final nos reímos la tomé en brazos como el jovencito a la heroína en un film cruce Bilbao con ella en brazos (2011, p. 29)

Pero también encuentra solaz en la convivencia colectiva; la vida en comunidad es un elemento clave en el pensamiento utópico de Bertoni. En el momento presente, es la dicha; más tarde, es la nostalgia que funciona también como un consuelo en medio de una realidad indeseada.

Íbamos rumbo a la playa (Marcelo, la Coca, el Kiko, la Alba en su moisés, la Anita y yo) rumbo a Algarrobo, creo, la Citroneta se queda en panne en Isla de Maipo, nos bajamos, nos desnudamos, nos bañamos en el río, un vientecito de agua en la espalda, delicioso, en los riñones (p. 23)

Quando salíamos de tu casa en Chile España a buscar cerveza o vino blanco a la casa de Pancho o a buscar marihuana para los demás [...] cuando salíamos en tu Citroneta sin decirnos nada porque ya nos hemos dicho casi todo en 15 años de andar por ahí hueveando, hacíamos una especie de paréntesis o aro de plenitud en el que abrego a veces todavía (p. 291, énfasis añadido)

El espacio de la calle Chile-España, así como la Citroneta, y otros lugares más de la comuna de Ñuñoa configuran un espacio que, al igual que el Edén bíblico, se constituye como mundo ideal, el que se abandona con la consciencia de que más adelante espera la desdicha, la pérdida, la obligación: “Dolorosa despedida de Bruno, Carmen, Berta y Marietta. Solo después haciendo cola para presentar mis papeles a Policía Internacional en el comedor clase turista odiándome angustiadísimo de hacer lo que no quiero” (p. 35)

Así, Bertoni es autoexiliado de su paraíso; tiene la noción de que el momento más feliz de su vida ya acabó: “Avenida Chile España 205 A ¿nunca más? / ¡Qué dolor! / Así es la vida” (p. 316) Bertoni termina viviendo fragmentariamente, con el alma lejos del cuerpo: “Terminaré con una enfermedad mental. Estoy aquí pero vivo en Chile” (p. 369). Es el individuo incompleto, fragmentario, de la confesión, afanoso de encontrar unidad. Es el lugar feliz al que ya no se puede volver, o que ya no existirá si logra regresar: a su retorno a Chile, Bertoni encuentra la dictadura, una condición más cercana a la distopía Orwelliana que a la utopía del paraíso perdido.

2.3. Utopía como tierra prometida: una felicidad socialista.

Además de los aspectos del pensamiento utópico en un sentido de ideal perdido, de un antiguo Edén personal, encontramos también la dimensión de la esperanza en un futuro ideal o “tierra prometida” hacia la cual Bertoni se proyecta. Es la *ventana utópica*, siguiendo a Bloch en *El Principio Esperanza* (2004), que permite ver un futuro luminoso pese al dolor y la trivialidad del presente, y mantiene viva la esperanza en medio del “dolor anglosajón” que Bertoni experimenta. En una nota del 19 de agosto de 1973, escribe: “La Violeta se suicidó a destiempo. Las penas del corazón las cura el socialismo” (2011, p 369). Consciente de lo ingenua que puede sonar la frase años más tarde, el autor comenta en una nota añadida para la publicación del libro:

El socialismo era para nosotros (claro que sí: hiper ingenuamente) la instauración del paraíso en la tierra: justicia, hermandad y buena onda forever (el comunismo de Marx: sin clases sociales ni estado). Y sus enemigos eran todo el mal. Y Cuba, Chile, Vietnam y China, el bien. (p. 369)

Es la retrospectiva de un Bertoni cuya visión política claramente ha sufrido cambios décadas después. El contexto histórico es clave. Los diarios están escritos durante el

periodo de crisis política en Chile precedente al Golpe de Estado; durante las semanas previas a este, Bertoni está consciente de las tensiones en su país y expresa su compromiso político cada vez más explícitamente. El título del texto, significativamente, viene de un episodio en el que Bertoni acompaña a V. en la realización de una suerte de ritual vudú: queman una insignia de “Patria y Libertad”, movimiento armado de extrema derecha, y tratan de “matar” a los opositores del gobierno de Allende, percibiendo claramente la amenaza del Golpe de Estado inminente: “¿A quién matamos ahora? / Silencio / ¿A Eduardo Frei? / No / ¿Por qué? / Silencio / Es envidioso no más no es tan malo” (p. 368). Acción que oscila entre lo lúdico y lo siniestro, en una manifestación del compromiso con el proyecto político socialista que se desarrolla en Chile y de la impotencia frente al inminente fin de la utopía. Bertoni se aferra al ideal y desea apoyarlo, en un gesto de desesperación, al anticipar que un eventual golpe de estado significará el fin de la esperanza: “Quiero firmar un documento de apoyo a mi deseo de firmar un documento de apoyo a cualquier revolución socialista (y razonable) en cualquier parte” (p. 366) La palabra “razonable” es reveladora, ya que no es una lealtad ciega a un partido en particular: Bertoni no es un militante. “Yo nunca he pertenecido al mundo de la política, pero me siento socialista. Nunca, en todo caso, ha sido mi asunto. El mundo de ahora es muy desencantante” (Agosín, 2002, parr. 45). Es relevante señalar en este punto, que el cambio en el contexto sociohistórico que Bertoni experimenta, ofrecerá también una clave para la interpretación de su estética y la evolución presente en ella; punto del que nos ocuparemos en profundidad más adelante.

Bertoni encuentra una esperanza más amplia en la “justicia, hermandad y buena onda forever” que en 1973 le ofrecía la perspectiva del socialismo. Se trata, en términos más precisos, del deseo de realización de una felicidad que sólo puede hacerse sostenible viviéndola de manera colectiva:

¿Te has fijado que cuando estamos felices nos ponemos al tiro tristes? / Es nuestra felicidad de porcelana que tenemos que cambiar por una felicidad de madera / Es nuestra

felicidad quisquillosa que tenemos que cambiar por una felicidad reposada / Es nuestra felicidad individualista que tenemos que cambiar por una felicidad comunista / O al menos por una utópica y socialista (p. 283)

Es que más allá de un proyecto político, en el pensamiento utópico de Bertoni la felicidad plena es posible de hallar en un grupo de personas. Esto no sólo se hace evidente en la nostalgia que Bertoni siente por los amigos de “Avenida Chile España”; es una noción que termina de consolidarse en el luego de la experiencia comunitaria en el departamento de Patricio, en Annecy. El lugar más significativo para él en Europa no es en Inglaterra, donde la relación con su pareja V. se resquebraja continuamente. Es Annecy, lugar donde obtiene una nueva óptica sobre su pasado reciente en Chile:

En Annecy aprendí a participar de los deseos de los demás a participar de mis deseos aprendimos a volvernos el mismo deseo por primera vez en noviembre del año pasado sentí la necesidad y el deseo de vivir con comunidad con Marietta Pablo Marcelo Coca Jorge Rivera Sonia Pancho y la Tití.... (p. 144)

Bertoni admite un cambio en su visión de la felicidad; pasa del deseo que tenía en Chile de vivir en su pieza solo, por considerarse a sí mismo más complicado que el resto, a desear vivir junto a otros permanentemente (p. 144-145). Se hace más consciente del valor de su experiencia pasada y de que la felicidad que anhela solo puede experimentarse plenamente en comunión con otras personas: “Si no deseamos la felicidad del otro ardientemente no estamos viviendo nuestra vida hasta el extremo que nos gustaría con el máximo de beneficio para nadie o nada más de lo que necesita ser satisfecho en nosotros” (p. 146)

Ahora bien; el ideal socialista/comunitario de Bertoni se ve amenazado. Hacia el final del libro lo vemos cada vez más preocupado y pendiente de la crisis que inminentemente estallará en Chile, su espacio de la utopía: el Socialismo de Allende, el reencuentro con los amigos en su barrio, su familia y su madre. El temor se acrecienta: es la desesperación que

lleva a la confesión, el pesimismo que lo lleva a cuestionarse las decisiones tomadas en su vida, a pensar en las posibilidades amenazantes de la muerte y el miedo frente a la pérdida definitiva de los seres queridos.

¿Y en qué me volveré a Chile? / ¿Y con qué plata? / La elección de Salvador Allende me cambió la vida sin darme yo cuenta o sospechar que lo haría / Yo me creía un hombre en el mundo y resulta que era un chileno en mi país Latinoamérica 1973 [...] Me lancé a una piscina sin agua empujado por Henry Miller y los Surrealistas y los románticos alemanes / y no me interesa el vacío (p. 376)

¿Qué haré cuando mis padres mis amigos mis hermanas mueran? ¿Qué haré con todo ese dolor? [...] ¿Adonde saldré a buscar nuevos amigos que me conozcan como los antiguos? / ¿Qué me cuiden y me respeten y me perdonen y hagan bromas livianas con mi pseudo cuasi ascetismo como mis verdaderos y antiguos legítimos amigos? (p. 377)

El texto concluye con la noticia que lo cambia todo: El Golpe de Estado frustra definitivamente la posibilidad de la utopía socialista, y la esperanza de volver cuanto antes a Chile: “Íbamos por un año y nos quedamos como cinco” (Careaga, 2011, parr 4) comenta Bertoni para diario *La Tercera*. Junto a la desesperación de no poder evitarla, el temor a la dictadura y la violencia política en contra de su familia comienza a instalarse, para acompañarlo por un largo tiempo. A propósito del ritual vudú realizado por V. para intentar prevenir el golpe, Bertoni comenta (Bisama, 2011):

Llegué a la casa y creí que la Cecilia estaba haciendo un sahumerio, porque nosotros nos comíamos una hamburguesa a la semana y cada vez que lo hacíamos poníamos incienso, porque eran caras y había que celebrarlo. Yo creí que era eso y no, era un rito para matar a estos sujetos de la dictadura. Estábamos al borde: mi familia era gente de izquierda. (...) yo temblaba como una hoja, con diarrea porque alguien les fuera a decir a

estos cuicos que más allá vivía una familia de comunistas y ellos llegaron y arrasaron con todos nosotros (p. 2)

¿Qué viene ahora? El poeta nos deja el silencio. En el momento en que todo cambia, se acaba toda noticia que tengamos de él por un paréntesis de tres años. Leemos en *Rápido, Antes de Llorar* el posterior retorno a Chile, pero la utopía que hemos analizado ya no existe: le espera el dolor y la desesperanza a causa de la enfermedad y muerte de Berta. De ahí en adelante, Bertoni permanecerá la oscilación entre el temor a la enfermedad, la muerte y la angustia que esta causa por una parte; y frente a este dolor, que por largo tiempo lo acompañará, persistirán el sexo, las mujeres y la música como nuevas ventanas utópicas.

¿Cuál es, años más tarde, la actitud de Bertoni estas expresiones de su pensamiento utópico de los años 70? Aunque sigue sintiéndose socialista, pese al desencanto que la política y el mundo de hoy ofrecen, él afirma:

Son las cosas mínimas que van quedando, porque ya todo está perdido. La única esperanza que tengo y creo practicar es tener una acción ética a partir de la maravilla que es aparecer por la Tierra aunque sea por dos segundos. Hacerle sentir eso al resto es un reto, porque eso, cuando se entiende, no se olvida jamás. (Agosín, 2002, parr. 45).

Es la forma en que persiste la esperanza tras las primeras grandes decepciones que lo hacen confesarse en ¿A Quién Matamos Ahora?. Aferrarse a “la maravilla que es aparecer por la Tierra aunque sea por dos segundos” tema que será frecuente en su posterior creación literaria: la dicha de los momentos cotidianos, simples, pero eternos en su brevedad, que siempre lo envían de vuelta a una existencia ideal, un paraíso perdido quizá, pero que persiste en la memoria (Bertoni, 2005, p. 103):

¿es posible que un buen rato
sea sólo un buen rato

y no la memoria
de un antiguo infinito
inolvidable buen rato?



CAPÍTULO V

CLAUDIO BERTONI EN LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

Como ha quedado demostrado hasta este punto, la escritura de Claudio Bertoni, al tiempo que se presenta con una gran sencillez estilística, ofrece una complejidad que plantea una serie de desafíos para la crítica literaria. La coloquialidad de su lenguaje, la simpleza de su premisa poética —escribir como se habla— y el humorismo que asalta al lector constantemente en sus libros de poesía, parecen repeler la posibilidad de un análisis crítico en profundidad; sin embargo, tras esta apariencia irónica y de índole flagrantemente post-parriana, subyace un proyecto de una complejidad inesperada (o al menos, muy bien disimulada), donde operan densos entramados intertextuales y una clara autoconsciencia poética, reflejada en una metapoésía asistemática pero omnipresente. Es cierto que la notable consecuencia del autor en rehusarse a elaborar un proyecto poético, redundando en la emergencia de uno bastante consistente. Pero al mismo tiempo, la vasta formación intelectual del poeta; la obsesiva mirada narcisista hacia su propia vida, y la notoria influencia de ejes como el surrealismo, el budismo zen, Henry Miller y Nicanor Parra, ponen de manifiesto una escritura que se conoce muy bien a sí misma, por lo que sabe develar (¿sin quererlo?) sus mecanismos de funcionamiento. Pero lo más importante: la desaparición de lo “poético”, la reformulación de lo retórico, la incorporación de sus propios modos de funcionamiento estético, nos ofrecen interesantes desafíos que requieren ser analizados desde una perspectiva trascendente, que vaya mucho más allá de lo exclusivamente textual, que incorpore una comprensión del ethos social y del contexto cultural en el que emerge. Porque para terminar de entender a Bertoni (o comenzar a entenderlo) es fundamental que tengamos presente que sus modos de operar se enmarcan dentro de procesos de transición no sólo en la poesía sino en la sociedad chilena, que redefinen las normas de la propia producción literaria y artística.

