



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana



**EL PROBLEMA DEL DESPARRAMO: LOS OBJETOS EN LA OBRA DE  
CLAUDIO BERTONI**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

MARCO ANTONIO SALAS OPAZO  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2021

Profesor Guía: Edson Faúndez Valenzuela  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## ÍNDICE

ÍNDICE .....	2
AGRADECIMIENTOS.....	4
RESUMEN.....	5
CAPÍTULO I. PROLEGÓMENOS A LA INVESTIGACIÓN.....	7
I.1. Contextualización: investigaciones anteriores .....	7
I.2. Justificación y alcances de la tesis.....	9
I.3. Semblanza de Claudio Bertoni: un poeta, una obra.....	12
I.4. Aspectos metodológicos.....	22
I.4.1. Planteamiento del problema.....	22
I.4.2. Hipótesis y lineamientos teóricos.....	25
I.5. Estado del arte.....	28
CAPÍTULO II. EL PROBLEMA DEL DESPARRAMO.....	40
II.1. “No decir una cosa por otra”: la aparente sencillez de los objetos .....	40
II.2. Cuando las cosas cobran vida: el excedente de sentido.....	43
II.3. El problema del desparramo.....	52
CAPÍTULO III. DE ILUSIÓN Y OBJETOS VACÍOS.....	63
III.1 Objetos vacíos (primer movimiento): una lectura materialista.....	63
III.2. Objetos vacíos (segundo movimiento): una lectura desde la ontología de los campos de sentido.....	69

CAPÍTULO IV. OBJETOS VACÍOS EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA:	
MILLÁN, PARRA, BERTONI.....	74
CAPÍTULO V. LOS TRES BERTONIS: LA MULTIPLICACIÓN DE LO REAL .....96	
V.1. De la escritura autobiográfica al biografismo interpretativo.....	96
V.2. Los tres Bertoni: sujeto en vías de ficcionalización.....	99
V.3. La multiplicación accidental de los objetos.....	107
V.4. ¿Estetización de la vida?.....	115
CAPÍTULO VI. EL EXTREMO DEL DESPARRAMO: (IDA Y VUELTA) DEL FETICHISMO A LA DESTERRITORIALIZACIÓN..... 121	
VI.1. Claudio Bertoni, ¿fetichista-narcisista?.....	125
VI.2. Las cosas y la desterritorialización.....	133
VI.3. Una Carta: Desparramo, desterritorialización, desintegración.....	140
CAPÍTULO VII. VACÍO E INDIFERENCIA: UNA LECTURA ZEN.....156	
VII.1. Objetos vacíos (tercer movimiento): Una lectura desde el budismo Zen.....	156
VII.2. Un vacío que no es deprimente.....	160
VII.3. In-diferencia y des-limitación.....	165
VII.4. In-diferencia y amabilidad.....	187
VII.5. Epílogo: de la música a las cosas adorables.....	194
CONCLUSIONES Y PROYECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	200
REFERENCIAS.....	206

## AGRADECIMIENTOS

En estas líneas quiero agradecer a las personas que me apoyaron, no sólo en la realización de esta tesis, sino también durante un momento especialmente difícil que atravesé durante el último año del doctorado: la aparición del cáncer en mi vida, lo que me significó pasar por cirugía y una breve quimioterapia. Hoy que ya me encuentro en proceso de recuperación, quiero agradecer a quienes estuvieron conmigo: a Abi Carrasco, mi compañera de la vida, quien siempre me apoyó, me cuidó y creyó en mí: gracias por todo lo que generosamente me das. A mis padres, Miriam y Carlos, por apoyarme toda la vida y por los valores que me inculcaron, los que me han permitido llegar a ser quien soy. A mi hermano y mis hermanas; a mis suegros, mis cuñadas/o, mis sobrinas/o y en general a toda mi familia a ambos lados del Biobío. El cariño permanente que me entregaron, así como su ánimo en este y otros proyectos, ha sido valiosísimo para mí y lo atesoro profundamente.

Agradezco también a aquellos docentes cuyas enseñanzas y ejemplo me han permitido llegar hasta aquí: al profesor Edson Faúndez, guía de esta tesis, a quien agradezco en primer lugar por su apoyo, especialmente en los momentos difíciles, y por la confianza en mis capacidades y en las posibilidades de este proyecto. Al profesor Mauricio Ostria y el recordado profesor Juan Zapata (q.e.p.d.), quienes guiaron mis experiencias previas investigando la obra de Claudio Bertoni en magíster y pregrado. Y a mi querido amigo y mentor David Pincheira, cuyas legendarias clases de lenguaje por allá por 2004 me inspiraron a iniciar este viaje por las rutas de la literatura.

Finalmente, quisiera agradecer además a todas aquellas personas, docentes, colegas, amigos y conocidos que me enviaron su afecto en los momentos difíciles y que de alguna u otra manera aportaron al desarrollo de este trabajo.

## RESUMEN

La tesis doctoral “El problema del desparramo: los objetos en la obra de Claudio Bertoni” estudia la problemática de los objetos y el rol que se les otorga en la obra del poeta chileno Claudio Bertoni Lemus (1946). A partir de la idea del desparramo como proliferación de objetos minoritarios (de uso doméstico, de desecho, alimentos, etc.) vinculada a un estado mental del sujeto, se indaga en el tipo de relación que él establece con los objetos. Para abordar el problema principal, se propone una aproximación teórica que establece puntos de encuentro entre diversas propuestas sobre los objetos, enmarcadas en una lectura desde el Nuevo Realismo (Gabriel, 2019<sub>a</sub>) que reconoce la validez de las dimensiones materiales y no materiales de lo Real.

La reflexión sobre los objetos en Bertoni conduce a una problematización de la escisión tradicional entre autor/sujeto lírico. Se incluye, además, una lectura de otros autores chilenos (Gonzalo Millán y Nicanor Parra) que se han ocupado de los objetos.

**Palabras clave:** *objetos, nuevo realismo, materialismo, vacío, budismo Zen*

## OBJETIVOS

**Objetivo general:** Proponer, desde el análisis textual, una lectura que permita explicar el sentido de la aparición de los objetos cotidianos en la poesía de Claudio Bertoni, a fin de contribuir al panorama del estudio crítico especializado de su obra, escasamente desarrollado hasta ahora.

## **Objetivos específicos**

- Caracterizar la valoración que Bertoni otorga en sus textos a la presencia de los objetos y la influencia que estos ejercen sobre él como sujeto textual, para poder situar a Bertoni en relación a otras producciones poéticas nacionales que aborden esta misma temática.
- Determinar, de manera general, la existencia de una o más perspectiva(s) sistemática(s) frente a la presencia de los objetos en la obra de Bertoni para ofrecer un marco que oriente la interpretación específica de los textos que conforman su corpus poético.
- Proponer líneas interpretativas que permitan aproximarse a aquellos textos del poeta que han sido poco explorados por la crítica literaria hasta el momento, con el fin de contribuir al desarrollo una comprensión más detallada de su obra.



## **HIPÓTESIS**

En la obra de Claudio Bertoni, se produce una aproximación a las cosas fundamentalmente desde dos perspectivas opuestas: 1) como causas/asuntos de interés, que cobran vida propia en los textos y con las que pueden establecerse diferentes vínculos de afectos e intensidades 2) Desde el vacío de los objetos, que puede leerse como un signo de la fragilidad y mortalidad humanas, pero también como puerta de acceso a la plenitud del momento presente en una perspectiva basada en el budismo Zen.

# CAPÍTULO I

## PROLEGÓMENOS A LA INVESTIGACIÓN

### I.1. Contextualización: investigaciones anteriores

Antes de presentar los principales aspectos que estructuran esta tesis doctoral, considero pertinente dar cuenta del contexto en el que se enmarca así como de las principales inquietudes académicas y personales que me motivaron a asumir este desafío, en la medida en que lo concibo como la continuación de un trabajo realizado a lo largo de varios años ya, en instancias formativas previas.

¿Qué es la poesía? ¿En función de qué criterios culturales, históricos y sobre todo estéticos, delimitamos lo que merece o no este título? Esta clase de cuestionamientos acerca de la *literariedad* (y acerca de los límites del arte en general), ampliamente discutidos e investigados por décadas desde el formalismo ruso en adelante, era un asunto del que yo recién tomaría conocimiento al ingresar a la carrera de Pedagogía en Español en la Universidad de Concepción el año 2007, y que pronto despertarían en mí una importante inquietud literaria, no exenta de cierta ingenuidad (he de reconocer hoy, teniendo unas cuantas lecturas más en el cuerpo), al tomar contacto con la escritura de Claudio Bertoni por primera vez en segundo o tercer año del programa de estudios.

Llegué a la poesía de Bertoni casi de manera accidental, al descubrir que una frase rayada en una pared de la ciudad a modo de “grafiti” era, de hecho, tres versos de uno de los autores más leídos en una tierra que se jacta de ser “país de poetas” pero que poca familiaridad tiene con esos curiosos seres. El texto en cuestión decía: “No hay para qué ducharse / voy donde fulanita / me lavo la pichula no más” (2002<sub>a</sub>, p. 93). El estilo coloquial de la frase, el humor grotesco, el léxico vulgar o coprolálico (por no hablar del contenido mismo del texto, con un claro sesgo patriarcal e incluso misógino), me causaron

la misma interrogante que cualquiera que no se hubiese iniciado en esta clase de lecturas se hubiese hecho en mi lugar: ¿puede ser eso poesía?