De este modo, considero que Bertoni puede considerarse como un artista que refleja fielmente la situación de crisis de la modernidad en Chile. Observo que los diálogos que establece con otras poéticas nacionales, los procedimientos discursivos que utiliza, el juego con los referentes y el lenguaje de la cotidianeidad, y finalmente, su visión del individuo, de la sociedad y aun de la espiritualidad, ponen de manifiesto que Bertoni es un fiel representante de los tiempos en que escribe, del paradigma subjetivo del Chile actual y de nuestros principales modos de (re)configuración estética. Incluso su estilo, aparentemente, desprolijo, su naturaleza precaria y fragmentaria, su humor y su “cachureo” discursivo, ponen de manifiesto que la suya es una poesía “a la chilena”, aun cuando se plantea críticamente frente a nuestros modos de ser. Por ende, en los apartados siguientes me propongo demostrar de qué manera la de Bertoni es una estética fielmente representativa de los tiempos que corren.

1. CHILE Y LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

En el Capítulo II de esta investigación he examinado la heterogeneidad discursiva que Mauricio Ostría (2011) identifica como uno de los rasgos claves de la poesía chilena del siglo XX. Recapitulando lo allí expuesto, mencioné que este rasgo se refiere a la incorporación de elementos procedentes de diversos universos discursivos en el texto poético, los cuales pueden ir desde referencias léxicas hasta frases, oraciones y estructuras superiores. Expuse además cómo este aspecto aparece en la poesía de Claudio Bertoni mediante la incorporación de un léxico coloquial, de frases cotidianas escuchadas al pasar, mensajes de texto telefónicos, citas textuales tomadas de conversaciones, de canciones, de la televisión, de sus lecturas, etc.

Entre las conclusiones de sus notas Ostría comenta que este rasgo “parece ser un signo de la poesía actual; en realidad, de la literatura en general. Tal vez sea la manera como se manifiesta la llamada postmodernidad en la escritura” (2011, p. 324). Él relaciona también este rasgo con el proceso cultural vivido en Chile desde los años sesenta del siglo pasado,

en el que se pone el énfasis en los “aspectos plurales y heterogéneos de lo que se consideró por mucho tiempo una sociedad homogénea con una identidad cultural definida” (p. 325) de este modo, la heterogeneidad discursiva va asociada a un proceso cultural en el que comienzan a reconocerse diversos modos de subjetivación en nuestra sociedad, más allá de un discurso único y totalizador; este rasgo constituiría un reflejo de aquello en la literatura.

Queda de manifiesto pues, que estas nuevas formas de escritura responden a cambios culturales; se habla de una posible situación de *posmodernidad* como un cambio sociocultural a nivel mundial (o al menos, occidental) que repercutirá en nuestra realidad nacional. El término es polémico, tal como comenta Niall Binns en su estudio sobre la obra de Nicanor Parra y Enrique Lihn (1999), dada su polisemia y su sobreutilización en algunos círculos. Sin el deseo de entrar en una discusión que sobrepasa los objetivos de esta tesis, baste señalar que, siguiendo a los autores ya señalados, y teniendo en consideración la contextualización histórico literaria presentada en el capítulo I, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que nuestro país ha sufrido cambios producto del devenir histórico, político y cultural. Estos han repercutido en la manera de entender el arte y la sociedad y por ende, han conducido a una reconfiguración de la estética literaria, en un momento en el que nuestro país ingresa de lleno en lo que podríamos denominar como la crisis de la modernidad.

En el caso que nos ocupa, hay aspectos específicos que ponen de manifiesto la manera en que se reflejan, en el trabajo de Bertoni, los cambios antes señalados. Al hablar de crisis de la modernidad, me refiero al cuestionamiento de ciertos valores sociales y estéticos, considerados típicamente modernos. Si estos valores han sido completamente superados o no, es una discusión que como he señalado excede los propósitos de este trabajo; lo cierto es que, en el panorama mundial y nacional, resultan, cuando menos, problemáticos y son puestos en duda. Se exponen a continuación.

1.1. Crisis estética.

En primer lugar, me refiero a la respuesta frente a la propuesta estética de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Según Fredric Jameson, el arte de vanguardias, o en sus términos *modernismo* (“modernism”)

...pierde su poder rupturista y subversivo, y se vuelve oficial, canónico. “los clásicos del modernismo superior forman ahora parte del llamado canon y se enseñan en escuelas y universidades, lo cual los vacía a la vez de todo su antiguo poder subversivo (...) su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico y, en lo sucesivo, es percibido como académico por toda una nueva generación de poetas, pintores y músicos (2008, p. 184-185)

Una vez declinado su rupturismo y canonizada su concepción artística, se buscará nuevas formas de ruptura que, tras lo que Baudrillard considera una *orgía* de liberación de los cánones de belleza (Baudrillard, 1991) dando paso a una situación transestética en la que desaparece la belleza como valor absoluto, en especial tras el impacto decisivo del Dadaísmo y Duchamp primero, y del arte pop de Warhol después. De este modo, se abre paso a posibilidades infinitas de creación artística sin un patrón guía y permitiendo finalmente la posibilidad de estetización de todos los objetos de la realidad: ahora todo puede ser artístico.

Si bien es cierto que estos procesos, acaecidos fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, tienen una repercusión cultural a nivel internacional, y el impacto que ejercen en Bertoni se puede rastrear, como vimos, de manera evidente en sus cuadernos, es necesario también que consideremos de qué manera estos se proyectan a nivel nacional en la historia de nuestra poesía. Siguiendo a Binns (1999) identificamos que la manifestación de las vanguardias en Chile encuentra su eco en la figura de los grandes poetas del Olimpo nacional; a saber: Neruda, Huidobro y De Rokha, cuya lógica artística responde a la estética

típicamente vanguardista. Tras su búsqueda por la innovación estética y su rupturismo (sobre todo en el caso de Huidobro), acaban siendo sacralizados en una gran Trinidad poética o monstruo tricéfalo a quién la siguiente generación poética deberá enfrentar; la crisis de la poesía moderna se desata entonces gracias al proyecto iconoclasta de Nicanor Parra, quien hace bajar a los poetas del Olimpo, riéndose de “Vaca Sagrada”, “Pequeño Dios” y “Toro Furioso”. Conocida es la incorporación de lo coloquial a la poesía por parte de Parra, y prácticamente forma parte de la mitología nacional: la liberación de las formas y el cambio de reglas del juego poético (por no hablar de abolición) que él propicia para las nuevas generaciones de escritores, abre el paso para el trabajo de autores como Bertoni, que incorporan con fuerza elementos del lenguaje cotidiano a su escritura, poniendo en cuestionamiento la noción tradicional del lenguaje poético. En el caso de nuestro escritor la influencia de Parra es decisiva, y aunque su escritura no sea exactamente una continuación de la antipoesía, es innegable que trabaja en un campo abierto por esta. Bertoni es sumamente explícito en este sentido:

yo y varios más no escribiríamos como lo hacemos si no fuera por Parra y que Parra dio vuelta la hoja de nuestra poesía y de la poesía en castellano en general y que Parra es mi Poeta favorito mi Existencialista favorito mi Cantante de Tangos favorito mi Cantante de Blues favorito mi Filósofo favorito mi Teólogo favorito mi Energúmeno favorito (...) Las primeras líneas tuyas que leí en una micro fueron “Viva la Cordillera de los Andes / Muera la Cordillera de la Costa” yo tenía pocos años me dió risa y sobre todo el placer y alivio de saber que se podía escribir “así” y de cosas también “así” (2014, parr. 1)

1.2. Crisis ideológica.

El segundo aspecto fundamental que tomo en cuenta para referirme a una crisis de la modernidad tiene que ver con lo que Jean-François Lyotard entiende como el fin de los

metarrelatos. En su trabajo *La condición postmoderna* (1987), afirma que una de las principales características de la cultura de nuestros tiempos tiene que ver con un cambio en la condición del saber, que redundará en el fin de los grandes relatos totalizadores que buscan explicar la realidad—relatos que forman parte de la modernidad, en términos generales, como proyecto de continuo desarrollo intelectual que fundamenta y permite una idea de permanente progreso y emancipación del ser humano. Según Lyotard, el progreso de las ciencias trae como efecto la incredulidad frente a los metarrelatos (1987, p. 10), que él considera como “postmoderna”, y que se relaciona con “las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (p. 9). Juan Zapata explica la mencionada incredulidad en los siguientes términos: “El ser humano empieza a experimentar un creciente escepticismo frente a las teorías e ideologías que le ofrecían respuestas globales y totalizadoras a sus inquietudes intelectuales y espirituales” (2003, p. 3).

Niall Binns comenta la problemática que suscita la aplicación de la teoría de Lyotard en Hispanoamérica, principalmente debido a la discusión acerca del modo en que la modernidad cultural tuvo o no lugar en nuestro continente. La pregunta es si en Hispanoamérica y en Chile se llegó a realizar un proyecto moderno propiamente tal, o si esta noción no responde más bien a una visión eurocentrista de Lyotard, remitiéndose a una experiencia propia del “centro” europeo y no de la “periferia” latinoamericana. Tras una revisión bibliográfica, Binns concluye que la modernidad se manifestó en Chile, a partir de la década de 1960, fundamentalmente debido a tres experiencias políticas: el gobierno de Eduardo Frei, el proyecto de la Unidad Popular y la Dictadura Militar: Tres experiencias con un sentido de *revolución* que “poseen todas las características -fundacionales y progresistas- de los grandes relatos de Lyotard” (p. 45). Binns observa que para Lyotard, el metarrelato que tiene más peso es el marxismo; lo que funciona de manera coherente con el contexto latinoamericano y chileno de fines del siglo XX. Los tres grandes proyectos modernos

experimentados en nuestro país habrían fracasado en el sentido de ser incapaces de ofrecer una visión heroica del continuo desarrollo: “Ni las políticas desarrollistas de Frei ni las reformas socialistas de Allende ni las medidas neoliberales de Pinochet cristalizaron en un proceso de transformación social sostenido y estable” (Hopenhayn, 1990, citado en Binns, 1999, p. 45). Desde esta perspectiva, la crisis de la modernidad en Chile, como pérdida de los metarrelatos y el “creciente escepticismo” que señala Zapata, desembocará en plenitud sobre todo hacia 1990, durante la Transición a la democracia.

A nivel literario, esto se verá preconizado, por una parte, en el escepticismo iconoclasta de Nicanor Parra a fines de los 70 y durante la década de 1980; posteriormente, se verá con mayor énfasis en las voces problemáticas de la poesía chilena de la década de 1990. Por ejemplo, Sergio Mansilla describe una “hipertrofia de lo metapoético” en la poesía chilena posterior a la Transición, que en su opinión, sustituye el “auténtico lirismo” por una escritura centrada en la poesía como fin en sí misma, distanciada de los referentes de la realidad, y semánticamente hermética. (2010, p. 85). Él considera que la búsqueda de diversas voces poéticas durante la Dictadura, ha sido sustituida por una pluralidad de voces que él ve como una poesía en el marco de las leyes del mercado: oferta y demanda poética según los intereses del lector/consumidor. Mansilla plantea su punto de vista contextualizado en una discusión acerca de “la situación de la poesía chilena en una época de pérdida de eficacia de utopías en disenso que, por lo menos en Chile y hasta los años de 1970, delineaban los campos ideológicos fundamentales (izquierdas y derechas, no obstante los matices varios)”. (p. 80). Se trata en definitiva, de la pérdida de los metarrelatos, de los grandes discursos ideológicos, en su versión chilena. Queda claro que, en definitiva, la literatura no está exenta de verse influenciada por el devenir ideológico de la sociedad en la que aparece.

Una vez fijado este contexto, pasaré a explicar la manera en que los diversos aspectos estilísticos y temáticos de la poesía de Claudio Bertoni, estudiados en los capítulos

anteriores, se relacionan con la crisis de la modernidad experimentada en nuestro país, y de qué modo su trabajo literario artístico da cuenta de la cultura Chilena del siglo XXI.