Esta interrogante terminó dando pie a una serie de investigaciones cuyo desarrollo se prolonga hasta la tesis doctoral que aquí presento. El trabajo titulado *La transparentación del individuo mediante el lenguaje en la obra de Claudio Bertoni* (tesis de pregrado de la Universidad de Concepción, 2012) —escrito en colaboración con mi compañera, la profesora Carolina Vallejos, y dirigida por el recordado profesor Juan Zapata Gacitúa (Q.E.P.D.)— fue la primera etapa en este acercamiento teórico-crítico a un problema en apariencia sencillo, pero que despliega una serie de sentidos y posibilidades complejas. Sobre todo tratándose de un autor cuya escritura, como este mismo trabajo demuestra, alcanza una densidad semántica mayor de la que parece poseer en una primera lectura, mediante un constante juego de apariencias. En aquella investigación primigenia, nuestra principal conclusión apuntaba a entender el estilo coloquial de Bertoni como una estética intencionada de transparentación continua en que la lengua, desprovista de atavíos retóricos, busca invisibilizar lo más posible la superficie textual, de modo de permitir un acercamiento más directo a la experiencia real, al sujeto “oculto” tras la escritura poética, quien se desvela y se muestra en su intimidad, en sus miserias, en sus tribulaciones, pero también en el gozo. Esta lectura nos parecía relevante en la medida en que daba cuenta del vínculo indisoluble entre la coloquialidad en el estilo y el trasfondo autorreferencial/autobiográfico de la poesía extraída, como numerosas veces ha señalado el autor, de los propios diarios de vida escritos continuamente desde su temprana juventud.

Las posibilidades de exploración de la obra me impulsaron a continuar la investigación a través de la realización del Magíster en Literaturas Hispánicas, también en la Universidad de Concepción. Con el título “*No tengo idea si es poesía o no*”: *el paradigma estético en la obra de Claudio Bertoni* (2016), propuse un análisis basado en



las aproximaciones teóricas de Jean Baudrillard (1991) y Felix Guattari (1994), en torno a los conceptos de *transestética* y *nuevo paradigma estético* respectivamente. Este enfoque me permitió un acercamiento a la estética bertoniana en términos de una situación sociocultural “posmoderna” o de modernidad en crisis, en la que tienen lugar procesos que permiten la estetización de los objetos cotidianos. Así, afirmaba entonces, estos pueden devenir objetos artísticos mediante procesos de recontextualización, dentro del marco de un paradigma en el que los polos binarios como lo bello / lo feo se reorganizan y los discursos unívocos frente a la estética, al arte y, por supuesto, frente a la poesía son puestos en entredicho. De este modo, en el caso de Bertoni, emerge una forma de *apoesía* —más allá de la anti-poesía parriana— en que el arte literario es reevaluado en su relación con la lengua coloquial, los objetos precarios y el habla urbana recogida y reelaborada en el texto poético.

Uno de los puntos de dicha investigación, que resultó clave para abrir paso a la propuesta que aquí presento, tiene que ver con la relevancia que adquieren los objetos cotidianos para constituir un lenguaje poético que resuena con familiaridad en los lectores: “La constante evocación de referentes de la cotidianeidad de clase media (objetos y espacios) al abordar sus grandes preocupaciones existenciales, contribuye a que su estilo adquiera un cariz informal y desenfadado” (2016, p. 227). En el lenguaje coloquial de Bertoni prolifera un léxico cotidiano en la medida en que, entre otros referentes, las cosas del día a día circulan en forma libre por los poemas. En este punto es que se abren otras interrogantes, a través de las que vislumbré la posibilidad de continuar indagando, esta vez de manera más profunda, en los sentidos de la lengua bertoniana.

## **I.2. Justificación y alcances de la tesis**

La aparición y proliferación de las cosas en la escritura de nuestro poeta no es tan solo referencial; se insinúa una relación compleja, densa a nivel semántico, con las cosas

de cada día: el poeta no sólo las nombra, sino que estas—adelantándonos un poco a las consideraciones teóricas que realizaremos más adelante—se convierten, siguiendo a Remo Bodei (2013), en asunto de sumo interés, de observación y de reflexión para el poeta, más allá de ser objetos de consumo o de manipulación despreocupada en el contexto del día a día. El principal gesto que da cuenta de lo que aquí señalamos es la recolección obsesiva por parte del poeta de zapatos que las olas de la playa de Ritoque hubiesen lanzado hasta la orilla. De origen incierto y modelados en su materialidad por los efectos de la sal, el agua y el tiempo, estos se convierten en objeto de (re)colección y acumulación. El poeta llega a reunir más de mil ejemplares, que serán expuestos en diversas galerías de arte y otras instancias similares. En mi tesis de magister, los objetos que forman parte de la vida del poeta —y que, como él mismo afirma, son precarios, frágiles, quebradizos—fueron leídos como reflejo de la precariedad del propio individuo, como consciencia de su fragilidad, y puestos en relación con una lengua poética que también deviene precaria, quebradiza, fragmentaria. Esta observación se nos ofrece hoy como punto de partida para indagar más y de modo más detallado en la relación que el poeta establece con estos objetos.

Más allá de los aspectos formales propios de la configuración de su lengua poética, perseguimos aquí construir una propuesta de lectura basada en la relación del autor con los objetos que constituyen una parte esencial de su peculiar estilo. Y es que la escritura de Claudio Bertoni resulta desafiante en su aparente desparpajo y su fluidez supuestamente ajena a problemas estéticos y literarios. Como se demostrará, si bien la presencia del lenguaje coloquial ha sido un elemento reconocido por la (escasa) crítica existente sobre su poesía, las indagaciones parecen quedarse cortas al momento de encontrar un sentido profundo para esta, que pase más allá de repetir lo que el mismo autor ha comentado o remitirse a las abundantes lecturas que el poeta menciona y a los sistemas de pensamiento filosófico/teológico que lo han influenciado. Bertoni hábilmente

logra eludir a los críticos y estudiosos que, al parecer, llegamos sólo al nivel de explicar la lógica de su habla y de su expresión autorreferencial como sistema (donde los significantes de muerte y de angustia, así como de erotismo, de goce y de contemplación proliferan de manera casi autoexegética). De manera análoga a los objetos que, parafraseando a Remo Bodei, nos miran en silencio desde los lugares que les asignamos en nuestras casas, como ocultando un secreto que no llegamos a descifrar, los poemas de Bertoni en que se despliega en forma plena el lenguaje y los objetos cotidianos parecen desafiarnos ocultando un sentido que no llegamos a ver, y que los reviste de una ilusión de inercia, de vacío, de sinsentido, que exige agudizar la mirada y la imaginación para llegar a aprehenderlos de un modo más pleno.

En esa línea, una de las posibilidades más interesantes que se despliegan para la comprensión de la escritura de Bertoni es la relación del poeta con estos objetos, sobre todo en la medida en que nos permitirán pasar más allá de los aspectos más “llamativos” en una primera lectura, a los que se suele reducir de manera estereotipada el trabajo del autor, sobre todo en la prensa escrita (Bertoni como un poeta erótico, hiper-sexualizado, de estilo espontáneo y humorístico —o lascivo, heteronormado y falocéntrico: escritura de un mero “viejo verde”—). Al ingresar a su estudio a través del dominio de las cosas, de los objetos cotidianos, encontramos un punto de acceso que ha sido mencionado por la crítica no académica, aunque por cierto que con escasa profundidad y siempre en torno a lugares comunes sobre el estilo de vida del poeta. Sin embargo, las cosas cotidianas tienen mucho que revelar a lo largo de este corpus poético. El abordaje que aquí utilizaremos permite enfrentar las perspectivas antes mencionadas sobre el autor con un aparato teórico que sustente su abordaje profundo, teniendo en cuenta las diversas consideraciones que estas exigen.

### **I.3. Semblanza de Claudio Bertoni: un poeta, una obra**

Presentar a Claudio Bertoni —poeta, fotógrafo y artista visual— es una tarea no exenta de complejidades. En primer lugar, aunque existe poca bibliografía crítica acerca de su obra, la prensa le ha dedicado cientos de líneas: ha sido entrevistado innumerables veces, se han escrito diversos artículos acerca de sus publicaciones y ha sido filmado dando entrevistas en televisión y para medios independientes. La mayoría de estos testimonios pone el énfasis en los mismos aspectos, de manera que resulta difícil hablar del poeta sin caer en los “lugares comunes” acerca de su obra y su persona: la espontaneidad en la escritura; el sentido del humor (lo que le habría valido ganar el Premio Nacional del Humor en 2010); su vida ascética —“recoge cochayuyos de la playa”, afirma erróneamente Roberto Bolaño (2001, p.219)—; y su hipersexualidad: es “calentón”, sentencia Felipe Cussen (2012, p. 6).

Y es que la profunda imbricación entre su vida personal y su trabajo escritural vuelve compleja la tarea de hablar en términos dicotómicos y compartimentalizados sobre su biografía y su bibliografía. En primer lugar, debido al que considero el rasgo más importante de su poesía: la concepción de la escritura como una práctica propia de la vida privada e íntima. Del mismo modo que las acciones corporales más básicas, la escritura es concebida por Bertoni como una necesidad ineludible y no como proyecto poético. Autorreferencial, se constituye en “escritura del yo” en cuanto diario de vida que no se propone como autoficción sino como un tipo de texto situado en el espacio entre la poesía y la confesión desde la perspectiva propuesta por María Zambrano (2004). A lo largo de su escritura se despliegan dimensiones de la vida personal del sujeto que lo caracterizan: el uso coloquial del lenguaje, las pulsiones de vida (el erotismo, la música o el goce de los momentos cotidianos) y de muerte (el miedo, la vejez, la hipocondría), con una constante referencia a detalles específicos de la vida cotidiana del autor: los medicamentos, los alimentos, las calles que recorre, las personas con las que habla, los discos que escucha,

etc. Todos estos rasgos suman para la construcción de un personaje en quien lo literario y lo personal se confunden, lo que acaba por plantear problemáticas —y por qué no decirlo: complicaciones incluso— de orden literario: desde el desinterés por su escritura (Cussen, 2012) hasta los malos entendidos y las sobre simplificaciones al respecto de su obra en el campo de la crítica.

El ciudadano Claudio Bertoni Lemus nace en 1946 en Santiago. De formación católica en sus primeros años —Colegio Alemán, al igual que Enrique Lihn—pronto abandona la fe, marcado por experiencias tempranas que serán fundamentales para el inicio de su carrera como escritor, como la adhesión a los ideales del socialismo que emergía con fuerza en Chile durante la década de 1960 y, por otro lado, sus viajes por el mundo: Argentina, Uruguay, Brasil, Francia y Estados Unidos son los países que ya ha recorrido hasta antes de 1970.

Bertoni estudió filosofía un breve tiempo, hasta que decidió abandonar los estudios formales, que nunca más retomaría: “Un profesor me pidió que cerrara la puerta de la sala para comenzar la clase. Caballerosamente, me ofrecí para hacerlo. Me levanté y por supuesto que la cerré, pero por fuera” (2002<sub>b</sub>, s.p.). Los numerosos viajes que realizó, sin embargo, constituirían las bases para una vasta formación de la que, sin ostentar, da amplia cuenta tanto en sus libros como en las entrevistas que ofrece. Durante su paso por Estados Unidos, junto a su pareja de esos años—la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña— conocen a Henry Miller, encuentro anecdótico en el que juegan tenis de mesa con el escritor norteamericano.

En Chile, Bertoni forma parte de la *Tribu No* —colectivo artístico que incorpora de manera heterodoxa los ideales socialistas y la estética de vanguardias mediante lecturas poéticas, *happenings* y todo tipo de intervenciones artísticas que causarán el escándalo de los periódicos conservadores ante este grupo de *hippies* con una actitud abiertamente opuesta a la institucionalidad literaria de la época. El grupo se compone de seis personas

o de tres parejas: Claudio Bertoni, Cecilia Vicuña, Marcelo Charlín, Coca Roccatagliata, Sonia Jara y Francisco Rivera. Como anécdota significativa, mediante la intervención de Vicuña logran disuadir a Julio Cortázar de participar en el Encuentro Latinoamericano de Escritores organizado por la SECH en 1970; terminarían ellos mismos en una fiesta con el argentino. Según cuenta Bertoni, “fumamos un par de pitos y terminamos todos abrazados” (Skármeta, 1970, como se citó en Vega, 2018, p. 55). Encuentros como este, o la antes mencionada reunión con Miller, serán decisivos para el poeta y dan cuenta de las que habrían de ser sus grandes influencias, tanto en el modo de vivir como en su estilo de escritura.

El periodo de actividad de la Tribu No abarca desde 1969 a 1972, año en que la partida de Vicuña hacia Europa terminará por disolver el grupo. Este viaje, sin embargo, es clave para ella y para Bertoni: ese mismo año, él sigue a Cecilia a Inglaterra, y junto a ella pasan un período de mucha precariedad, viviendo en una suerte de casa okupa y alimentándose de las sobras de un restorán que una cocinera generosa comparte con ellos, vivencia descrita en detalle por Bertoni en su libro *¿A quién matamos ahora? Cuadernos 1972-1973* (2011a). Sin embargo, hasta ese momento sólo ha publicado algunos poemas en las revistas internacionales *El Corno Emplumado* de México y en *Participación Poesía*, de Panamá. Su primer libro, autoeditado de forma artesanal, se publica en Devon, Inglaterra, bajo un título que resultará decisivo: *El Cansador Intrabajable* (1973). La frase constituye un acierto que logrará encapsular perfectamente el credo de su vida: el no trabajo propugnado por los surrealistas. Desde esos años, hasta su regreso a Chile, Bertoni dedicará su vida a la obra poética, sin nunca tener un empleo remunerado (estilo de vida que mantiene religiosamente hasta hoy). Cabe notar que la

primera edición de *El Cansador Intrabajable* es un objeto literario muy difícil de encontrar<sup>1</sup>, aunque volvió a publicarse en la reedición definitiva realizada por la Universidad Diego Portales en 2008 (que incluye además los textos de *El Cansador Intrabajable II*, de 1986).

La estadía de Bertoni en Europa se prolongará hasta 1976, año en que la enfermedad de su madre lo hará regresar a Chile en el momento en que muchos compatriotas procuraban (o se veían forzados a) abandonar el país. La muerte de Berta Lemus será una vivencia que marcará de por vida al poeta: su escritura da cuenta de unos intensos lazos afectivos con su familia y sobre todo con la madre. De ahí en adelante, la conciencia de la muerte y el sufrimiento como temática se harán cada vez más evidentes en su poesía. A partir de ese momento, en contraste con su juventud más temprana de múltiples viajes, Bertoni decide no salir nunca más de Chile. Su domicilio se alternará por momentos entre un departamento en Santiago y la cabaña de Concón, espacio casi tan mítico como el propio poeta: un pequeño cobertizo en el que el poeta vive y duerme, rodeado por sus libros, los objetos cotidianos que recolecta y con los que construye diversos artefactos visuales y, en especial, los cientos de cuadernos/diarios de vida que el poeta se ha consagrado a escribir desde fines de los años sesenta, y que se apilan en los estantes y mesas de su casa. Allí los objetos se desparraman libres por el espacio, donde algunos muebles apenas logran contenerlos en medio de un caos cotidiano que parece construir su propio universo personal (figura 1).

Un gesto artístico relevante en este contexto es la presentación de su colección de zapatos en la Primera Bienal de Arte de Valparaíso en 1987, con el título *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia*. Se trata nada menos que de una vastísima colección zapatos botados por el mar y recogidos por el escritor en las playas de la quinta región (figura 2).

---

1 Al momento de escribir esta tesis, una copia de la primera edición era ofrecida en Chile nada menos que por la suma de \$650.000 en una librería anticuaría online (Libros del Ayer, s.f.)

## Figura 1

*Casa de Claudio Bertoni*



Nota. Tomado de Claudio Bertoni, poeta: "El Liceo Alemán fue un horror, esos curas adoraban al dios equivocado", por Marcelo Segura, 2018. La Tercera (<https://www.latercera.com/cultura/noticia/claudio-bertoni-poeta-liceo-aleman-fue-horror-curas-adoraban-al-dios-equivocado/333231/>).



## Figura 2

*Colección de zapatos recogidos de la playa por Claudio Bertoni*



Nota. Tomado de Yo, la histórica fotografía, por Gaspar Galaz, 2014. Atlas, Revista fotografía e imagen (<https://atlasiv.com/2014/05/12/1402-2/>).



Durante la década de 1990 el ritmo de publicaciones de Bertoni irá en aumento progresivo y, junto a este, su popularidad (por supuesto, dentro de los acotados márgenes de significado que puede tener esta palabra en el campo de la poesía). Publica *Sentado en la Cuneta* (1990, 2015<sub>a</sub>), poema extenso en el que se describen en tono tan nostálgico como familiar las memorias del poeta que reflexiona sobre su juventud. A partir del estribillo de la vieja canción de Doris Day —castellanizado en el epígrafe: “*Qué será será*” (2015, p. 7)—, Bertoni engarza los nombres e historias de los amigos y vecinos del barrio en que se crio. En 1993, recibe la beca Guggenheim. En los años posteriores tendrá lugar la publicación de los poemarios *Ni yo* (1996), *De vez en cuando* (1998), *Una carta* (1999), *Jóvenes buenas mozas* (2002) y *Harakiri* (2004). Estos dos últimos textos son algunos de los más representativos de la estética del autor: el primero, un pequeño volumen de poesía erótica inspirada en las mujeres que Bertoni mira pasar por las calles, exhibe un descarado voyerismo urbano que lo convierte en un compendio de sus poemas más polémicos. *Harakiri*, en cambio, es un extenso poemario que reúne textos que gravitan en torno a los dominios de la muerte, la enfermedad, la vejez y el dolor. Este libro recibe el premio al mejor libro del año otorgado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 2005. Su temática, por demás sombría, es tratada con una franqueza arrolladora que se contrapesa por momentos con el humor negro, aliviando un poco la conciencia angustiada de la propia mortalidad. La oscuridad de *Harakiri* tiene que ver, en buena medida, con la experiencia propia del autor, quien en el año 1997 había experimentado una intensa crisis nerviosa que lo llevó a refugiarse en la atención psiquiátrica y los medicamentos. Dicha experiencia se mantiene como un recuerdo sombrío que el autor, aun en la actualidad, sigue evocando con una permanente cautela, siempre temeroso de una recaída.

La década del 2000 será el período de la consolidación de la “mitología Bertoni” como la llama Álvaro Bisama (2006, p. 7). Por una parte, en este periodo el autor concede

múltiples entrevistas en periódicos e incluso en televisión (en el programa *Una Belleza Nueva*, conducido por Cristián Warnken), debido no sólo a la continuidad de sus publicaciones y al interés literario de su obra, sino también al estilo coloquial de ésta y al tono jovial de un Bertoni extremadamente conversador que siempre tiene algo que decir: “los periodistas saben que una entrevista con Bertoni no puede fallar”, afirma Rafael Gumucio (2015, p. 7). Poco a poco el autor se forja una reputación como el poeta más leído por quienes no leen poesía, o el poeta vivo que más libros vende después de Nicanor Parra, datos que siempre circulan como una leyenda que nadie ha podido constatar.

Desde 2007 en adelante se producirá un cambio en el tipo de textos que Bertoni publica, procurando la transposición más directa de segmentos de los diarios de vida de los cuales él extrae sus poemas. Ese año se edita *Rápido, antes de llorar: Cuadernos 1975-1978* (2013). Como el título lo indica, se trata de selecciones de los cuadernos en los que el poeta escribe día a día. La nostalgia es inevitable en Bertoni, y en este extenso volumen se recogen recuerdos de su regreso a Chile, a causa de la enfermedad de su Madre (y su posterior muerte) que lo obliga a poner fin al exilio autoimpuesto en Europa. Como ya hemos señalado, esta experiencia queda registrada en *¿A quién matamos ahora?: Cuadernos 1972-1973*, publicado en 2011, como una suerte de “precueta” de *Rápido antes de llorar* (2013). Escritos en una prosa dispersa, testimonial y cotidiana, se aleja del estilo poético tradicional y acerca su escritura a los lindes de lo narrativo. Más tarde Bertoni volverá a publicar otros textos que dan cuenta de su realidad cotidiana más inmediata o actual, pero manteniendo la estructura de compendios de cuadernos en vez de los tradicionales poemarios: este será el estilo característico de *Adiós* (2013) y *No queda otra* (2014). No abandona del todo el formato del poemario, presente por ejemplo en *El tamaño de la verdad (Poemas 2008)*, publicado en 2011. Nótese como, de todos

modos, se mantiene el interés por presentar textos que den cuenta de un momento específico en la vida.