2. BERTONI Y LOS GRANDES RELATOS.

Teniendo en cuenta los antecedentes ofrecidos, y a partir de las informaciones reunidas a lo largo de esta investigación, plantearé la relación entre la poesía de Bertoni y la crisis de la modernidad desde los dos puntos de vista recién expuestos: primero revisaré el lugar de Bertoni en el devenir de la poesía chilena del siglo XX y XXI, al enfrentarse al gran metarrelato de la poesía vanguardista. Posteriormente, indagaré en su relación con los grandes relatos religioso (cristiano) y político (socialista). Como se demostrará, en estos tres aspectos claramente presentes en su producción, se ve reflejada la imposibilidad de establecer visiones totalizadoras de la realidad, y la manera en que estos discursos colapsan.

2.1. Bertoni en el devenir poético del Siglo XX.

En la exploración realizada en el capítulo III, acerca de las reflexiones metapoéticas presentes en el libro *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011), pudimos encontrar interesantes perspectivas acerca de la posición en que Bertoni se sitúa en el contexto de la historia del arte y la literatura. Dichas perspectivas son sumamente provechosas para el análisis y estratégicas en la medida en que, al ofrecer en 2011 una mirada hacia su propio proceso artístico experimentado casi 40 años antes, nos entrega claves que permiten, desde el pasado, comprender mejor su situación artística presente.

En el capítulo III de esta investigación, analicé una reflexión realizada por Bertoni en la década de 1970, acerca del poeta *vanguardista* ideal, cuya escritura está poblada de arquetipos y de profundidad semántica, de rigurosidad y originalidad. Dicha reflexión hace manifiesta la imagen a la que se opondrá su propia escritura. Allí, nuestro poeta hace un

retrato o descripción de un escritor sin nombre: se trata del ideal del poeta, en términos de Parra, “Olímpico”: el padre vanguardista cuya sombra atormenta a los jóvenes poetas, basada en la idea de genio literario. El poeta es un iluminado, poseedor de un conocimiento y talento únicos, y de una sensibilidad profunda y personal; en definitiva, los poetas canónicos. El “Gran Poeta”, cuyo nombre nunca se menciona, es una figura que atormenta a Bertoni, frente a la cual él se plantea como oposición:

Ahora está de vuelta en su escritorio abrumándome, abismándome con su inagotable talento y confianza. ¿Qué sabe este poeta? ¿De qué secreto participa, del que no participamos nosotros los miembros de la secta: *Salgamos a empujar viejujas?* ¿Qué tiene él que no tengamos nosotros? (2011, p. 250)

El espíritu de esta reflexión es similar que el del Manifiesto de Parra, en su deseo de oponerse a una gran poesía con una voz menor. Pero donde Parra parodiaba y desacralizaba, Bertoni deja ver su inseguridad, un sentimiento de inferioridad que rápidamente se rebela atrincherándose en un grupo cuya propuesta carece de las grandes pretensiones de sus sucesores: “no hemos descubierto nada ni le mandamos sobres gruesos y amarillos a nadie porque para envolver nuestra poesía basta un papel de diario” (p. 250). Bertoni se reconoce influenciado por los surrealistas, pero se opone a su visión heroica:

Los surrealistas ya hicieron el ridículo por nosotros y los futuristas y los beatniks y los románticos alemanes. Hoy día sabemos que el énfasis no existe. Ni las cruzadas ni los héroes del espíritu ni los ascetas ni los libertinos del cuerpo y del espíritu ni los continentes ni los lujuriosos ni los sufíes de la palabra. (2011, p. 79, énfasis añadido)

De este modo, vemos que Bertoni se opone a los vanguardistas en cuanto a representantes del gran metarrelato literario del escritor como un iluminado que emprende

una cruzada en contra de sus antecesores. Como señala Binns, “Los grandes relatos modernos requerían sus grandes narradores: ninguno más grande que el poeta moderno (el genio, el profeta) que se entregó a una lucha parricida -pero también fratricida- hasta la muerte, contra los falsos profetas: sus precursores y sus contemporáneos” (1999, p. 41). Esta lucha parricida es aquella de la que participaban las vanguardias en su obsesiva búsqueda por la originalidad —quien mejor dio cuenta de esto en Chile fue Huidobro, pero estas batallas rupturistas también pueden verse en la eterna pugna entre los grandes poetas modernos contra quienes a su vez Parra las emprendió, actitud heredada también por Lihn. Podemos ver a Bertoni como un representante de una crisis de la modernidad por cuanto vemos en él la actitud de descreimiento frente al gran metarrelato vanguardista—y no sólo eso, sino que contra la literatura toda como “institución”. Binns comenta: “Las vanguardias literarias heredaron y llevaron al límite esta visión progresista, y su agotamiento coincide con el agotamiento de la modernidad” (p. 41): agotamiento que se manifiesta en la actitud del grupo *salgamos a empujar viejijas*, con su poesía “de poco aliento, vacilante y espasmódica...como el último pis de una pichula en el Crucero —Salvador esquina de Irrazábal...” (Bertoni, 2011, p. 250-251). En oposición a la gran poesía anterior, tras el fin del metarrelato literario, Bertoni propone una obra menor, inestable, precaria. Y como lo hace la poesía en la crisis de la modernidad, “el suyo es un acto de demolición que derriba los monumentos modernos, pero sin erigir nada duradero en su lugar: un cobertizo quizá, un kiosko, una tienda de campaña...” (p. 42)

2.2. Bertoni y el metarrelato religioso

Uno de los grandes relatos que, en la época de crisis de la modernidad, resulta fuertemente cuestionado, será el de la religión en el sentido que la entiende el cristianismo tradicional. Esta viene a ser parte de los discursos que buscan dar una explicación totalizadora de la realidad, pierde su legitimación en el contexto cultural en que vivimos. En

un periodo que, desde la teoría, aparece como marcado por la incredulidad, la creencia en un Dios único que vele por el bien de la humanidad y que la guíe hacia una liberación o emancipación definitiva, es sencillamente impensable.

En la crisis de la modernidad podemos ver, siguiendo a Jürgen Habermas (2008), que existe un proyecto inconcluso, que no logra sus propósitos de permanente progreso fundado en el racionalismo. Según Niall Binns, esta situación queda de manifiesto en forma clara en Hispanoamérica, cuando vemos que la secularización moderna nunca llegó a establecerse del todo en nuestra cultura. La “muerte de dios” anunciada por Nietzsche no ingresa de lleno en la mentalidad de nuestro continente, dado el fuerte sustrato religioso sobre el que nuestra cultura se asienta.

En su estudio sobre la obra de Nicanor Parra, Binns identifica la actitud iconoclasta del Antipoeta como una de las marcas representativas del periodo en que vivimos. La actitud desacralizadora de Parra frente a la política o la religión es conocida como una verdadera marca de estilo. El crítico observa como, por ejemplo, en el *Padre Nuestro* de Parra, la reescritura de la principal oración de la fe cristiana, transforma al Padre Todopoderoso en un simple mortal, limitado, incapaz de arreglar los problemas de la humanidad, atribulado. Ya no hay Dios: sólo el hombre, abandonado a sus limitaciones.

En el caso de la obra de Bertoni, la idea de Dios es persistente. No profundizaré demasiado en el análisis textual de este punto, en la medida en que ya existe un trabajo detallado al respecto, que es el que ha realizado Felipe Cussen (2012). Sin embargo, me parece relevante considerar sus principales conclusiones como datos para extraer algunas reflexiones importantes acerca de la obra de Bertoni en la crisis de la modernidad. Cussen describe correctamente a Bertoni como un poeta religioso, por cuanto la divinidad es uno de sus temas recurrentes. Sin embargo, nos advierte que debemos olvidar la asociación de la religiosidad con la adhesión a un dogma específico —poesía religiosa no es poesía Cristiana o Católica. La “creencia” de Bertoni se basa en la “teología negativa”: la idea de que el único

dios posible es aquel completamente inaprehensible. Nada puede afirmarse de él, pues es imposible para el ser humano conocerlo. Por lo tanto, es un conocimiento basado en la contradicción, lo que de por sí ya constituye un desafío a los principios de legitimación del saber, que es para Lyotard una característica de la crisis de los metarrelatos. La religiosidad de Bertoni es conflictiva: “puede merecer el apelativo de poeta religioso solo si entendemos la relación con la divinidad no en el marco de una escena plácida y bondadosa, sino más bien desde el conflicto, la desesperación y el desgaste que representa para cualquier hombre” (2012, p. 20). La relación con Dios en la perspectiva de la teología negativa en Bertoni constituye, para Cussen, “una búsqueda signada por la ambigüedad, la ironía, la anulación de las afirmaciones y negaciones, que pretende dejar atrás el lenguaje en pos del misterio” (p. 20). Lejos de haber un gran discurso religioso, sólo existe la incertidumbre y la contradicción en su poesía. El deseo de que haya un dios y la consciencia de su imposibilidad: “¡Qué ganas de que haya Dios! Aunque sea malo el concha de su madre, ¡que por lo menos sepa que uno existe!” (Bertoni, 2012, p. 95). En la poesía religiosa de Bertoni, se deconstruye de manera paradójica el metarrelato religioso; no por una negación empedernida que se obsesione en desacralizar a Dios, sino porque la negación de la posibilidad de su conocimiento hace imposible erigir ningún “gran discurso”; de hecho, imposibilita cualquier discurso teológico. Su deconstrucción del valor de verdad (¿cómo comprobar si este dios existe?) y de lógica (si todo lo que se diga sobre dios es falso, es imposible plantearse lógicamente frente a él), ponen de relieve no solo el colapso del metarrelato religioso/cristiano, sino de la epistemología racionalista moderna. Imposible creer o negar: “Dios Todopoderoso / Tú que Todo Lo puedes / y eres infinitamente Poderoso / ¡Existe sin existir!” (2004, p.180). Esta relación conflictuada con la religiosidad tradicional viene a ser representativa de una situación cultural en la que la religión cristiana existe en medio de una constante tensión; Chile aparece como un país predominantemente católico; sin embargo, los discursos que intentan sostener el metarrelato de la religión pierden

legitimidad (sobre todo cuando van vinculados al ámbito político) en la medida en que son regularmente cuestionados y puestos en crisis.

2.3. Bertoni y el fin de las utopías: el gran relato socialista.

Al ser escritos en un periodo clave para el devenir histórico chileno, los apuntes de ¿A Quién Matamos Ahora? revelan explícitamente la renuncia de Bertoni al metarrelato socialista. Como se expuso en el capítulo III, la “angustia europea” y la nostalgia de Chile presentada como tópico del paraíso perdido, encontraban consuelo en el ideal de una “felicidad comunista / O al menos... una utópica y socialista” (2011, p. 283), que tiene que ver tanto con la confianza que Bertoni experimentaba hacia el proyecto de la Unidad Popular como con su deseo —paradójico, considerando su situación actual— de encontrar la plenitud en la vida en comunidad. Por otro lado, conocida es su adhesión a una poco ortodoxa forma de izquierda durante su juventud, representada en la ya legendaria experiencia de la *Tribu No* en Chile, que con sus extravagantes *happenings* desconcertaba a sus espectadores al homenajear tanto a los *Panteras Negras* de Estados Unidos, como a Salvador Allende. Es más: Bertoni considera la elección de este último como uno de los factores claves que, junto a la lectura de los surrealistas, lo impulsa a llevar una vida exclusivamente dedicada a la poesía y el arte: “La elección de Salvador Allende me cambió la vida sin darme yo cuenta o sospechar que lo haría” (2011, p. 376). La inminencia del Golpe de Estado, como vimos anteriormente, genera en él un sentimiento de angustia que tiene que ver con el fin de un metarrelato en el que había fundado una forma de vida. La manera en que el fin de este discurso lo afecta de manera personal puede verse, por ejemplo, en su desazón al enterarse que Nicanor Parra toma el té junto a la esposa de Nixon. Por otro lado, el hecho de que ¿A Quién Matamos Ahora? Concluya con la noticia del Golpe, pone en evidencia el cambio que este evento histórico supone para su propia vida. Las “excusas” que Bertoni incluye como nota al pie de página, explicando su antiguo fervor socialista, generan un contraste entre el

joven poeta utópico, y el actual Bertoni, desilusionado, viviendo en plena crisis de la modernidad. Cuando Bertoni escribe (y la nota incluye fecha: noviembre de 2010) que “El socialismo era para nosotros (claro que sí: hiper ingenuamente) la instauración del paraíso en la tierra” (2011, p. 369, énfasis añadido) hace evidente la situación actual, en que se da por sentado que ya no hay cabida para la fe en el metarrelato que en otro momento dirigió su vida.