Con la publicación de *¿Puede aceptarse todo esto?* (2016) vemos aparecer uno de sus textos más peculiares. En él, Bertoni tensiona las posibilidades de la intertextualidad al realizar una obra compuesta en su totalidad de citas textuales de múltiples autores, ante las cuales el poeta responde, ya sea con un pensamiento propio o bien con una nueva cita textual de un tercer autor. Retoma así un ejercicio que ya había realizado en puntos específicos de obras anteriores, ampliándolo esta vez al volumen completo. De este modo, se producen algunas paradojas: es un conjunto sumamente denso a nivel temático, dada la importante cantidad y diversidad de escritores que se citan (en su mayoría filósofos y místicos) así como la variedad y complejidad de temas que se tocan; sin embargo, la voz propia del poeta apenas se oye en la polifonía coral que comprende la mayor parte de la superficie textual. En muchos segmentos del volumen el “autor” (si es que cabe hablar de autor en este tipo de textos, y no de una suerte de compilador dialogante y testimonial) se nos desaparece, abandonándonos al diálogo con las que han sido sus lecturas de toda la vida, como un anfitrión que nos presenta a sus amigos, para dejarnos en compañía de estos y luego retirarse. Este gesto podría inducirnos a desestimar al poeta en su rol de escritor en cuanto su voz apenas interviene en la conversación. Sin embargo, la complejidad de las relaciones que se establecen, la consistencia temática (coherente con la obra anterior del poeta, sus obsesiones, su mundo personal transluciendo a través de los textos) dan cuenta de una forma de creación que invita a la discusión: el autor como curador. Se intensifica así el proceso que ha caracterizado su escritura y producción artística: la recolección y reorganización de objetos y textos en una constelación que se encuentra en constante diálogo.

Perseverando en la escritura autobiográfica, Bertoni intenta recuperar sus primeros trece años de vida —mucho antes de que los cuadernos se volvieran una compañía

permanente— a través de unas “memorias” tituladas *Cabro chico* (2018). Memorias entre comillas, ya que no son exactamente un relato del pasado, sino un nuevo cuaderno de anotaciones muy similar en estilo a los anteriormente publicados, donde intercala escenas de la infancia —unas veces más narrativas y otras de manera más “impresionista”— con anotaciones del presente, donde los temas como el miedo a la enfermedad, la angustia emergen como un despertar que saca al poeta de la ensoñación del recuerdo, o bien son estas mismas ensoñaciones las que lo sacan de un presente en el que se hace difícil lidiar con la ansiedad: “Microinfarto cerebrovascular / No fue / Resonancia magnética / Perdí la memoria de corto plazo por cuatro horas.” (2018, p. 65). Entre las anotaciones, que ocasionalmente alternan entre verso y prosa, emergen además los textos “encontrados”, como recuerdos de su hermana Carmen, o un fragmento extenso de uno de los libros de *El divino anticristo*<sup>2</sup> a modo de homenaje por su muerte. El estilo de Bertoni, deliberadamente fragmentario, produce un interesante contraste entre las imágenes de infancia y las inquietudes de un hombre de más de 70 años, ganando así mayor densidad de significado e instalándose a medio camino entre el diario de vida, las memorias y la poesía.

Entre su obra más reciente se encuentra *Violeta* (2019), es un retorno al poema en un sentido *relativamente* más tradicional. Se trata de un poema extenso conformado por estrofas breves de entre dos a ocho versos, aunque la mayoría no pasa de tres. Reaparece el minimalismo que lo ha caracterizado y que en una primera lectura nos puede parecer tributario, al menos en parte, de su influencia Zen. Sin embargo, Bertoni ha

---

<sup>2</sup> *El divino anticristo*, como se conocía popularmente a José Pizarro Caravantes, fue un paciente psiquiátrico que vivía y merodeaba los alrededores del Barrio Lastarria en Santiago. Su peculiar vestuario (con una pañoleta en la cabeza), su verborrea en la que se enlazaban fluidamente el lenguaje culto con incoherencias de todo tipo, le hicieron reconocido entre los transeúntes del sector, y su figura se popularizó en el país a través de videos en YouTube donde se le entrevistaba. Escribía compulsivamente y vendía sus manuscritos en la calle, en los que se reproducía su discurso delirante e inconexo sobre conspiraciones que involucran al nazismo, al banco BCI, la historia antigua, la teología y los líderes políticos.

comentado, no sin cierta ambigüedad, que “ese libro es una mezcla extraña de lecturas que no te voy a decir cuáles son. Pero son textos de revistas antiguas, idiosincráticas, de un estrato cultural medio funky popular. Me gusta mucho el poema que salió de ahí, lo hallo hermoso” (2020<sub>a</sub>, s.p.). ¿Se trata simplemente de una influencia, o estamos frente a un nuevo collage construido a partir de las lecturas que el poeta describe? Esta última hipótesis no parece del todo descabellada, teniendo en cuenta la lógica de la recolección en gran parte de la obra bertoniana, sobre todo en la construcción de *¿Puede aceptarse todo esto?* (2016). Al prestar atención a ciertos versos, así como a la temática del libro, aparecen detalles llamativos: “Es un poema de amor como divertido, *pero es acerca del amorrr* [énfasis agregado], del amor con tres erres” (Bertoni, 2020<sub>a</sub>, s.p.). Es un romanticismo intenso, sufrido, casi folletinesco:

sentía  
ante aquella  
mujer sencilla  
una emoción  
tan grande que  
ya no era dueño  
de sus actos



Arrodillado  
buscaba en  
vano palabras  
bastantes para  
convencerla de  
su sincero  
e inmenso  
amor

Había  
jugado  
tantas veces  
con ese sentimiento  
sagrado que las palabras  
se negaban a salir de sus  
labios que tanto habían mentido (2019, pp. 13-14).

¿A qué tipo de textos se refiere Bertoni como origen de *Violeta*? Como hipótesis podemos pensar en las antiguas fotonovelas chilenas de los años 60, así como las

revistas del corazón. Sería interesante un ejercicio de rastreo en archivos de este tipo de textos. En una revisión simple, al menos, podemos identificar claras similitudes de estilo y tono.

Al momento de finalizar esta tesis, Claudio Bertoni continúa activo y publicando con frecuencia. Su último poemario, *Cero* (2020), marca un retorno a sus temas más oscuros, a la preocupación por la muerte, la enfermedad y la angustia, incluyendo algunos textos que hacen referencia a la situación actual de crisis sanitaria y confinamiento por la pandemia del Covid-19. Por otro lado, en un proceso de revisión constante de su obra, Claudio Bertoni ha publicado su *Poesía Reunida* (2020) en la que incluye versiones corregidas de sus poemas que considera como definitivas, incluyendo sus dos primeros volúmenes, *El Cansador Intrabajable* I y II, y dejando fuera una importante cantidad de poemas considerados imperfectos por el autor, muchos de los cuales, afirma, “no debí haber publicado nunca” (2020<sub>b</sub>, p. 21). Se confirman así, hasta hoy, las palabras de Enrique Lihn, quien describe la de Bertoni como una obra en un continuo proceso de maduración: “work in progress” (1987, s.p.)

#### **I.4. Aspectos metodológicos**

##### *I.4.1. Planteamiento del problema*

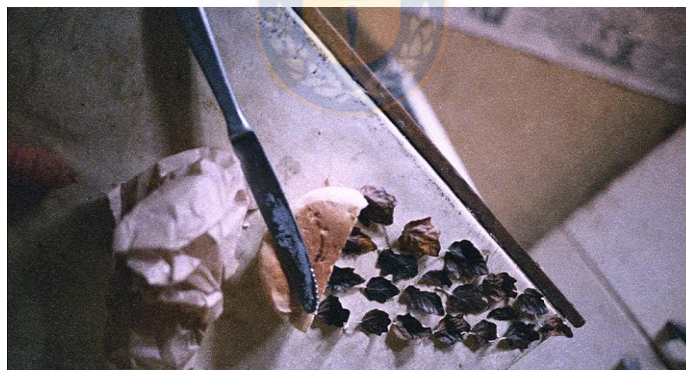
La naturaleza coloquial de la lengua poética de Claudio Bertoni pone en funcionamiento recursos típicos del habla chilena informal o familiar, incluyendo modismos, frases hechas, uso de la coprolalia, etc. En ese contexto, observamos que uno de los elementos característicos del estilo coloquial bertoniano tiene que ver con la presencia constante de los objetos materiales propios de la vida cotidiana. Estos pueblan el universo poético de Bertoni no solo en cuanto parte integral de su repertorio léxico, sino además como foco de especial atención del poeta que los tematiza de manera explícita, se interroga acerca de ellos, los imagina como cómplices de sus acciones diarias, o bien

les otorga un lugar privilegiado en breves poemas minimalistas que, por ejemplo, se sostienen en torno a la imagen de una caja de fósforos, una huincha de medir o las llaves de una reja.

Esta presencia de los objetos cotidianos adquiere mayor relevancia al ser puesta en diálogo con el trabajo visual del autor: en su colección zapatos recogidos del mar, en sus fotografías, collages e imágenes intervenidas y en el modo en que el sujeto Bertoni interactúa a diario con estos, de lo que dan cuenta numerosas entrevistas. El poeta se dedica a recolectar y acumular ramas quebradizas, botellas plásticas, bolsas de té, corontas de choclo, etc., y a reorganizarlos estéticamente. El caso de las hojitas de árboles expuestas en 2015 en Ekho Gallery es particularmente representativo (figura 3).

**Figura 3**

*Esculturas Efímeras*



*Nota.* Observamos aquí una agrupación estéticamente organizada de objetos recogidos de la cotidianeidad. La precariedad se deja ver en cada uno de los elementos de la conformación visual: el cuchillo, típico en cualquier familia de clase media baja, manchado con residuos de lo que parece ser mantequilla. El trozo de pan como restos o sobras; el envoltorio de papel destinado a ser desechado, y las hojas secas que han caído ya del árbol. La recolección de los objetos cotidianos y precarios aparece así ligada a una organización estética intencionada. Adaptado de *Esculturas Efímeras*, por Claudio Bertoni, 2018. Ekho Gallery (<https://ekho.cl/proxima-exhibicion-esculturas-efimeras/>).