Pero aún hay más. Los últimos estertores del discurso socialista, previo a su erradicación violenta a través del Golpe de Estado y la dictadura de corte neoliberal (que, como indican las investigaciones de Binns, también constituye un metarrelato moderno), repercuten en la estética de Bertoni, en los cuestionamientos que el mismo se hace acerca de la posibilidad de una escritura política. Posibilidad que nunca llegó a concretarse del todo: sus textos de mayor contenido político los encontramos precisamente en sus diarios de vida de la década de 1970; en sus años más recientes, el poeta se ha entregado de lleno a una escritura intimista y cotidiana. Pero en su juventud, encontramos un cuestionamiento fuerte, un conflicto interno entre las posibilidades y las limitaciones de la poesía política. Porque, por un lado, Bertoni se angustia por defender el metarrelato, por aferrarse a él, como puede verse en este apunte del 2 de agosto de 1973:

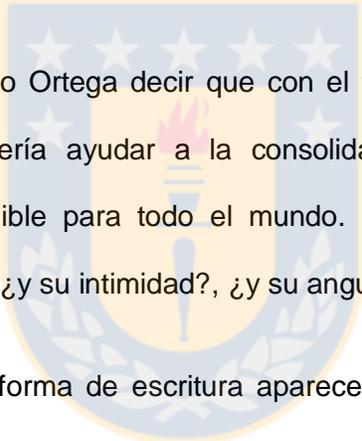
Estoy desilusionado / Y descontento / Y confundido / Urgido por la situación política en Chile a escribir literatura comprometida útil a la contingencia inmediata lo antes posible / Creo que voy a esperar que mi conciencia política encuentre cauces de acceso a mi vida cotidiana / Y cuando lave mi próximo calzoncillo y lo cuelgue será un acto doméstico y político simultáneo y no me sentaré a mirarlo sintiéndome un bardo inútil en Londres como ahora (2011, p. 354)

Bertoni se siente contrariado en cuanto a sus propias posibilidades de generar una voz política; sin embargo, el deseo de hacerlo está en él. La idea tragicómica de convertir el

lavado de un calzoncillo en una suerte de performance política da cuenta, más que de una propuesta seria, de una reflexión político-estética en un contexto cotidiano. Pero también refleja, con un dejo de ironía, la impotencia de un artista que siente que, haga lo que haga, difícilmente logrará contribuir con su trabajo a evitar el fin del proyecto de la Unidad Popular: “¿Qué hace un revolucionario en Inglaterra? ¿Se va o se suicida? ¿O guerrilla urbana? ¿En el Big Ben?” (p. 365). La amenaza golpista es inminente -es lo que lleva a su pareja, Cecilia Vicuña, a realizar el ritual Vudú que da título al libro, tratando de “matar” a quienes consideran una amenaza. Es por esto que, interesantemente, en el momento en que el metarrelato socialista se tambalea, la crisis de los grandes discursos se refleja en la actitud conflictuada de Bertoni frente a la escritura basada en dicho metarrelato. “poesía y revolución / escribe poesía revolucionaria si quieres: no sale bien / ¿para quién? ¿para Ignacio Valente? / ahora mis reparos al poema Manifiesto de Nicanor Parra son al revés”. (p. 363). Al nombrar a Valente, nombre representativo de la crítica literaria chilena, Bertoni está poniendo en tela de juicio a toda ella como “institución”—actitud que conservará con el pasar de los años. Y sus nuevos reparos al *Manifiesto* de Parra (lamentablemente, el libro no registra cuáles eran los anteriores) nos traen a la mente los versos en que Parra cuestiona estéticamente el trabajo de los vanguardistas que se identificaron con el comunismo (lo que evidentemente nos hace pensar en Neruda, uno de sus blancos favoritos). Comenta Parra acerca que los antecesores contra los que se rebela:

Aceptemos que fueron comunistas
pero la poesía fue un desastre
surrealismo de segunda mano
decadentismo de tercera mano
tablas viejas devueltas por el mar(2007, p. 149)

Parece ser que lo que Bertoni está cuestionando en Parra es la idea de que la poesía política haya sido cualitativamente inferior. En pleno momento en que los metarrelatos políticos tambalean, Bertoni también oscila en una tensión que por una parte lo atrae a una actitud moderna —suscribir al gran relato de la Unidad Popular, incluso con la posibilidad de ponerse del lado de los poetas a los que Parra ataca— y por otro lado, intensifica la pulsión de entregarse a un proyecto privado, surgido de sus necesidades espirituales más imperiosas. Bertoni desea escribir una poesía política, defiende incluso el valor estético de esta; pero al mismo tiempo, se siente atraído en el sentido de ver la escritura como una práctica personal, del corazón, de la intimidad, independiente de los devenires históricos. Como sabemos, es esta última corriente la que acabó teniendo mayor fuerza en su escritura:



Un día escuché a Sergio Ortega decir que con el triunfo de la UP había cambiado su composición. Ahora quería ayudar a la consolidación de una revolución en Chile. Escribiría música inteligible para todo el mundo. ¿Y su almita?, pensaba yo, ¿y su corazón?, ¿y su genio?, ¿y su intimidad?, ¿y su angustia?, ¿y su sexo? (2011, p. 352)

Esta tensión entre dos forma de escritura aparece en los meses de julio y agosto de 1973. Adscribir a una poesía revolucionaria y defender sus posibilidades estéticas, por una parte. Por otro lado, persistir en una escritura intimista que mantenga su corazón, su intimidad, su sexo incluso. Bertoni escribe esta reflexión tras la lectura de la crítica de César Vallejo al surrealismo: “(Ahora) tienen tanto sentido cosas que no lo tenían ... dos líneas de Vallejo acerca de Bretón en los *Poemas humanos*”. (p. 349) Se refiere específicamente a unos famosos versos del poeta peruano que cita textualmente en su cuaderno, y que denuncian la imposibilidad de reflexionar sobre aspectos abstractos en momentos de crisis social:

“Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?”

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre

¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras

¿Cómo escribir, después, del infinito?” (2011, p. 349)

Este mismo Bertoni es el que sufre, en su exilio londinense, viendo las señales del fin de los metarrelatos: “Tienda de ropa elegante: “Che Guevara”. Muros negros brillantes como espejos. “Pa esto lo mataron”. (V.).” (p. 348). Pero por otro lado, está consciente de que “Le hemos estado pidiendo a la poesía lo que nos da una revolución”. (p. 352). Al mismo tiempo que la angustia e impotencia frente al inminente Golpe de Estado en su lejana tierra natal lo urgen hacia una poética revolucionaria, tanto sus propios intereses artísticos personales, como la desilusión frente a la utopía perdida, lo llevarán a refugiarse en una ética personal mucho menor, íntima, solitaria, sin grandes discursos que propongan un futuro heroico. Así, en 1987, cuando la dictadura que destruyó el ideal en el que creía ya está a punto de caer, un desilusionado Bertoni solo sabe una cosa: que él no está en el poder, sino que simplemente, en una fuente de soda —que nos recuerda, a su vez, a aquellas fuentes de soda dónde Parra no puede hacer nada más que “dar la última mirada en dirección del paraíso perdido” (2007 p. 101). Bertoni, por su lado, ya no mira a las Utopías. En 1987 (como se titula este poema) él tan solo mira un trivial programa de televisión:

no estoy en el poder

estoy en una fuente de soda

tomándome una malta

no estoy en el poder

estoy en una fuente de soda

comiéndome un completo

no estoy en el poder
estoy en una fuente de soda
viendo el festival de la una
en un televisor motorola.(2004, p. 147)

3. LA PROBLEMÁTICA ESTÉTICA DE BERTONI

3.1. Bertoni transestético y el cambio de paradigma.

Como ha quedado demostrado en el análisis anterior, la poesía de Bertoni plantea problemáticas literarias y estéticas al alejarse del paradigma de la retórica tradicional; sobre todo en su (intento de) renunciar a la metáfora, consistente con el fin del metarrelato literario (la idea de una Gran Literatura). Su lenguaje poético persigue “no decir una cosa por otra”, utilizando un discurso explícito que no busca embellecer la norma lingüística, sino reproducir el habla cotidiana, ya sea utilizando formas y estructuras propias de la conversación, o bien incorporando citas de conversaciones reales. De este modo, se pierde completamente la distinción entre la lengua literaria y la lengua común. Así, cuando en la poesía como práctica artística pueden entrar las frases dichas sin finalidad estética, las profanidades o groserías, los enunciados de los medios de comunicación masiva y el refranero popular chileno (como puede apreciarse en los títulos de sus libros como *Dicho Sea de Paso* o *No Queda Otra*, asistimos a la demostración definitiva del principio estético del “todo es arte” —extrapolado en este caso a la afirmación de que todo es poesía, por lo que, parafraseando a Jean Baudrillard, asistimos a una desaparición de la misma. De ahí que anteriormente hayamos utilizado el concepto de *a-poesía*, para referirnos a una lírica transestética que sólo puede ser posible en el contexto cultural de la segunda mitad del siglo XX. En su obra misma, así como en sus comentarios en numerosas entrevistas, Bertoni dialoga con los artífices del momento histórico cultural en el que se inscribe su producción. En ese sentido, nuestro

poeta parece estar bastante consciente de su propio lugar en el devenir poético nacional, punto que profundizaremos más adelante.

La poesía transestética de Bertoni, desde la lectura que propongo, no resulta ser simplemente el producto de una mera estetización de lo banal (o de una banalización de lo estético). Su escritura va más allá de la falsificación y el delito de iniciados (lo que en Chile conocemos como delito de información privilegiada) que describe Baudrillard en *El complot del arte* (2006). Él veía en la transestética una suerte de estafa, o de abuso de confianza, al hacer desaparecer los valores estéticos de modo de generar un arte completamente relativista, que permita que cualquier producción, por insignificante que esta sea, pueda entrar en el juego del capitalismo especulativo, convirtiéndose en un producto comercializable sujeto a una inflación estética (ej. sobrevaloración) e incluso monetaria, y especulando con “la culpa de los que no lo entienden” (2006, p. 63). Al utilizar el término transestética para describir el trabajo de Bertoni, puede tenerse la impresión de que nos referimos meramente a la invocación de un principio de “todo vale” que justificaría la incorporación de cualquier elemento a la poesía para validarla como tal. Sin embargo, vemos en Bertoni la utilización de la transestética como un procedimiento escritural dentro de un contexto más amplio; si bien es cierto se ajusta a la descripción que hace Baudrillard de un “arte que apuesta a reciclarse indefinidamente apoderándose de la realidad” (p. 59), su utilización de la insignificancia, de las textualidades menores, se enmarca en un contexto más amplio como procedimiento discursivo. Al tomar algún poema o fragmento aislado de sus *cuadernos*, pudiésemos quedarnos con la idea de que Bertoni meramente traslada elementos a-estéticos a la literatura y los “hace pasar por poesía”; sin embargo, lo interesante es la manera en que realiza una construcción a partir de los retazos y la acumulación de escritos a lo largo de la vida, y la manera elocuente en que estos hablan al lector en torno a problemáticas que pasan de lo particular de la vida privada, a las problemáticas más generales, como las preocupaciones existenciales acerca de la vida, la

muerte y el dolor. En la *superficialidad* (López, 1997) de Bertoni hay un trasfondo humano; el poeta se vale de la situación transestética del arte para aplicarla a la poesía y transmitir de manera directa, la experiencia del ser en la tierra. Busca su propio camino, sin entrar en el “delito de iniciados” que denuncia Baudrillard, porque no pretende deslumbrar a sus lectores con un nuevo concepto críptico de belleza, que exija capacidades superiores de comprensión y descalifique a quienes no lo aceptan como “ignorantes”. Lejos de eso, el de Bertoni es un proyecto acorde con sus necesidades y preocupaciones personales, que no busca reformular la poesía de manera revolucionaria, sino que modestamente, trata de responder a sus propias inquietudes: una poesía que funcione para sí mismo.

La estrategia transestética de la poesía de Bertoni trasciende su producción más amplia, como podemos ver en el caso de su fotografía. Por ejemplo, una exposición de nuestro autor realizada en noviembre de 2015 incorpora elementos mínimos de la naturaleza y la vida cotidiana, estetizadas por la captura del lente de la cámara, pero al mismo tiempo, por la organización realizada previamente a manera de montaje o collage (figuras 1 y 2).



Figura 1. *Triángulos de Hojitas Cafés en el Suelo* (Bertoni, 1977)



Figura 2. *Cuadros de Hojas para Escribir a Máquina, Arrugadas, (en ese Tiempo no Había Computadores)* (Bertoni, 1978)

Los procedimientos utilizados en estas imágenes son muy similares a su propia poesía: elementos de la vida cotidiana, insertos en un contexto doméstico, íntimo. No constituyen realidad; son sólo imágenes —de la misma manera en que poesía reproduce en el texto los referentes; los invoca mediante la palabra, los refleja. Pero esa captura va acompañada de un montaje: la disposición de los fragmentos cotidianos (textos/hojas recogidas). No se trata meramente de presentarlos, sino de disponerlos organizadamente en una manera que resulta estética. Las ilaciones de retazos en *Adiós* y *No Queda Otra*, recuerdan a la manera en que Bertoni arregla las pequeñas hojas recogidas en estas fotografías. Elabora y construye nuevos objetos mediante la recolección y redistribución de los fragmentos que recoge y estetiza.