En una primera aproximación es posible observar que, en la medida en que Bertoni da cuenta de su vida (que es, en gran parte, la vida de un solitario) las cosas serán una compañía omnipresente en su cotidianeidad. Tanto en la vida como en la escritura de un solitario, las presencias humanas son siempre fugaces, móviles, hipotéticas; podemos hablar así de presencias negativas o ausencias intermitentes. En la poesía de Bertoni a menudo hay alguien que viene, que se va, o que podría venir. Las personas —sobre todo las mujeres, como da cuenta de forma elocuente el cuaderno/poema *Adiós* (2013<sub>a</sub>)— solo vienen de visita (si es que vienen), luego se marchan indefectiblemente. Las personas vienen y van: las cosas permanecen, estáticas. Bertoni habita un mundo sobrepoblado de cosas —los cachureos que inundan de manera agobiante su pequeña cabaña. Rodeado de ellas, es inevitable que su obra dé cuenta de su presencia. Este es uno de los elementos que contribuye de manera más significativa a que su poesía sea considerada cotidiana o bien una escritura de la realidad. No extraña entonces que a Bertoni se le denomine como un poeta de la “realidad real” (2010<sub>a</sub>, p. 51), ya que no puede sino escribir acerca de las cosas, de los objetos con los que (con)vive. Teniendo en consideración todos estos antecedentes, ¿cómo podemos explicar desde el análisis textual el sentido de la aparición de los objetos cotidianos en su poesía, y qué implicaciones tiene su presencia para la interpretación de su obra?

Para responder a esta cuestión, será necesario determinar ciertos puntos privilegiados del corpus textual, más allá de los comentarios interpretativos del poeta mismo, que permitan rastrear las bases de esta implicación tan íntima con la materialidad precaria, humilde, minoritaria. Del problema principal se desprenden otras interrogantes de las que este trabajo busca hacerse cargo, a fin de identificar los vectores de sentido —afectos, flujos, alianzas, etc.— que emanan de los objetos, más allá de los mencionados con anterioridad. La poesía de Bertoni es, en su cualidad autobiográfica, una poesía sobre la vida, y pese a la ya mítica soledad del poeta, puede describirse como



una poesía de la convivencia: sobre el vivir-con (con una pareja, con una comunidad de artistas, con los vecinos del barrio de juventud, con la soledad y la ausencia, con el cuerpo, con la enfermedad, etc.). Desde este punto de vista, ¿Cómo vive Bertoni (con) los objetos? ¿En qué términos puede describirse la convivencia con estos y qué vectores de influencia despliegan sobre el poeta? ¿Qué clase de vida adquieren los objetos en su obra? ¿Cuáles son sus principales significantes y qué valor se les da? Considerando la densa coherencia textual a lo largo del trabajo de Bertoni, que se experimenta como una gran unidad fragmentada, como un solo gran libro; ¿Podemos identificar una perspectiva sistemática de los objetos, que mantenga cierta consistencia en toda la obra? ¿Qué cambios y transformaciones sufren en distintas zonas de su producción poética?

El abordaje de estas problemáticas no está exento de dificultad tratándose de una poesía que consigue con astucia ocultar mucho al decir poco: en ese sentido, será aquí nuestra tarea la de construir sentidos y desplegar líneas de fuga, sobre todo a partir de sus poemas más “sencillos” que logran funcionar sin embargo como los más crípticos: se trata de poemas que, al igual que los objetos que en ellos se enuncian, nos miran desafiantes y estáticos, en apariencia vacíos y mundanos; sin embargo, estriba en el observador/lector la misión de profundizar en ellos, parafraseando a Remo Bodei (2013), al agudizar la vista y dar cabida a una necesaria cuota de imaginación e incluso de fantasía (de la mano de la rigurosidad metodológica, por cierto) que nos permita aprehender el excedente de sentido que estos objetos y textos son capaces de desplegar.

#### *1.4.2. Hipótesis y lineamientos teóricos*

Dicho esto, mi hipótesis principal es que la relación de Claudio Bertoni con las cosas se presenta fundamentalmente de dos maneras, ambas con un fundamento común:

- a) La primera es a través del establecimiento de alianzas, vínculos que poco tienen que ver con la propiedad de los objetos, de los cuales nunca se es

“dueño”. Se trata más bien de afectos e intensidades que se despliegan entre el poeta y las cosas como un modo de aferrarse a ellas—no en un sentido de codicia, sino como un modo de rehuir la presencia de las fuerzas de la muerte.

- b) La segunda manera tiene que ver con el vacío que llena los objetos—lo que denominaremos aquí como su *a-significancia*— que permite al poeta, desde una perspectiva Zen, ingresar a la plenitud de la inmanencia en el instante presente, donde las palabras ceden al silencio, el pensamiento incesante se acalla y es posible de este modo acceder a la dimensión del goce, eterno en su fugacidad. En este último caso en particular, las cosas pueden establecerse como fuerzas de vida, sin perjuicio de la constatación permanente de la oscura verdad que les subyace: la consciencia de la fragilidad humana, de la vulnerabilidad del cuerpo y del paso indefectible del tiempo.

En ambos casos, los objetos predilectos de Bertoni son menores, frágiles, quebradizas; objetos de uso cotidiano en apariencia intrascendentes, o desechos que dan cuenta en un sentido metafórico de la consciencia del yo debilitado, frágil y expuesto a la tiranía del tiempo. Pero esa constatación, sin embargo, no se hace angustiosa en los objetos, sino luminosa, ya que estos son gozados en su densidad presente, en sus formas, en la observación atenta de aquello que en la cotidianeidad es pasado de largo o, lisa y llanamente, desechado. Ya sea que el poeta establezca vínculos de afectos e intensidades (que muchas veces pueden contener un elemento perturbador) o que los objetos se presenten como vacíos —*in-significantes* en su precariedad, *a-significantes* en su contenido e *in-diferentes* ante la presencia del sujeto— podremos constatar que la obra se mueve, por rutas distintas, hacia un mismo punto: la desaparición del yo, la desintegración del ego que puede producirse como consecuencia de movimientos desterritorializantes, o bien la reposada consciencia del vacío y la indiferencia de las cosas que permiten al sujeto olvidarse de sí mismo.

Por último, en la medida en que la obra de Bertoni se basa en la construcción de una gran poética de la vida cotidiana, en un sentido autobiográfico, la relación con las cosas en su escritura va ligada inevitablemente a la consciencia permanente de la presencia de un individuo *real* detrás de la poesía: es la humanidad del autor la que se enreda, se confunde y se asimila con la obra, problematizando así las distinciones tradicionales entre autor real/autor ficticio, poeta/hablante lírico. En ese sentido, la “mitología” que el autor construye de sí mismo da cuenta de las luces y sombras del ser humano, de sus dichas y angustias, de su nobleza y su ridiculez: Bertoni como poeta cómico pero también trágico. Frente a este tema, y desde la perspectiva del Nuevo Realismo propuesto por autores como Maurizio Ferraris (2012) y sobre todo de Markus Gabriel con su ontología de los campos de sentido (2019<sub>a</sub>), postularemos la hipótesis de una multiplicación del sujeto mediante el texto poético, es decir, que nunca acaba de dar cuenta de un sujeto real extraliterario, sino que propicia la construcción de un sujeto real dentro del campo de sentido de la ficción literaria, cuya existencia tendrá una serie de implicaciones en el modo de entender la relación con las cosas en el texto poético.

En un contexto en que gran parte de la investigación literaria se fundamenta en un paradigma mayoritariamente posestructuralista (o “posmoderno” como algunos lo han llamado), hemos querido tomar una ruta alternativa que nos ofrece dos ventajas: la primera consiste en basarnos en un pensamiento profundamente interesado en los objetos de la realidad tangible, haciéndose cargo de esta sin diluirla en el textualismo de un deconstruccionismo mal entendido, o sin perder de vista el peso de su materialidad en el sobreutilizado recurso de la construcción social/cultural. Pero, al mismo tiempo, nos evitará caer en el extremo del materialismo —como el que ha conducido a intentos de una refundación completa de la teoría literaria, en el caso del crítico español Jesús González

Maestro<sup>3</sup>— que desconozca la realidad de los afectos e intensidades que ocurren más allá de la dimensión estrictamente física del universo. La ontología de los campos de sentido, como la denomina Markus Gabriel, nos ofrece una aproximación especialmente pertinente para pensar los objetos o las cosas en la poesía, en la medida en que afirma la irrefutabilidad de lo material en cuanto real, poseedor de una existencia objetiva independiente de nuestras percepciones y nuestra construcción de sentido.

### **I.5. Estado del arte**

La investigación desarrollada hasta el momento acerca del rol de los objetos en la escritura de Claudio Bertoni se limita tan sólo a dos estudios publicados: el primero realizado por Andrés López Umaña en 1997; el segundo, desarrollado recién 22 años después, por Gonzalo Montero en 2019. De hecho, debemos dejar aquí constancia de que, en términos generales, existen escasos estudios desarrollados de manera sistemática acerca de la obra de este autor, pese a contar este con una trayectoria de más de cincuenta años en las letras chilenas. Las razones de esto son discutibles: para Felipe Cussen, “Ha primado la imagen de un autor ingenuo, descuidado y chistoso, pero sin grandes pretensiones” (2012, p. 7), en gran parte debido a las afirmaciones del propio poeta que describen su trabajo como terapéutico, autorreferencial, espontáneo y

---

<sup>3</sup> Jesús G. Maestro es un académico español conocido por emprender una tarea refundacional borgeana: elaborar por sí mismo una teoría completa de la literatura a través de su obra *Crítica de la Razón Literaria*, publicada en varios tomos y que se extiende por algunos miles de páginas. El autor se caracteriza —como se observa en entrevistas escritas y conferencias en video— por un tono de abierto desprecio contra los estudios culturales y la gran mayoría de los teóricos del siglo XX, representantes todos de lo que él denomina la crítica “posmoderna” e “irracional”. Afirmando basarse en el materialismo filosófico de Gustavo Bueno, propone elaborar una teoría a partir de los *materiales literarios* (a saber: autor, obra, lector y crítico o transductor). Observamos en su propuesta la necesidad de definir los distintos aspectos del ámbito de la literatura como “materiales” para poder elaborar una teoría “científica” y con pretensiones de objetividad. Como se verá más adelante, la mirada materialista presenta importantes limitaciones para aprehender los objetos literarios. Independiente de nuestra postura frente a su trabajo, su existencia resulta sintomática como reacción o alternativa radical frente a las tendencias marcadamente constructivistas de la teoría contemporánea.

asistemático, contribuyendo así a desincentivar lecturas más profundas. Por otro lado, la extrema coloquialidad de su poesía —cultivada posteriormente por muchos escritores menores, pero con pocos referentes de su generación o anteriores que hayan hecho un uso tan extendido del habla urbana, la coprolalia, los modismos, etc.— sumada a la popularidad que ha alcanzado entre lectores “no especializados”, ha contribuido a generar la imagen de un poeta que baila al filo de la literatura y la (sub)literatura comercial. Estos mismos rasgos pueden haber captado la atención de estudiantes y lectores más jóvenes, como lo demuestran algunas tesis de pregrado que se han desarrollado en universidades chilenas acerca de la escritura bertoniana.

Ahora bien, dentro de la investigación existente, podemos identificar tres líneas de trabajo. La primera de ellas se interroga acerca del aspecto religioso en la poesía de Bertoni. En esta dirección encontramos dos trabajos relevantes: la ponencia *Descubre tu presencia: el rostro escondido de Dios en la poesía de Claudio Bertoni a partir de la noche oscura y el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz* de Jimena Castro, presentada en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2008, y el artículo “*Haré que Dios exista*”: *Claudio Bertoni y la teología negativa*, de Felipe Cussen, publicado en 2012 en la *Revista Chilena de Literatura*. Este último se enmarca en un proyecto de investigación Fondecyt titulado *La mística en los límites de la poesía contemporánea*, por lo que, si bien constituye el trabajo crítico más detallado que podemos encontrar acerca del autor, se hace cargo de este como parte de un corpus más amplio de estudios y con objetivos que van más allá de la indagación en la estética bertoniana.

Los trabajos de Castro y de Cussen son afines en cuanto a presentar una perspectiva similar frente al problema religioso/teológico que cobra un rol protagónico en parte importante de la poesía bertoniana: las referencias a un Dios al que se apela con intensidad, pero cuya existencia se niega. Esta paradoja para Castro puede relacionarse

con el t3pico del *Deus absconditus*: el dios escondido, ausente, al que las almas de continuo buscan. De este modo, ella establece puntos de encuentro entre la “espiritualidad profana” de Bertoni y la b3squeda mística de San Juan de la Cruz. En el caso de Felipe Cussen, se presenta a Bertoni como poeta influenciado por el pensamiento de la teolog3a negativa, cuyos fundamentos el cr3tico rastrea tanto en su poes3a, a trav3s de numerosas referencias intertextuales, como a trav3s de las lecturas que el poeta refiere en numerosas entrevistas. En esta mirada, la b3squeda de la divinidad se producir3a a trav3s de la negaci3n: se trata de la creencia en un Dios imposible de aprehender de manera racional, acerca del cual es imposible hacer ninguna aseveraci3n certera. Desde esta 3ptica, la negaci3n y la “blasfemia” del poeta dan cuenta, en el fondo, de una b3squeda espiritual constante.

Los trabajos antes mencionados pueden considerarse los principales aportes en cuanto a lecturas acad3micas especializadas acerca de la obra de Bertoni. Ahora bien, cabe notar que por momentos, sobre todo en el caso de Felipe Cussen, las investigaciones parecen dar cuenta m3s bien de las bases filos3ficas o de pensamiento sobre las que Bertoni fundamenta su escritura antes que ahondar o proponer nuevos sentidos que puedan desplegarse desde los textos mismos. Esto resulta a3n m3s notorio cuando tenemos en cuenta lo que sucede en *¿Puede aceptarse todo esto?* (2016), texto donde el propio poeta trae a primer plano las lecturas que lo han influenciado (en su mayor3a obras de reflexi3n filos3fica), construyendo el texto sobre la base de numerosos fragmentos extra3dos de los libros que ha le3do. En cierto modo, el poeta mismo hace expl3cito lo que antes hab3a sido presentado como resultado del rastreo del investigador. Podemos entonces afirmar que este tipo de estudios hace un trabajo de naturaleza fundamentalmente descriptiva y explicativa acerca del autor y su obra en t3rminos generales, y no tanto de an3lisis e interpretaci3n de los textos po3ticos.

Si bien es cierto que esta línea investigativa no se relaciona del todo con la perspectiva que pretendemos abarcar aquí, algunos de los aspectos que en ella se plantean resultarán pertinentes en la medida en que dan cuenta de la relación de Bertoni con lo espiritual, dominio al que el poeta se aproxima en algunos de sus poemas que guardan relación con los objetos como, por ejemplo, “La Virgen de lo Vásquez te protege” (2011, p. 34) o “Catecismo” (2011, p. 36), en los que se establecen vínculos entre los objetos materiales y el mundo espiritual.

Una segunda línea de investigación interesante que se ha propuesto acerca de la poesía de Bertoni, aunque mucho menos desarrollada, es la que nos ofrece Rafael Gumucio en su prólogo para la *Antología (1973-2014)* (2015), titulado “El Incansable Cansancio”. Ahora bien, es necesario acotar aquí que se trata no tanto de una investigación sistemática como de una propuesta interpretativa que podría desplegar varios análisis y lecturas posibles que Gumucio no llega a desarrollar en profundidad, suponemos, debido a la naturaleza y brevedad del texto que acomete. Es interesante notar que sus propuestas resultan representativas de la óptica más común utilizada por la prensa no especializada para referirse a la poesía de nuestro autor: el ámbito del erotismo y la problemática sexual como eje central del corpus. Gumucio no es el único que se hace cargo de esta dimensión, lo que tiene sentido considerando que es uno de los elementos más “llamativos” de su poesía en una primera lectura. Alejandra Costamagna lo aborda también en su prólogo para *Jóvenes buenas mozas* titulado “Bertoni en el Jardín” (2002); así como Leandro Hernández en su artículo “Un exorcismo de Claudio Bertoni” (2008), donde se analiza en detalle el libro *Una Carta* (2015<sub>a</sub>). Sin embargo, de todos estos trabajos considero que el de Rafael Gumucio es el más pertinente para nuestros propósitos, y el que hace las aproximaciones más interesantes, pese a las discrepancias que tengamos con su propuesta.

Gumucio considera a Bertoni como un “desertor” dentro de una generación de escritores de izquierda, que tienen como gran tema la revolución social; lo que caracterizaría a Bertoni es el modo de hacerse cargo de *la revolución sexual* y sus efectos. Más allá de la retórica con la que el comentarista se limita a describir o referir las temáticas de la obra, queda claro un punto clave en su lectura basada en la perspectiva psicoanalítica Freudiana: “Volver al vientre de la madre es quizás la clave de la poesía de Bertoni. El hombre sin hijo nunca deja de ser hijo” (2015, p. 9). La complejidad sexual en la obra de nuestro poeta se explicaría por el vínculo intenso que este tiene con su madre, y que se constituye en un vacío inmenso tras la muerte de ella en 1975. Desde esta lectura, Gumucio alcanza a dejar sugerida una explicación para el lenguaje coloquial de Bertoni: “La potencia del erotismo sin máscara que Bertoni ejerce contrasta con el lenguaje cotidiano, infantil, hogareño que describe los actos que acomete” (ídem). Es una lectura edípica en la que Bertoni aparece infantilizado, enfrentándose a la mujer en el ámbito sexual “como hijo pero también amigo” (2015, p. 10), lejos de la humillación que experimentarían autores como Parra o Lihn en una sexualidad marcada por “los celos, la impotencia, el honor del macho chileno” (2015, p. 10) que en ellos haría imposible el encuentro pleno con el género femenino. Pero la poesía de Bertoni no está libre de complejos. En esa línea, los artículos de Costamagna y de Hernández dan cuenta de que la relación con las mujeres en nuestro poeta se complejiza aún más en la medida en que aparece signada por la angustia, la soledad y el desamor: “Hay un efecto perturbador en el gesto de Bertoni. Porque el autor no abandona completamente la perspectiva dolorosa que ha marcado su escritura” observa Costamagna (2002, p. 9). El análisis de Hernández, por su parte, da cuenta del rencor que impregna el libro que analiza: *Una Carta* es un texto que se caracteriza por su tono apelativo y lleno de despecho hacia una mujer con quien se ha producido una ruptura en la relación amorosa. A partir de las referencias



bíblicas que se incrustan en algunos momentos del texto, el crítico identifica una imagen de la mujer “amada-odiada” asociada a la serpiente del Génesis:

Es también la fragilidad del hombre, lo desvalido que está frente a una mujer inteligente, que se enemista con Dios, una mujer valiente, en algún sentido. Al hablante no le interesa el trasfondo sexual de la represión presente en este mito, lo que a él le interesa es la mujer poderosa, que a través del uso del lenguaje lo ha abandonado y ella en sí misma se ha transformado en ese paraíso perdido (2008, s.p.).

Ahora bien, volviendo a la mirada psicoanalítica-freudiana de Gumucio, esta presenta otros aspectos relevantes de considerar: el poeta es interpretado como un sujeto que anhela la castración (temida por Lihn y Parra, según afirma) a fin de librarse de la acuciante obsesión sexual, y un camino para ello lo encontraría en la búsqueda espiritual —con sus contradicciones, como analizan Cussen y Castro—, en la obsesión del poeta con la vida ascética, con la soledad: “El macho, anciano o no, es en Bertoni sólo el recuerdo de una incomodidad que él busca alejar a través de distintas experiencias, místicas o no” (2015, p. 10).

Me parece que esta lectura es hasta cierto punto aguda y no carente de sustento. El mismo Gumucio basa su interpretación en algunos poemas breves, y considero que hay segmentos más extensos de su producción en los que esta visión puede aplicarse también, como la nostalgia de la madre y la obsesión con la vida intrauterina presentes en *A quién matamos ahora* (2011a). Sin embargo, como se mostrará en el desarrollo de esta investigación, me parece que esta lectura corre el riesgo de encasillar al poeta como un sujeto víctima de sus propias carencias. Cuando Gumucio sugiere que esa pudiese ser la “clave” de la poesía de Bertoni, comete dos errores: en primer lugar, al imaginar la posibilidad de estribar un sentido unívoco para una obra poética (¿hay tal cosa como la *clave* de una obra poética?). Y en segundo lugar, se equivoca también al enfrentarse a la difusa línea divisoria entre vida y obra en el autor, resolviendo esta dualidad no mediante el despliegue de una zona intermedia, sino mediante el mero solapamiento entre la ficción

y la biografía, lo que no está exento de cierto grado de psicologismo que “explica” pero, insisto, limita las lecturas posibles.