El contexto histórico-social, pero sobre todo cultural en el que emerge la poesía de Bertoni corresponde a un momento en el que, en nuestro país, ocurre una serie de transformaciones que tienen que ver no solamente con cambios políticos sino que también con las formas de construir sentido, o en términos de Félix Guattari, los modos de producción de subjetividad. La aparición de una poesía en la que ingresan de manera tan desatada los elementos más mínimos del lenguaje, pero también de la intimidad personal e incluso

psicológica, resulta absolutamente sintomática de la aparición de nuevos ejes de significación en torno de los cuales se construye la literatura nacional. Al observar los lineamientos y la evolución que ha habido en la lírica chilena a través de las voces de Parra, Lihn y Bertoni, nos podemos percatar de un movimiento —no en el sentido de grupo o de generación, sino de flujo— en el que el paradigma que orienta nuestra poesía no sólo se ha redefinido, sino que ha proliferado en el sentido de la emergencia de nuevas coordenadas estéticas que nos obligan a adoptar nuevas perspectivas teórico-críticas para su lectura y análisis. Podría decirse que, con Bertoni, se lleva hasta el extremo el desarrollo de un canal abierto por la antipoesía.

De hecho, en varios aspectos, lo que hay de transestético y de a-poético en Bertoni es una intensificación de lo que Parra inició en su momento. Bertoni comenta, por ejemplo: “Una vez a Parra le preguntaron por su literatura y él dijo que no escribía literatura, que escribía su vida. Yo creo que yo estoy más cerca de eso que Parra. He escrito mi vida no más. Como un diario de vida”. (Careaga, 2004, parr. 6). Parra acercó la literatura a la vida; Bertoni se ha dedicado a convertir la vida en literatura. En ese sentido, los procedimientos transestéticos de Bertoni, de transformar los elementos insignificantes de la vida, de elevarlos a la categoría de poesía (problematizando de paso a esta última), responden a un gran “proyecto” mucho más abarcante, y al mismo tiempo de muy pocas pretensiones, que es el de dedicar su vida personal a no hacer nada / a la poesía. A convertirse, él mismo, en un “cansador intrabajable”. La única voz posible de un personaje tal, es la voz coloquial.

Lo interesante es que, en términos generales, la antipoesía era *aún* poesía; la a-poesía de Bertoni se mueve hacia la desaparición de la lírica fundida en otras prácticas de orden absolutamente personal. El autoconocimiento, autoexorcismo, grito de dolor, retención del goce, almacenamiento compulsivo, apelación a la mujer que lo abandona... sus procesos escriturales poco ortodoxos responden a estas motivaciones, al mismo tiempo que dan cuenta de ellas en el lenguaje que les resulta más apropiado. De este modo se produce una

escritura paradójicamente surrealista —recolección del flujo del pensamiento, encuentro entre arte y vida— y al mismo tiempo extremadamente realista. He ahí lo que impide la desaparición completa de la poesía: si Bertoni liquida la alta retórica, exalta la retórica de lo cotidiano; si niega la belleza de la poética elaborada, encuentra la propia belleza del habla cotidiana. Porque lo que Bertoni estetiza en su poesía no son las superficies tangibles de la realidad, sino una norma lingüística que tradicionalmente hemos reconocido como antiestética, pero poseedora de un valor que hasta hace unas décadas nuestra poesía se había resistido a aceptar, y mucho menos, abrazar. Son deshechos lingüísticos recogidos de la cuneta del habla cotidiana.

De esta forma es que la escritura de Bertoni (entre otros proyectos poéticos) contribuye, en su autorreferencialidad, sus divagaciones metapoéticas y su problematización de la poesía, a generar nuevos focos de subjetividad en torno a lo que comprendemos como literatura y de qué modo la valoramos como tal. Es por esta razón que podemos inscribirla en el proceso descrito por Félix Guattari en torno al surgimiento de un nuevo paradigma (“Agenciamiento procesual”) en el cual las esferas de valoración tradicionales, bipolares y maniqueas, son puestas en tela de juicio y dan curso a la emergencia de nuevos focos valorativos autopoiéticos. En el caso de Bertoni, es la poesía la que se reconstruye a sí misma, la que propone nuevas reglas del juego poético y sobre ellas construye su propia evolución siguiendo un camino propio.

3.2. Heterogeneidad como pastiche y esquizofrenia

Dentro del contexto de crisis de la modernidad, o posmodernidad, las aportaciones de Fredric Jameson (2008) son significativamente útiles en cuanto al análisis de la poesía de Bertoni en relación con el contexto cultural. Junto con observar que el término posmodernidad —así como la situación que este designa— no es comprendido del todo o siquiera aceptado, Jameson explica que este puede encontrarse en todas las artes,

enumerando una serie de manifestaciones, entre las que menciona “la poesía de John Ashbery, por ejemplo, pero también la mucho más sencilla poesía conversacional que surgió de la reacción contra la poesía modernista, compleja, irónica y académica, en los años sesenta” (2008, p. 165), tradición que emparenta directamente con la obra que aquí analizo. Como ya he detallado, la poesía de Bertoni se enmarca en una actitud de crítica hacia lo que Jameson denomina poesía “modernista” o de los “modernismos superiores” —aquella poesía vanguardista, escandalosa en un momento inicial, pero posteriormente canonizada y convertida en académica (el término usado por Jameson, *modernism*, no debe confundirse con el *modernismo* rubendariano). Se refiere esencialmente a la idea de la obra vanguardista de los grandes creadores del siglo XX, que puede identificarse de modo paralelo en Chile con los poetas del Olimpo a los que Parra se opuso —la trinidad poética de Neruda, Huidobro y de Rokha. Interesantemente, al hablar de *posmodernismos*, Jameson considera que en la medida en que se identifiquen distintas formas de reificación de modelos de ruptura que se canonizan, es posible encontrar diversas formas de *posmodernismos* como reacciones locales frente a dichos modelos (de ahí que algunos autores como Niall Binns y Leonidas Morales, consideren a Parra como un poeta chileno *posmoderno*).

Una segunda característica relevante que Jameson plantea es la difuminación de la línea divisoria entre la cultura superior y la cultura popular o de masas. De ahí que, por una parte, distintas manifestaciones propias de los medios de comunicación masiva, por ejemplo, se consideren hoy como grandes obras artísticas por el público, o bien, que hagan su ingreso triunfal a la investigación académica. No cabe duda que parte de este fenómeno se haya en el trabajo de Bertoni —y otros escritores chilenos como, por ejemplo Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira, el mismo Parra y Enrique Lihn sin ir más lejos— en la medida en que el lenguaje popular, o de otros dominios de la realidad que no tienen que ver con lo académico o literario, ingresen a la poesía: se ve reflejado en la heterogeneidad discursiva que plantea Ostria y que anteriormente he explicado. Se aprecian también en el trabajo de Mauricio

Redolés, quien fusiona la imagen del poeta con la del artista de rock: al tiempo que escribe y publica, Redolés incluye la poesía en la música popular que toca, mientras realiza conciertos que son al mismo tiempo lecturas poéticas, y es seguido por gran cantidad de personas en las redes sociales. Ejemplos concretos que dan cuenta del estado de crisis de la modernidad en las letras nacionales. En el caso de Bertoni, su constante incorporación del discurso de los medios masivos y la cultura popular, tanto en las citas analizadas en esta investigación, así como en su producción anterior, dan cuenta del modo en que progresivamente se difumina el límite entre alta cultura y cultura de masas: en los libros de nuestro poeta dialogan libremente, a través de la intensa intertextualidad que los caracteriza, los más diversos teólogos y peatones, poetas y personajes de televisión, filósofos y cantantes de cumbia.

Los aspectos que hemos señalado no responden meramente a un nuevo estilo, sino que se enmarcan en el contexto de

un nuevo tipo de vida social o un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo o el capitalismo multinacional (2008, p. 167).

Características que, independientemente del concepto que queramos utilizar, o de cuán fino queramos hilar teóricamente hablando, responden a rasgos muy propios de la sociedad chilena actual. Por otra parte, es interesante notar que en la medida en que los aspectos sociales descritos por Jameson se intensifican, los aspectos que caracterizan las producciones estéticas del momento que él describe se intensifican igualmente.

Es en este plano que Jameson describe el pastiche y la esquizofrenia como dos características propias de la estética de estas sociedades, y que en mayor o menor medida ya hemos revisado en esta investigación. En este capítulo, la revisión de estos

procedimientos contribuye a dar cuenta de la forma en que la obra de nuestro poeta es representativa de un estado de la sociedad y la cultura. Para el teórico, el pastiche y la esquizofrenia como rasgos característicos del arte del período que él denomina como posmoderno, van ligados a una nueva manera de experimentar el tiempo y el espacio (sobre todo en el arte y la literatura “esquizofrénica”). Al hablar de pastiche, Jameson se refiere a un procedimiento que recurre, al igual que la parodia, “a la imitación, o mejor aún, a la mímica de otros estilos y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos”. (p. 168) Pero mientras la parodia funciona en la medida en que se produce una burla hacia un estilo en particular, el pastiche emerge como la adopción de otras voces producto de la imposibilidad, sobre todo en literatura, de la invención de nuevos mundos debido a que ya han sido inventados: sobre los sucesores de las grandes voces vanguardistas pesa la carga de generar una nueva individualidad donde todo ha sido dicho; y ahora “todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario” (p. 171, 172)

En la poesía chilena del último siglo, siguiendo la reflexión de Jameson, aunque escapando de su tono fatalista o apocalíptico, podemos observar que nuestros escritores más destacados han logrado lidiar con esta problemática, abandonando las pretensiones de originalidad y exclusividad de su poética, y limitándose a una escritura que fuese, en términos de Lihn “como la maleza de flores ácidas pero flores en fin, el pan de cada día de las tierras eriazas” (1969, p. 81). El pastiche jamesoniano encuentra su paralelo en la heterogeneidad discursiva que Mauricio Ostria identificó en gran parte de la poesía chilena contemporánea; pero la mímica que ellos hacen no es la de otras voces poéticas sino la de los variados discursos de los ámbitos del quehacer extraliterario. De este modo, por ejemplo, el tono “particular” de Bertoni, que le ha valido un significativo reconocimiento a nivel nacional, se deben en gran parte a su capacidad de reproducir, en la poesía, el lenguaje cotidiano, sabiendo enmascarar en tras él una reflexión profunda sobre la realidad mediante

un léxico profano, un humorismo de la situación cotidiana, y la tragedia existencial expresada de manera hiperbólica y visceral, física incluso. Como en aquellas veces que expresa su angustia mediante exabruptos arrojados con la voz del que tiene un accidente cotidiano: “Este desbarajuste culiao. Prenderle fuego a todo” (2012, p. 122). Lo que en términos más abstractos describiríamos como la soledad del individuo desconcertado en un mundo que no comprende, en medio de la incomunicación y el anhelo de trascendencia, lo encontramos en los escritos de Bertoni que se ocupan del miedo a la vejez, a usar pañales, a llevar un cáncer oculto en el cuerpo, en el fastidio contra un corte de luz o los improperios que exclama desde el amante despechado. La cotidianeidad de sus situaciones logra enmascarar una búsqueda espiritual y emocional a través de los procedimientos estéticos de pastiche o imitación del habla cotidiana y entrelazamientos de discursos ajenos, lo que permite al lector intuir la profundidad que subyace tras esta capa de aparente banalidad. La voz cotidiana podrá no construir una “Gran Poesía” —cosa que a nuestro escritor, tras su conflicto con los vanguardistas, ya poco parece importarle— pero al reproducirla en el trabajo literario, se demuestra que esta es en definitiva, capaz de transmitir los conflictos del corazón humano, que es lo único que a Bertoni realmente le preocupa hacer en su escritura: “que esto sirva así no más como expresión súper sincera o libre o despaturrada de algo” (2011, p. 275).

La segunda característica descrita por Jameson, esto es, la esquizofrenia, ya fue analizada en detalle en el capítulo II de esta investigación. Recapitulando, esta no es entendida desde un punto de vista clínico, sino que tomando prestado el concepto lacaniano, el intelectual lo utiliza para referirse a una escritura fragmentaria en la que se pierde la capacidad de establecer un flujo temporal que conecte el pasado con el presente, perdiendo el sentido de continuidad e instalándose en un presente eterno e inconmensurable. En la escritura de Bertoni, pudimos apreciarlo en la discontinuidad y fragmentariedad de los textos: sus últimos libros son simplemente composiciones hechas de retazos, aparentemente inconexos entre sí. Y aunque podemos encontrar un sentido global de los textos, vemos que,

sobre todo en *No Queda Otra*, cada fragmento se realiza en una instalación completa en el presente, de modo que el sentido de cada retazo se realiza plenamente en función de un referente que no poseemos: la realidad cotidiana del autor. Los vacíos o indeterminaciones del texto (en el sentido de la estética de la recepción) son mayores en un texto como el mencionado -graficados incluso por los grandes espacios en blanco que separan cada fragmento, y los instalan en un presente perpetuo, atemporal, donde el sentido del tiempo como flujo desaparece. Cada pequeña pieza que compone el libro queda fijada en su propio tiempo eterno, lo que se relaciona con dos aspectos antagónicos: por una parte, la inspiración zen de la poesía bertoniana, que vive cada momento de la existencia en plenitud; por otro lado, la pesadilla psiquiátrica de Bertoni: el miedo a revivir una experiencia en la que cada segundo es interminable y percibido en una intensidad aterradora.