Teniendo en cuenta las lecturas revisadas, perseguiremos de manera intencional una aproximación basada en una perspectiva opuesta a la suya: una lectura anti-edípica del sujeto Bertoni —no sin antes haber problematizado las relaciones entre vida y ficción— a través del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), de un modo que resulte menos patologizante y más productivo en términos literarios: la escritura no como producto de la manía de una persona con un complejo de Edipo no superado; sino la figura del poeta/hablante como un individuo desbordado, en posición de establecer alianzas, flujos e intensidades en relación con lo Otro —como sí se demuestra en la relación que el establece con los objetos cotidianos, ingresando de manera contradictoria en devenires que se despliegan y se cortan, según las diversas circunstancias que influyen en su producción.

La tercera “línea” de investigación existente, de la que este trabajo podría considerarse una directa continuación —al menos en cuanto al objeto de análisis— es la que he mencionado al comienzo de este apartado: la relación de Bertoni con los objetos o, en términos de Andrés López Umaña, las *superficies*. Al igual que los ejemplos anteriores, se trata de una posibilidad investigativa incipiente. Como mencionamos al comienzo de este apartado, solo hay dos autores que desarrollan esta temática, con más de veinte años de distancia: López (1997) y Montero (2019). Los trabajos de ambos autores son relativamente breves y fuera de estos, sólo existen menciones específicas en otros estudios de menor extensión, que en el mejor de los casos apenas dan cuenta de la omisión de la crítica frente a este aspecto. Por ejemplo, Álvaro Bisama, en el prólogo de la antología *Dicho sea de Paso* (2006) comenta que “el autor chileno nunca omite el decorado concreto de sus poemas” (2006, p. 8); menciona que Bertoni se dedica a “organizar y diseñar objetos visuales con escombros que bota el mar” (2006, p.9)

—aunque considera estos como algo externo, aparte de la poesía—y más tarde observa que “Bertoni mira de modo casi fractal: para él, algo nimio tiende a ser algo profundamente complejo” (2006, p. 10). En general, la mayoría de los comentaristas que han leído a Bertoni están conscientes de la presencia constante de los objetos y de la importancia que el poeta le asigna a lo cotidiano como temática, sin embargo, no profundizan en este tema. Por otro lado, entre la enorme cantidad de entrevistas realizadas al autor hasta la fecha es posible encontrar numerosos comentarios acerca de los objetos con los que el poeta convive y de los cuales habla en su poesía, lo que corrobora la existencia de un campo temático relevante al respecto del cual, aparte de los dos trabajos mencionados al comienzo, no existe mayor desarrollo investigativo.

El trabajo de López se enfoca en el primer libro de Claudio Bertoni, *El Cansador Intrabajable* (1972), y se basa en la idea de que en él no se persigue la representación de los objetos, sino “la reelaboración de estos en el juego textual, centrándose más en los signos que en las cosas mismas, aunque sin dejar de lado el rol referencial de estos” (1997, p. 384). En ese sentido, para él se trata de una poesía superficial en cuanto se hace cargo de los objetos como superficies de la realidad que ingresan a la superficie textual, a lo que podríamos llamar la textura verbal de los poemas más que a los sentidos que puedan desplegarse desde ellos. Afirma el crítico que:

En los textos de Bertoni, el poema pasa a ser cosa, las acciones del hablante o sus observaciones se basan en cosas. *El Cansador Intrabajable* se convierte en un muestreo del mundo de los objetos, neutralizada su objetividad en el discurso mediante el cual se hacen más vivos (p. 392).

Ante la idea de las palabras como cosas en la escritura bertoniana, por sugerente que pueda resultar, hemos de plantear aquí algunos cuestionamientos. La perspectiva de López corre el riesgo de limitarse a constatar una presencia permanente de las cosas que, a la manera del Ready Made, adquirirían valor por la manera en que el artista/poeta

juega con ellas, pero sin desplegar un valor propio. Son signos con valor en sí mismos, que si bien es cierto mantienen la referencialidad, no ofrecen un nuevo camino en ninguna otra dirección. A partir de la mención en uno de los poemas de *El Cansador Intrabajable* de unos fajos en un estante (que el crítico interpreta como los propios escritos del autor) así como la deconstrucción de un slogan publicitario en el poema “Shampoo Linic”, entre otros textos, López determina que “en la poesía de Bertoni las palabras son cosas y las cosas son palabras, en un ambiguo traspaso de la mirada que, por lo tanto, convierte a los signos en superficies que refieren a superficies” (1997, p. 392). En nuestra lectura, consideramos que la poesía puede estar poblada de cosas, pero las palabras no son las cosas. Nos enfrentamos en cambio a una suerte de poesía realista, construida sobre una variante lírica de la ilusión de realidad propia del realismo narrativo del siglo XIX: “una ilusión a la que se arriba mediante un estilo que persigue, entre otros aspectos, la invisibilidad de la forma y la visibilidad del mundo narrado” (Faúndez, 2012, p. 104). López, parece sugerir una transparentación del texto poético que, en el mejor de los casos, hace sólo una referencia a lo material, desvaneciendo la lengua poética para dejarnos frente a frente con la pura realidad extraliteraria como una suerte de muestrario. En términos de significado, los objetos ingresan a la poesía de Bertoni a formar parte del juego textual—extremo opuesto en el cual cortan sus nexos con los referentes para entrar a una dinámica sonora, musical tal vez, pero desprovista de profundidad. Un juego esteticista de desplazamiento y combinación de objetos sin ofrecer la posibilidad de un despliegue de sentido. Esta postura no carece de sustento, en especial al poner en relación el proceso de escritura de Bertoni con el resto de su producción artística en cuanto trabajo de recolección y montaje (recoger ramitas, zapatos, frases oídas al pasar). Sin embargo, es posible hallar cierta superficialidad en la mirada misma del crítico, en la medida en que observa los objetos como parte del juego lingüístico o textual en cuanto forma, sin interrogarse por los sentidos que estos pueden desplegar, sin detenerse a

pensarlos, sin penetrar en su misterio. Nunca se explica de qué modo se hacen más vivos, qué vida adquieren en el texto. Su mirada de algún modo nos remite al “decorado” del que habla Álvaro Bisama: objetos como parte de un estilo de escritura pero no como tema de análisis. Decorado poético que conforma la lengua coloquial o cotidiana del poeta en términos de estilo: la relación con el mundo material solo daría cuenta de una simple forma de experimentación poética, un interesante juego textual sobre cuyos fundamentos no se suele ahondar.

Dicho esto, hemos de reconocer dos aspectos importantes que contrapesan la lectura crítica que hemos presentado sobre este artículo. Por un lado, López es el primero en acercarse a una dimensión de la obra bertoniana que aun necesitaba tiempo para desarrollarse más plenamente —después de todo, sólo se analiza uno de los primeros textos del poeta—y, por otra parte, la dificultad de penetrar en los objetos más allá de las superficies dialogantes tiene que ver mucho con una idea sobre la que López no habla, pero de la que da cuenta sin quererlo: el *vacío* que las cosas despliegan frente a nosotros como una muralla o escollo difícil de atravesar si buscamos hacer una lectura interpretativa de los poemas. Efectivamente, parece no haber nada detrás de las cosas, o en las cosas mismas, y el ejercicio que el crítico realiza da plena cuenta de ello. Este desafío requerirá efectivamente de un aparataje teórico específico que nos permita pensar las cosas así como —o al mismo tiempo— una perspectiva alternativa a la lógica interpretativa que usamos tradicionalmente, y que encontraremos aproximándonos a la influencia del budismo Zen en la obra de Bertoni.

Montero (2019), por su parte, resalta la imagen de un poeta que nos remite a los objetos, otorgándoles un lugar privilegiado en su poesía pero —siguiendo la misma línea que dos décadas antes ha propuesto López— solo en cuanto texturas o superficies que apelan a lo sensorial:

la de Claudio Bertoni es una aproximación sensorial a los objetos, en el sentido que estos, en su dúctil movilidad, generan respuestas en la sensibilidad del hablante [...] Es una relación entre dos cuerpos sensibles, que mutuamente se estimulan y se interpelan” (Montero, 2019, p. 83).

Basándose en el pensamiento de la object-oriented ontology, Montero afirma que “la obra de Bertoni busca anular el lirismo tradicional (en cuanto expresión de una subjetividad que domina la dicción y el temple poéticos) y entender al yo poético como una entidad más en un sistema ontológico que no tiene al sujeto en una posición central”. (2019, pp. 75-76). El poeta se niega a apropiarse del objeto mediante la imposición de un sentido, reconociendo su autonomía. En consecuencia se produce en el poema un descentramiento del sujeto, quien cede su lugar en favor del objeto. Montero destaca el valor de los objetos ya no como agentes pasivos, sino como entidades capaces de afectar al sujeto, perspectiva sin duda apropiada; sin embargo, esta trae aparejada la asignación de un rol pasivo al sujeto, quien renuncia a pensar los objetos, aparentemente debido a una imposibilidad más que a un deseo: “A pesar de que son objetos con los cuales se convive a diario, hay siempre una profundidad inabarcable que se le escapa al sujeto enunciante.” (2019, p. 77). ¿Es esta una renuncia, efectivamente, del sujeto, o es la renuncia del crítico atribuida a este? Los objetos aparecen como portadores de un misterio insondable frente al cual el poeta se resigna a callar. Esto tendría que ver finalmente con los límites del lenguaje poético, que se demuestra incapaz de aprehender el misterio de los objetos, por lo que se convierten en impenetrables.