Es digno de atención notar que, en un contexto social en el que lo que Jameson describe como “sociedad de consumo” parece cobrar mayor validez en nuestro país, los rasgos inherentes a la producción literaria de una sociedad tal, se intensifiquen: en la medida en que nuestro país profundiza en la crisis de la modernidad o posmodernidad, la escritura de Bertoni recurre más intensamente al pastiche o heterogeneidad discursiva, se vuelve más coloquial, abandona completamente la estructura de la poesía tradicional y acude con mayor frecuencia a la intertextualidad, expresándose a través de citas y epígrafes. Aumentan igualmente los aspectos “esquizo” de su escritura: inconexión, aparente incoherencia, menor cohesión entre los segmentos como recursos estilísticos. Evidentemente, no podemos reducir este diálogo teórico literario a una explicación simplista que proponga el contexto social como causa directa del estilo de Bertoni. Más todavía considerando que el mismo ha procurado mantenerse aparte de esta sociedad, partiendo por el hecho mismo de que nunca ha tenido un trabajo remunerado o que el consumo parece ser la más insignificante de sus preocupaciones, llevando la vida frugal por la que se le conoce. Con todo, la mayor apreciación que la poesía de esta autor ha obtenido entre el público en los últimos años, sus

numerosas entrevistas en revistas de circulación masiva, su reputación como “el segundo poeta vivo más vendido después de Parra”, su participación como columnista en el semanario The Clinic y su reconocimiento con el Premio nacional del humor entregado por la Universidad Diego Portales en 2010, resultan cuando menos, sintomáticas. Al parecer, se trata de una obra que encuentra acogida en los lectores actuales, en la medida en que responde a la lógica o la sensibilidad estética de un país que vive el pleno despliegue de la crisis de la modernidad. Bertoni fue, después de todo, testigo y partícipe de los procesos más determinantes en la evolución del arte y la estética de los últimos cuarenta años, en su experiencia en Estados Unidos y Europa durante su juventud, y en el cambio de paradigma tan poderosamente marcado por la Antipoesía a nivel de las letras nacionales. Así, aunque Bertoni reniega de la sociedad de consumo en la que vivimos, su estética literaria y visual funciona perfectamente en ella como contexto social de recepción, y se mueve de manera oscilante entre los extremos de una poesía cuasi-comercial o al menos, popular, y por otra parte, una literatura experimental que juega con las dimensiones no literarias, residuales e inferiores del habla nacional, para proponer una escritura que, gustemos de ella o no, propone un discreto pero certero desafío a la forma en que entendemos lo que es poesía.

3.3. Bertoni como recolector: la musealización.

Como se ha explicado anteriormente en esta investigación, el trabajo estético de Bertoni recurre regularmente a la recolección. Encontraremos así un “modus operandi” que se mantiene de manera constante y coherente en su obra, y que dice relación con la manera en que su trabajo artístico se conecta con la realidad en la búsqueda de una interacción plena entre arte y vida.

En primer lugar, su poesía es una constante acumulación de cuadernos personales, donde escribe incesantemente sus pensamientos, las escenas de su cotidianidad y todo lo que considera digno de ser preservado. Eventualmente, Bertoni pasará un tiempo

recogiendo sus pensamientos de manera oral a través de una grabadora, lo que hará que este proceso de acumulación se intensifique de manera exponencial: “Creo que pasaré el resto de mis días tratando de publicar como pueda los cientos de cuadernos y más de cassettes grabados todavía de las que no ha salido ni una letra” (García, 2015, parr. 15).

De manera similar ocurre con su trabajo visual. Por una parte, nos encontramos con su producción fotográfica, constituida en parte por sus desnudos de naturaleza más estilizada y escultórica; pero también hay un segmento importante que lo constituyen las imágenes furtivas de mujeres que, vistas al pasar, Bertoni fotografía con la cámara colgando a la altura del estómago. “Las fotografío porque no las puedo poseer, porque no las puedo tocar [...] Si yo no hiciera fotos ni escribiera, creo que me habría suicidado” (Labarca, 2007) reconoce el poeta al ser entrevistado sobre las motivaciones de su fotografía. Parte de estas imágenes han sido publicadas en el volumen *Chilenas*, de 2009.

La acumulación es parte de la vida de Claudio Bertoni. Roberto Careaga (2004) documenta en una entrevista su proceso constante de acumulación de pequeños objetos aparentemente insignificantes: bolsas de té, cajas de leche, botellas de agua mineral, boletos de micro y fósforos quemados. Afirma el poeta: “Tengo el impulso... en el fondo yo soy un gueón terriblemente tacaño, terriblemente avaro. No quiero perder nada. No quiero perder es no querer perder la realidad” (2004 parr. 22). El caso más patente de este proceso es la colección de Zapatos de Bertoni: a fines de la década de los 80 estuvo dedicado a recoger zapatos que botaba el mar en la playa de Ritoque. Con ellos montó una exposición titulada *1344 Miembros de la Comunidad del Calzado Nacional Marchan sobre Nuestra Conciencia*, que presentó en la primera Bial de Arte de Valparaíso, en 1987.

Yo junto cosas hace mucho tiempo, recojo palos y huevadas de la playa y resulta que una vez me puse –después del año 75 que volví de Europa- empecé sobre todo a sacar cosas de la playa y empecé a agarrar los zapatos que los hallaba increíbles, cada uno

son como unas esculturas autónomas y los empecé a juntar. Y ahí apareció la bienal y llevé los zapatos y los aceptaron y los mostré...el año 87. (2007, parr. 8)

No sería la única ni la última experiencia de Bertoni presentando sus producciones visuales en el museo. En noviembre de 2011, presentó en la galería de arte D21, en Santiago, una muestra titulada *Claudio Bertoni: Acuarelas, Dibujos, Collages y Objetos*. Esta muestra se basó fundamentalmente en collages realizados por el poeta a partir de recortes de revistas y periódicos realizados en las décadas de 1970 y 1980, y en las imágenes presentadas por el autor intervienen constantemente los materiales cotidianos que recoge (Tiempo de Balas, 2011).

Su estética es, en definitiva, la de reunir objetos heterogéneos y precarios, basándose en un criterio estético “abstracto” o indefinido, inefable: que, simplemente, los textos “funcionen”, y como el poeta comenta, “yo sabré por qué [una línea] funciona o no, ponte tú, ya, la haya dicho yo, la haya encontrado en la calle, hasta un boleto de micro entra...” (2012). Vimos cómo, si bien es cierto su estética de integrar lo insignificante a la composición artística evoca el trabajo de Marcel Duchamp, el propósito de Bertoni al seleccionar textualidades, no se fundamenta en el hecho de que sean anti-estéticas, sino en el nuevo valor estético que pretende lograr en la creación que realiza: “Cuando recojo un pedazo de cualquier cosa lo recojo porque me gusta, porque lo encuentro memorable. Y cuando haga un objeto con estos trozos trato que quede lo más “bonito” posible”. (D21 galería de arte, 2011, p. 5). Bertoni en más de una ocasión dialoga con Duchamp, basándose en la posibilidad que el abre de incorporar lo insignificante al arte, pero oponiéndose a él en el sentido de reivindicar la belleza de lo precario.

Este dialogo me resulta relevante en la medida en que la obra de este artista contribuyó a la evolución del espacio denominado “Museo”, desde una perspectiva iconoclasta que, como explica Andreas Huyssen, pretendía “la eliminación del pasado, practicando la destrucción semiológica de todas las formas tradicionales de representación” (1994, p. 6).

Bertoni no busca la ruptura estrepitosa que caracterizó a los vanguardistas, y si bien es cierto ha heredado elementos suyos como influencia, también toma distancia de ellos, como se ha discutido anteriormente.

Huyssen describe las perspectivas existentes frente al museo a lo largo del tiempo, que van desde el rechazo que este recibe como institución elitista, representativa de la tradición conservadora que mira al pasado en una óptica de “alta cultura”, a la transformación del museo en una puesta en escena espectacular y exuberante, que lo pone al mismo nivel que los medios masivos de comunicación. Como se ha mencionado, fueron las vanguardias del siglo las que trataron de renegar del museo, condenando todo lo que implique aferrarse al pasado, en pos de una exaltación completa del futuro y lo novedoso como camino del arte. Sin embargo, su postura acabó fosilizándose, y las provocaciones del surrealismo y Dadá se hacen parte finalmente del museo, devenido hoy en espectáculo. Posteriormente a este proceso, lo que se instala es una suerte de “sensibilidad museal” que Huyssen ve incrementarse, ocupando las diversas áreas del quehacer humano, lo que se puede ver, por ejemplo, en la popularidad de las modas retro y la restauración de centros urbanos con arquitectura de carácter “histórico”. Lo que emerge, en definitiva, son “nuevas prácticas de exposición”, un “nuevo museo” (1994, p. 2). Del mismo modo en que las vanguardias acabaron con el “arte” permitiendo que todo el universo se convirtiese en arte, la oposición que estas ofrecieron al museo, derivó finalmente en la posibilidad de musealizar la vida, de convertir todo lo existente en objetos dignos de ser preservados. Son, en definitiva, variantes de un mismo proceso: la estetización de la realidad.

Bertoni opera un proceso de musealización de la propia vida, que va de la mano con la idea de archivo. Su estética se basa fundamentalmente en el proceso de registro de la vida propia. El poeta, en su trabajo autobiográfico, se desdobra, y se convierte en observador y observado a la vez:

Lo que tengo yo es ese asunto, huevón, que escribo todos los días... y ahora visto ya en perspectiva, ahora que tengo más de 60 años y veo lo que tengo escrito y la cantidad de huevós que tengo y que muchas se van a perder porque son demasiadas ... desde los 19 años hasta aquí... yo creo que ahí hay como un cuento... en realidad es como una gigantesca novela, comprendís, no inventada ...me he perseguido súper de cerca (Revista Lecturas, 2010)

En ese sentido, podemos decir que la obra de Bertoni es finalmente un gran archivo, produciéndose finalmente un círculo que lo vuelve un registro autotélico, que existe para sí mismo: en la medida en que este archivo personal se incrementa o se construye progresivamente, este "Work in progress" adquiere un valor estético por el hecho mismo de constituirse archivo personal; la acumulación contribuye al proceso de estetización, en un movimiento de musealización de la vida que permite que esta, en sus nimiedades e insignificancias, se convierta en un objeto de arte.

Para Huyssen, la literatura de confesión forma parte de aquellas manifestaciones que impiden ver el museo como una institución bien definida, y que obligan a replanteárnoslo como un paradigma de la actividad cultural contemporánea:

Si se piensa en ... la obsesiva auto-musealización mediante video-grabadora, la redacción de memorias y la literatura de confesión ... entonces el museo ya no puede, en verdad, ser descrito como una única institución con límites estables y bien trazados (1994, p. 7)

En el caso de Bertoni, debiéramos reemplazar la video-grabadora por la grabadora de sonido, procedimiento por el cual durante un periodo de su vida Bertoni se dedicó a registrar sus pensamientos en voz alta, llegando a acumular varios cientos de cassettes, por lo que decidió finalmente suspender esta práctica para volver a los cuadernos, considerando que el

archivo que se estaba generando era finalmente demasiado extenso para poder eventualmente desclasificarlo y presentarlo como libro: “Lo más terrible es darme cuenta de la cantidad de material que tengo. Lo que pasa es que yo grabo todo y de ahí transcribo. Tengo 800 cassettes sin descasetear. Y cada cassette es como un libro. Pero tenía demasiado grabado, así es que chanté la moto y volví a los cuadernos” (Mena, 2011, parr. 8)

Como se puede apreciar, el proceso de “musealización” del que Huysen habla, tiene lugar en Bertoni a través de una estética basada en la acumulación y posterior exposición de textualidades lingüísticas o visuales, constituyendo de este modo una “colección personal” de una obra propia de la cual Bertoni es al mismo tiempo el creador y curador, siempre en una dimensión autorreferencial y de confesión. Es interesante revisar el vínculo semántico con la idea de exposición como muestra de un museo y al mismo tiempo como exhibición de la persona, como desnudamiento: virtualmente, la poesía de Bertoni, conectada con su trabajo visual, construyen una escena en la cual la intimidad del poeta, su corporalidad misma en las referencias al erotismo y a la enfermedad: cuerpo deseante, pero también cuerpo degradado. Es el proceso mismo de recolección, redistribución y exhibición de las textualidades mencionadas el que contribuye a su estetización.

Interesantemente, Bertoni construye el propio archivo de su vida, y en ese archivo constituido por un obsesivo “perseguirse de cerca”, opera una mirada que se abre a la presentación sin tapujos de la intimidad. Una mirada que se centra en el yo más personal, construyendo un archivo que en cierta forma aporta también a la memoria histórica colectiva, aunque no sea este su foco preferencial. Sucede que el archivo Bertoniano da cuenta de las experiencias de vida de un artista que ha sido testigo de los cambios y crisis políticas del pasado reciente de nuestro país, lo que es coincidente con un contexto sociocultural en el que tiene lugar un *boom* de recopilación de archivos y testimonios relacionados con experiencias traumáticas vividas en procesos dictatoriales (Bedoya y Wappenstein, 2011). Parte de estos procesos y experiencias se traslucirán en la escritura Bertoniana, por ejemplo

en los textos más políticos que encontramos en *¿A Quién Matamos Ahora?* (2011). Sin embargo, sabemos que la mirada que construye el archivo Bertoniano no está enfocada en lo político (pese al compromiso abierto y explícito que el autor manifiesta en ese sentido en el mismo libro) sino en las problemáticas personales, afectivas, familiares.

Queda claro que en este caso, las nociones de museo y archivo operan completamente desligadas de todo centro de poder; el único criterio regente de para la acumulación y presentación del material, es la preocupación por el autoconocimiento, el “explicarse a sí mismo” que señala Rafael Gumucio en su prólogo a la Antología que Bertoni publicara en 2013. Ciertamente, no hay interés de Bertoni en acallar aspectos terribles de su experiencia, o dejar de lado elementos del contexto social por intereses ideológicos; lo que hay en Bertoni es una obsesión con dejar un registro, o mejor dicho, retener y acumular todos los recuerdos y memorias posibles como forma de aferrarse a alguna seguridad, en el contexto de una realidad que el poeta siente como agresora; son las cosas que Bertoni alcanza a conservar desesperadamente en el torrente de realidad por el que se siente arrastrado. Podemos así ver a Bertoni como un productor de un *archivo*: de una documentación que es al mismo tiempo registro histórico y creación poética; en una forma de organización de la información que subvierte las ideas tradicionales de archivo y museo regidos desde una óptica de autoridad (política, académica...), y en un proceso en el que registrar y acumular es al mismo tiempo crear. Es un museo desordenado, caótico, íntimo y cotidiano, donde el poeta ha entregado todos sus recuerdos a la literatura: Bertoni ha sido siempre una especie de ermitaño, un solitario—el archivo íntimo de Bertoni no es en ningún caso un archivo familiar; es prácticamente una extensión y consolidación del recuerdo, de los contenidos de la mente vertidos al papel en un movimiento que parece la consecuencia lógica de la herencia surrealista que Bertoni ha recibido.

En su libro *La Estética Relacional* (2013) Nicolás Bourriaud da cuenta de una forma de hacer artes visuales que emerge en los años 90, en la que predomina la interacción entre el

que mira y la obra misma, convertida en intersticio de interacción social no normada por los códigos tradicionales que rigen nuestros intercambios (ej. económicos, políticos, etc.). En cierto modo, esta estética guarda relación con los procesos que aquí comentamos, en la medida en que se enmarca dentro de un contexto más amplio en el cual las artes, concretando el deseo del surrealismo, se confunden con la vida, perdiendo progresivamente esta separación artificial y artificiosa que la delimita y encuadra como una práctica concreta con un marco de acción cerrado. Dentro de los numerosos ejemplos que Bourriaud presenta, se nos cuenta que “En 1962, Ben vivió y durmió en la galería One, en Londres, durante quince días, con sólo algunos accesorios indispensables [...] Cuando Ben vivía en la galería, quería destacar que el dominio del arte estaba en expansión, abarcando incluso el acto de dormir y desayunar del artista” (2013, p. 44). Décadas más tarde, la estética Bertoniense ejecuta un movimiento similar a nivel literario: creando un conjunto de producción estética que abarca toda la vida, Bertoni se convierte en el protagonista de un gran poema / novela interminable, y devenido en personaje, acaba finalmente viviendo dentro de su propia obra de arte. Y finalmente, en la pequeña cabaña en Concón donde el poeta vive, se encuentra viviendo el autor en su propia galería de arte: lleva el museo a su propia casa, a su vida, a su existencia convertida en construcción estética.

CONCLUSIONES

A fin de presentar de manera ordenada las conclusiones de este estudio, he organizado este apartado en tres secciones coherentes con los objetivos de la investigación: Fundamentos estéticos en los que se sustenta la obra de Claudio Bertoni, noción de poesía subyacente en su producción escrita, y relaciones de ésta con el contexto histórico social de producción.

1. FUNDAMENTOS DISCURSIVOS DE LA OBRA:

Partiendo desde la indagación bibliográfica y de la exploración completa de su producción bibliográfica, observo a lo largo de la obra literaria de Claudio Bertoni la operación de los siguientes fundamentos discursivos sobre los cuales ésta se sustenta:

- 1.1. Un diálogo constante entre la norma formal/culta y los elementos más propios de la conversación cotidiana en contextos informales, propiciando un contraste que genera efectos de sorpresa y humor en el lector, así como el extrañamiento frente al propio lenguaje conversacional en un contexto poético. Así, pone de relieve la dimensión estética de los usos cotidianos usualmente ignorados, lo que al mismo tiempo territorializa la escritura, transluciendo a través de los usos lingüísticos nacionales y los referentes temáticos, la realidad cotidiana del Chile contemporáneo. Se constituye, entonces, en una escritura que al mismo tiempo refleja un contexto social específico, pero genera ciertas problemáticas en torno a la comprensión de la obra por otros lectores/hablantes pertenecientes a un contexto diferente al del autor.
- 1.2. Evolución de la estructura los textos poéticos de Bertoni desde el poema tradicional hacia la forma de diario-poema. De la utilización del verso como forma básica y delimitando los textos como unidad mediante un título, se mueve hacia la expresión mediante una prosa que se construye como un entramado de fragmentos poéticos.

Esto intensifica la ilusión de espontaneidad, de escritura no planificada, desordenada y caótica. La incorporación de formas narrativas, y los diálogos intertextuales mediante la recogida de citas, construyen un collage de referencias (propias y ajenas) que da profundidad y perspectiva a las obsesiones temáticas del autor.

1.3. La recontextualización y estetización de textos de la realidad. Extrayendo textualidades de la cotidianidad, y situándolas en un texto literario, Bertoni transforma formas profanas/prosaicas en objetos estéticos. La constante evocación de referentes de la cotidianidad de clase media (objetos y espacios) al abordar sus grandes preocupaciones existenciales, contribuye a que su estilo adquiriera un cariz informal y desenfadado.

2. LA NOCIÓN DE POESÍA: HACIA UNA “POÉTICA” BERTONIANA

Pese a su espontaneidad, observo que la escritura de nuestro poeta resulta sumamente autoconsciente. Sin embargo, su escritura autorreflexiva no pierde de vista por los referentes de la realidad que le ocupan. Su metapoesía no se obsesiona con asuntos meramente estilísticos, sino que responde a la búsqueda de un lenguaje que contribuya a aliviar las necesidades existenciales que motivan la práctica escritural. Sobre la poética de Bertoni es posible afirmar:

2.1. Se basa en los principios de autorreferencialidad (configurarse como una escritura del yo), necesidad (escribir por un impulso existencial, por una necesidad personal), y espontaneidad (escritura aparentemente desprovista de reflexión o sustento teórico previo). Pero además, es una escritura que se sabe precaria, y asume una posición menor intencionadamente, como oposición a las poéticas vanguardistas. Ante el gran discurso del Genio Creador, emerge el poeta menor, insuficiente y hasta inseguro, que no busca derrocar al primero, sino que sólo se propone explorar un espacio propio lejano de las grandes aspiraciones que aquel tenía.

- 2.2. La recontextualización de textualidades cotidianas, herencia del dadaísmo, es un proceso intencionado. Pero en oposición a Duchamp, no se fundamenta en la elaboración de una reflexión profunda para validar los objetos en cuanto obras de arte. Por el contrario, su propósito es reivindicar el valor de belleza inherente a los objetos cotidianos e insignificantes, que considera capaces de provocar un placer estético sin requerir una interpretación. Ante las imágenes que nos ofrece, sólo espera el silencio del lector.
- 2.3. Su poética se funda además en una consciencia de la fragmentariedad y precariedad de la propia escritura, vinculada a la precariedad misma del individuo. Un sujeto que se percibe a sí mismo como insignificante, vulnerable, angustiado, sólo puede expresarse mediante un estilo que sea igualmente precario, empobrecido, menor.
- 2.4. La escritura es una queja, una reacción frente a la agresión de la vida, pero que busca equilibrarla angustia con el humor irónico, la burla hacia sí mismo y hacia su poesía, la que brinda un mínimo alivio ante la angustia. La conciencia de las limitaciones del lenguaje explica que este sólo pueda constituirse en un *objeto* estético: fetichismo de las palabras. Bertoni persigue experimentarlas sensorial y emocionalmente, pero no confía en sus significaciones, siempre insuficientes para comunicar.
- 2.5. La de Bertoni, además, es una poética del cuerpo: su estilo coloquial se ve potenciado por la importancia fundamental de lo físico en su poesía. En la medida en que lo corporal se asocia a ciertos usos en el lenguaje coloquial (p. ej. las palabras obscenas que aluden al dominio de lo sexual y la genitalidad) es coherente la proliferación de estos en su obra. El cuerpo, omnipresente en Bertoni —cuerpo decadente y enfermo, pero también deseante (propio) y deseado (ajeno)— se conecta con una escritura que se percibe a sí misma como intrínsecamente física:

escritura como reacción refleja, visceral; como evacuación de deshechos y como gritos de la carne.

- 2.6. Su poesía colinda con el género literario de la confesión. La consciencia del propio desamparo y angustia frente a la realidad mueve a Bertoni a ejecutarla, buscando encontrarse a sí mismo. La confesión se transforma en poesía cuando el autor busca un tiempo de plenitud —el tiempo del arte— que lo acerca al paraíso perdido a través del éxtasis del presente.

3. RELACIONES ENTRE LA OBRA Y SU CONTEXTO SOCIOCULTURAL.

Al poner en relación la obra de Claudio Bertoni con el contexto sociocultural de crisis de la modernidad, identifiqué algunos aspectos reveladores para comprender el paradigma estético en el que esta funciona:

- 3.1. En el plano estético-literario, la poesía de Bertoni se desarrolla ocupando y expandiendo el territorio post-vanguardista habilitado por Parra, que da cabida a las voces menores que adhieren a una estética y retórica que niega los valores tradicionales y unívocos de Belleza sostenidos por la “Gran Literatura”, al tiempo que los reelabora de manera personal y plurivalente.
- 3.2. En el plano ideológico, la obra de Bertoni responde a la pérdida de legitimidad de los grandes relatos que apuntaban a la emancipación del ser humano a través de un desarrollo continuo. El socialismo, el neoliberalismo y la fe cristiana, discursos propios del poder hegemónico en el Chile “moderno” del siglo XX, han entrado completamente en crisis, sobre todo en el contexto actual de desconfianza y descreimiento.
- 3.3. Los aspectos antes mencionados propician la emergencia de nuevas subjetividades y perspectivas artísticas, de las cuales, la obra de Claudio Bertoni es claramente representativa: La estética del *pastiche* (imitación de la voz cotidiana), esquizofrenia

(fragmentariedad) la heterogeneidad discursiva (polifonía) y la transestética (recontextualización de lo antiestético).

Estos rasgos ponen en evidencia el funcionamiento de un paradigma estético no convencional en la escritura de Bertoni. Deslegitimación de los grandes discursos: post-parriano acérrimo, socialista desilusionado, teólogo de la negatividad y post-dadaísta que juega con la transestética—perdida de una noción estética estandarizada— como un recurso clave dentro de su abanico de estrategias discursivas. Y sobre todo: escritor y hablante chileno de clase media, que representa, en su estética, la precariedad de nuestra cultura, nuestro sentido del humor, el colorido de nuestra jerga y las inusitadas posibilidades estéticas que esta ofrece y que Parra había profetizado ya.

4. APORTES AL CAMPO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS, PROYECCIONES Y RECOMENDACIONES

El Chile del cachureo, de los trabajos a medio terminar, cotidiano e ínfimo, proyecta su imagen en la escritura del solitario poeta de Concón. El colapso de nuestros discursos “modernos” es puesto en evidencia en su escritura precaria, de la enfermedad, de la soledad, pero también del humor y la desacralización.

¿Es o no poesía? Podemos afirmar, en definitiva, que lo es en la medida en que la entendamos como una no-poesía, que se configura como tal a través del despojo. Probablemente, la negación sea una clave para entender a Bertoni. El “Cansador Intrabajable” se configura como individuo abandonando la comodidad material por una vida sencilla y apartada, y acumulando en cambio objetos de deshechos. Del mismo modo, su poesía llega a ser tal a través del paradójico proceso de despojarse progresivamente de la poesía misma. Reelabora así un paradigma estético propio para dar origen a una forma de poesía otra: anti-estética, dispersa, estilísticamente chilena, e intrínsecamente humana.

Como se mencionó al comienzo de este trabajo, la investigación sistemática en contextos académicos al respecto de la obra de Claudio Bertoni es minoritaria, lo que resulta paradójico teniendo en cuenta la posición cada vez más sólida que ocupa en la tradición poética de nuestro país. Bertoni acumula ya decenas de publicaciones tanto en el ámbito de la poesía como de la fotografía y su trayectoria abarca momentos clave en la historia de la literatura contemporánea. Su lengua poética es representativa de la situación actual de las letras chilenas, y en ese sentido, considero que esta investigación contribuye a ampliar la comprensión que tenemos de ésta.

Si bien es cierto este trabajo se ha enfocado en la producción más reciente de Bertoni en diálogo directo con sus primeros registros, se ha procurado aquí delinear parámetros generales en torno a los que cuales se mueve su trabajo literario. Se recomienda para investigaciones futuras la observación de los aspectos y recursos discursivos aquí descritos en diálogo con las temáticas de alguna de sus obras en forma más específica. La actividad intensa de Bertoni en los últimos años invita, por lo demás, a estar atentos a los movimientos de un proyecto escritural aún en desarrollo.

Por otra parte, algunos de los rasgos aquí delimitados no son exclusivos de la escritura de Bertoni. Aunque es uno de los poetas que ha recurrido con mayor intensidad al lenguaje prosaico y coloquial en la poesía, no es el único que hace uso de esta estrategia discursiva. En ese sentido, cabe un amplio margen de diálogo intertextual como para indagar en las redes de afinidades, referencias y lineamientos comunes en poetas que operen en un paradigma estético similar reelaborando las nociones de belleza y vinculando el arte a la vida.

Para finalizar, la propuesta (anti)estética de Bertoni invita a explorar e indagar en dimensiones de obras que, independiente de sus parámetros estéticos y del atractivo o rechazo que estos despierten en el lector, nos permitan comprender el funcionamiento de los textos en una situación histórico-social compleja, de constante reelaboración de la noción de

poesía. En pleno siglo XXI, sólo se puede esperar que los planos en función de los cuales consideramos un texto como “literario” se complejicen y se diversifiquen, requiriendo de nuevas coordenadas teórico-críticas que nos permitan, no tanto justificar o evaluar, como explicar y comprender el modo en que las distintas propuestas poéticas funcionan.



BIBLIOGRAFÍA

Primaria:

Bertoni, C. (1973). *El cansador intrabajable*. Devon: Beau Geste Press.

Bertoni, C (1977). *Triángulos de hojitas cafés en el suelo* [fotografía]. Obtenido de <http://ekho.cl/claudio-bertoni/>

Bertoni, C. (1978) *Cuadrados de hojas para escribir a máquina, arrugadas, (en ese tiempo no había computadores)* [fotografía]. Obtenido de <http://ekho.cl/claudio-bertoni/>

Bertoni, C (1998). *De vez en cuando*. Santiago: LOM Ediciones.

Bertoni, C. (2003, 20 de febrero). Jugando pimpón con Henry Miller. *Las Últimas Noticias*. Obtenido de <http://www.letras.s5.com/bertoni100603.htm>

Bertoni, C. (2006). *Dicho sea de paso. Antología*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2007). *Rápido, antes de llorar. Cuadernos 1976-1978*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2011). *¿A quién matamos ahora? Cuadernos 1972-1973*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2011). *Claudio Bertoni. Acuarelas-dibujos-collages-objetos*. [Catálogo de exhibición] Exhibido en D21 Galería de Arte, 24 de noviembre de 2011 - 7 de enero de 2012.

Bertoni, C. (2013). *Adiós*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2014). Homenaje a Nicanor Parra. Modestamente. *Revista Estudios Públicos* (136). Obtenido de <http://letras.s5.com/npar260615.html>

Bertoni, C. (2014). *No queda otra*. Santiago: Cuarto Propio.

Bertoni, C. (2015). *Antología (1973-2014)*. Santiago: Lumen.

Secundaria:

- Agosín, G. (2002) *Claudio Bertoni: Mi vida está llena de estupideces*. Obtenido de <http://www.letras.s5.com/bertoni240402.htm>
- Ahumada, R. (2014, 26 de febrero) Bertoni y su antología de desnudos: “Yo me muero de vergüenza salir en pelota”. *The Clinic*. Obtenido de <http://www.theclinic.cl/2014/02/26/bertoni-y-su-antologia-de-desnudos-yo-me-muero-de-verguenza-salir-en-pelota/>
- Álamo, C. (2014, 10 de junio). El mundo de Bertoni. *Cosas.com*. Obtenido de <http://www.cosas.com/el-mundo-de-bertoni/>
- Bianchi, S. (1990, 22 de julio). Un contexto, un poeta. En *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83610.html> .
Accedido en 6/3/2016.
- Bisama, A. (2011, 07 de abril). Bertoni Time Machine. *Qué Pasa*. Obtenido de <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/04/6-5431-9-bertoni-time-machine.shtml#note>
- Careaga, R. (2011, 13 de mayo) Nostalgia, política y el inicio de un mito: publican los diarios de Bertoni de sus días en Londres. *La Tercera*. Obtenido de <http://diario.latercera.com/2011/05/13/01/contenido/cultura-entretencion/30-68877-9-nostalgia-politica-y-el-inicio-de-un-mito-publican-los-diarios-de-bertoni-de-sus.shtml>
- Careaga, R. (2004, 16 de mayo). Hay maneras de vivir que te inhabilitan para escribir poesía. *El Mostrador*. Obtenido de <http://www.letras.s5.com/cb030604.htm>
- Claudio Bertoni (1946-). (s.f.) En *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3338.html>
- Claudio Bertoni (s.f.). Obtenido de <http://ekho.cl/claudio-bertoni/>
- Contardo, O. (2004, 4 de julio). Claudio Bertoni, poeta: “A veces, cuando estoy bien, no hago nada”. *El Mercurio*. Obtenido de <http://www.letras.s5.com/cb050704.htm>

- Costamagna, A. (2003) Bertoni en el jardín. *CyberHumanitatis* (25). Obtenido de <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5627/5495>
- Cussen, F. (2012). "Haré que dios exista": Claudio Bertoni y la teología negativa. *Revista chilena de literatura*, (81), 5-24. doi: 10.4067/S0718-22952012000100001
- García, J. (2015, 17 de enero) Claudio Bertoni (2015): "Mi obra es mi autobiografía". *La Tercera*. Obtenido de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/01/1453-612993-9-claudio-bertoni-mi-obra-es-mi-autobiografia.shtml>
- Guerrero, P. (2013, 3 de febrero). Claudio Bertoni: Escribo porque me alivia. *El Mercurio*. Obtenido de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={90266d77-8a15-4861-81b2-d077fcef3de9}>
- Gumucio, R. (2014). El incansable cansancio. En Bertoni, C. *Antología (1973-2014)*. (pp. 7-12). Santiago: Lumen.
- Hopenhayn, D. (2015, 15 de enero). Claudio Bertoni, poeta y fotógrafo: "Que tengamos conciencia es la hueá más rara de este mundo". *The Clinic*. Obtenido de <http://www.theclinic.cl/2015/01/15/claudio-bertoni-poeta-y-fotografo-que-tengamos-conciencia-es-la-huea-mas-rara-de-este-mundo/>
- Jiménez, J. (2013, 2 de octubre) *La Poesía No Se Inventa (entrevista al poeta Claudio Bertoni)* [Blog] Obtenido de <http://chileliterario.blogspot.com/2012/07/la-poesia-no-se-inventa-entrevista-al.html>
- Labarca, C. (2007) Claudio Bertoni: "Las fotografías porque no las puedo poseer, porque no las puedo tocar" [Mensaje en un blog] Obtenido de <http://fotografiachile.blogspot.com/2007/04/claudio-bertoni-las-fotografo-porque-no.html>
- Lihn, E. (1987, 27 de junio) Noticias de Claudio Bertoni. *La Época*, p. 32
- Lolas, J. (2009, 5 de abril). Me alivio escribiendo. *Las Últimas Noticias*. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0045752.pdf>

- López, A. (1997). La poesía "superficial" de Claudio Bertoni. *Anuario de postgrado*, n° 2. Colección Biblioteca Nacional. Santiago, Chile.
- Mena, C. (2015, 28 de julio). La plata, Dios y la muerte. *Paula*. Obtenido de <http://www.paula.cl/entrevista/la-plata-dios-y-la-muerte/>
- Otro Canal. (2010). Claudio Bertoni: entre lo místico y lo prosaico. [Archivo de video]. Obtenido de <http://www.otrocanal.cl/video/claudio-bertoni-entre-lo-msitico-y-lo-prosaico>
- Revista Lecturas. (2010, 23 de noviembre). *Entrevista a Claudio Bertoni* [Archivo de video]. Obtenido de <https://vimeo.com/17121504>
- Robles, L. (2008, 21 de mayo). Claudio Bertoni, escritor: "Uso la palabra culear porque no tengo alternativa". *El Ciudadano*. Obtenido de <http://www.elciudadano.cl/2008/05/21/1663/claudio-bertoni-escriitoruso-la-palabra-culear-porque-no-tengo-alternativa/>
- Rodríguez, C. (2007, 10 de enero). *1344 Zapatos peregrinos marchan hacia Lo Vázquez* [Mensaje en un blog] Obtenido de <http://rodriguezlanfranco.blogspot.cl/2007/01/1344-zapatos-peregrinos-marchan-hacia.html>
- Rodríguez, I. (2005, 7 de octubre). Poesía / No faltaba más / Claudio Bertoni. *El Mercurio*. Obtenido de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={767187a4-5f3a-42c1-888f-47ffc3fa3d2c}>
- Roncone, J., Trujillo J., Villagran D. "No sé si alguien se propone ser poeta. Es al revés, la poesía te elige a ti" (entrevista). *Talión*, (5), 42-43. Santiago: Chile.
- Symns, E. (1999). Los verdaderos superhombres son los seres normales. *El Metropolitano*. Obtenido de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0045751.pdf>
- Vial, J. (2014, 8 de marzo). Exquisita Brevedad [Blog]. Obtenido de <http://voces.latercera.com/2014/03/08/juan-manuel-vial/exquisita-brevedad/>

General:

Agosín, G. (2003, 16 de septiembre). El póstumo zarpazo de Rodrigo Lira. *El Mostrador*.

Obtenido de <http://www.letras.s5.com/lira200903.htm>

Alemaný, C. (1997). Para una revisión de la poesía conversacional. *Alma Mater*, 1997, (13 - 14), 49-55. Obtenido de

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1997_n13-14/poesia.htm

Alonso, M., Blum, A., Cerda, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G., Villavicencio, M. (2005). "Dónde nadie ha estado todavía": Utopía, retórica, esperanza. *Atenea*, 491 (I sem.), 29-56.

Baudrillard, J. (1991) *La transparencia del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Baudrillard, J. (2006). El complot del arte. Buenos aires: Amorrortu editores.

Bedoya, M., Wappenstein, S. (2011). (Re)pensar el archivo. *Íconos* 41(2011) 11-16.

Binns, N. (1999). *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Berna: Lang.

Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (1). Valladolid: Editorial Trotta

Bourriaud, N. (2013). *La Estética Relacional*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo editora.

Del Solar, F., y Pérez, A. (2008). *Anarquistas. Presencia libertaria en Chile*. Santiago: RII Editores.

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guattari, F. (1994). El nuevo paradigma estético. En Schnitman, D. (Ed.) *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 185-204). Buenos Aires: Paidós.

Huysen, A. (1994). De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo. (Traducción de Desiderio Navarro) *Criterios*, 1994 (31) 151-176. Obtenido de <http://www.criterios.es/pdf/huysenacumulacion.pdf>

Jameson, F. (2008). Posmodernismo y sociedad de consumo. En Foster, H. (Ed.) *La Posmodernidad* (pp. 165-186). Barcelona: Kairós.

- Lakoff G. y Johnson M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lihn, E. (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Liotard, J. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mansilla, S. (2010). ¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la “cultura de mercado” en el Chile del Bicentenario. *Alpha*, (30) 79-96.
- Ostria, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*, (36), 71-80. doi: 10.4067/S0071-17132001003600005
- Ostria, M. (2011). Algunas notas sobre heterogeneidad discursiva en textos poéticos chilenos. En T. Williams y L. Bernucci (eds.) *Literatura a ciencia cierta: Homenaje a Cedomil Goic* (pp. 307-326). Newark: Juan de la Cuesta
- Parra, N. (2007). *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago: Fondo de cultura económica.
- Redolés, M. (2002, 25 de febrero). “La poesía está botada en la calle”. *Las Últimas Noticias*.
Obtenido de <http://www.letras.s5.com/redoles140302.htm>
- Zambrano, M. (2004) *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zapata, J. (2003). *La configuración temporo espacial posmoderna en los estudios literarios*.
Presentación, Primer Seminario de Investigación Literaria, Universidad de Concepción, Chile.