Sin duda, encontramos en Bertoni un silencio ante el objeto —que no es el único modo de vivirlo, por cierto, y no es una regla general en sus poemas— pero no tiene que ver, en nuestra lectura, con una profundidad que no se pueda alcanzar, sino con la presencia de un vacío al que de hecho, se accede espiritualmente y permite una postergación, desaparición o superación del yo que tiene que ver mucho más con la búsqueda de la iluminación que con una actitud política frente a la materialidad. Como se

demostrará, por una parte la presencia de los objetos efectivamente desplaza al yo; sin embargo, este es un yo auto-obseso que no asume una posición consistente de considerarse como uno más entre las cosas. Es un yo protagónico, omnipresente, que encontrará a través de estas una vía de escape para librarse de sí mismo. Emerge así una ambivalencia que es necesario tener en cuenta para conciliar la desterritorialización del ego con el narcisismo intenso que se despliega en otros momentos de la obra. A este problema prestaremos especial atención hacia los últimos capítulos de esta tesis.



## CAPÍTULO II

### EL PROBLEMA DEL DESPARRAMO

#### II.1. “No decir una cosa por otra”: la aparente sencillez de los objetos

Pese a su aparente simplicidad —o tal vez por causa de ella— la obra poética de Claudio Bertoni (1946) constituye todo un desafío para la crítica literaria. Su escritura despliega sentidos de rápida intelección en una primera lectura, mediante un humor no exento de ironía y un vocabulario de uso corriente que pone en funcionamiento una serie de campos semánticos propia de la cotidianidad y del espacio público. Los efectos son inmediatos: Bertoni tensa la lengua coloquial para hacerla devenir lengua poética y, como resultado, lo sorprendente está siempre al acecho. La irrupción de textos de origen no literario en el espacio del poema (tales como mensajes de celular, frases “oídas a la pasada” y referencias a los medios de comunicación masiva) configura una forma de heterogeneidad que suscita el desconcierto, la risa, el impacto y la complicidad en los lectores/as. Estos rasgos producen lo que podemos denominar “ilusión de accesibilidad”: El texto consigue ocultar la posible existencia de sentidos más profundos y se finge transparente, referencial —y por ende, no poético— en una aparente conexión directa con la realidad extratextual: una escritura sobre la que ya no se puede decir nada, pues todo ha sido dicho en el texto.

Pero, como es sabido, las apariencias a veces seducen y engañan.

El estilo de Bertoni se caracteriza por ser directo, explícito, casi referencial. Insiste en una poética de la franqueza, de lo llano: “poesía: no decir una cosa por otra” (2013<sub>b</sub>, p. 84); propuesta que anularía la posibilidad de multiplicar las lecturas: lo que se dice es todo lo que hay, e invita solamente a ese silencio tan ajeno al trabajo del crítico, siempre deseoso de extender su propio decir desde la literatura. Como observa Felipe Cussen (2012), no es de extrañar que esta poética haya recibido poca atención de la academia



pese a la amplia trayectoria del autor y al reconocimiento que su trabajo ha tenido a nivel nacional. Cussen ha destacado la poca inocencia de los comentarios del propio poeta al desactivar toda posible lectura crítica. Su credo poético, repetido hasta la saciedad en numerosas entrevistas, es simple y conciso: Bertoni escribe como habla (2002<sub>b</sub>) y escribe de lo que le pasa, porque lo necesita como defensa frente al mundo (2014<sub>a</sub>). Para él, solo queda callar ante la poesía (2006<sub>a</sub>), lo que evidentemente pone en entredicho el trabajo de la crítica literaria.

De este modo, su estilo peculiar parece escamotear al lector la posibilidad de hallar nuevos sentidos en el texto, gracias a la ilusión de absoluta visibilidad. Es la sencillez misma del estilo la que hace compleja la tarea de acceder a la densidad de los significados. ¿Dónde comenzar a buscar, cuando nada parece ocultarse? Si el trabajo del crítico consiste en indagar en búsqueda de las claves —llaves— para acceder a los espacios “cerrados” del texto, Bertoni, por su parte, esconde las cerraduras mediante su estilo coloquial. Bajo la poderosa influencia del surrealismo, ha perseguido a lo largo de su obra escrita y visual el encuentro entre arte y vida. Prácticamente la totalidad de su obra poética se fundamenta en un único gran gesto: componer un diario de vida interminable del cual extrae los textos, en esencia autobiográficos. No obstante, su escritura no se limita a reproducir el flujo discursivo de un ciudadano común, sino que busca de manera deliberada y consciente la composición de un texto estético:

La literatura son palabras que, si las escoges y las agrupas bien, la página funciona bien. Cualquier tipo puede ir al psiquiatra, contarle todo y grabar eso, lo que tiene un valor. Pero la mayoría de las veces no es literatura [...] Ahora la mayoría de lo que yo escribo cabe más en la poesía. El criterio para seleccionarlas es el sonido. Si no suena bien, simplemente no me lo trago. Veo palabras agarrándose a patadas y no funciona (Bertoni, 2010<sub>a</sub>, p.17).

Se establecen así tensiones entre habla cotidiana y lenguaje poético, entre oralidad y escritura, lo que plantea una serie de problemas estilísticos en torno a los aspectos formales de su poesía.

A veces, el mejor lugar donde esconder un secreto puede ser aquel que, por evidente, parece no ocultar mucho. En el caso de Bertoni, uno de los aspectos que nos permite aproximarnos a la profundidad de su escritura, en apariencia superficial como ha apuntado Andrés López (1997), se halla en la proliferación de objetos de uso cotidiano. Este es uno de sus rasgos característicos y bien podría quedar fijado dentro de un análisis formal de su lengua poética a nivel léxico. Pero los objetos no son meros adornos o fondos decorativos. Bertoni trabaja con el lenguaje de un modo muy similar a como se relaciona con los objetos en su vida cotidiana y en su propuesta visual, estableciendo así un correlato con los objetos de deshecho de los que se rodea, y con la mirada del ser humano y de sí mismo como ser frágil, desechado, marginal: el mismo parece ser un objeto más entre el conjunto de los cachureos, un palito de fósforos más en la caja.

Vivo en un lugar que es una caja de fósforos; mi casa es una cabaña. Y hubo mucho tiempo en que tú entrabas a mi pieza, a mi casa, y de la entrada para llegar a mi dormitorio, y a mi cama, no había un sendero, había un desfiladero, algo tridimensional. Por ejemplo, hay un rincón de mi pieza al que yo no llegué en nueve meses. No podía llegar por la cantidad de cuestiones que tenía. Además empecé a coleccionar también corontas de choclo, hacía esculturas en la noche con corontas de choclo y en la mañana cachaba que había lauchas (Bertoni, 2010<sub>a</sub>, p. 16).

Es posible de este modo establecer un paralelo entre su estilo poético y los objetos que integra en su trabajo poético y visual. El poeta recoge exabruptos propios, conversaciones, mensajes de texto de teléfonos móviles, frases escuchadas en la calle, expresiones coloquiales; las depura, reorganiza y arregla en el texto poético. Al igual que los objetos que prefiere, estas son precarias, menores, insignificantes y de poco valor: “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<sub>b</sub>, p. 115).

Queda claro que los objetos, aunque precarios, ocupan una posición privilegiada en los textos bertonianos, donde se mueven libremente las bolsas plásticas, discos de

música, libros, fósforos, cigarros, lápices de pasta, botellas de champú y boletos de micro, adquiriendo una vida propia acerca de la cual nos proponemos aquí indagar. Para hacernos cargo de este problema, necesitamos hacer nuestra primera excursión por el vasto campo de la teoría: mediante lo que Remo Bodei, en *La vida de las cosas* (2013), denomina “excedente de sentido” podremos acceder a una serie de significados que pueden desplegarse desde la apacible, impasible y hasta indiferente aparición de los objetos cotidianos en la poesía de Bertoni.

## **II.2. Cuando las cosas cobran vida: el excedente de sentido**

Remo Bodei se propone hacer una aproximación a los sentidos posibles que pueden desplegarse desde los objetos cotidianos con los que solemos interactuar de manera descuidada y no consciente. Allí, como en una suerte de reverso o cara oculta de los objetos en su aparente pasividad e inercia, se esconden sentidos que es preciso dilucidar, no sin una cuota de fantasía y, por supuesto, agudizando la vista para ver más allá de lo superficial. De este modo es posible acceder a una vida de las cosas oculta más allá de su materialidad inerte. Esta perspectiva se apoya en una distinción conceptual entre objetos y cosas, que intentaremos aquí esbozar brevemente, sin perder de vista nuestro interés principal: el texto poético.

La diferenciación entre objetos y cosas no es meramente nominal ni un simple lujo teórico: se basa en una de los contrastes fundamentales que se observan en los distintos modos de relacionarse con la materialidad que nos rodea: lo que ha sido producido o intervenido por el ser humano —en contraste con los elementos propios del mundo natural. Estas distinciones se plantean a partir de un análisis filológico de los términos que aquí procuraré resumir. El término objetos, que comparte raíz etimológica con obstáculo, expresa un sentido de pasividad que nos remite a la comprensión de lo material como entidad puesta a disposición del sujeto para ser sometida por él, a través de su

manipulación, su utilización y eventual descarte: meros obstáculos que el sujeto ha de sortear en su tránsito cotidiano. Las cosas, en cambio, nos remiten etimológicamente a causas: asuntos de interés por los que vale la pena comprometerse. Hablar de cosas es entonces hablar de objetos que llegan a adquirir una cualidad superior en la medida en que se vuelven receptáculo de la atención dedicada de un individuo, que los piensa y vive de un modo intenso a través del despliegue de afectos e intensidades. Cuando un objeto deviene cosa es posible vislumbrar el excedente de sentido que le es propio, aunque este siempre tiene que ver con el sujeto que mira: “el elemento activo soy yo, que veo e interrogo las cosas” (2013, p. 62). Como una suerte de energía potencial, el excedente de sentido se desprende de los objetos puesto que, al elevarse a la categoría de cosas, se constituyen en símbolos. Esto se hace más evidente en el caso del arte como práctica estética que confiere una voz y una vida a los objetos que afectan al artista como observador, y se ven, al mismo tiempo, afectados por esta mirada. Ejemplos de esto podemos encontrarlos de modo más notorio en algunos poemas de los primeros libros del autor. “3 tacitas de greda” (de *El Cansador Intrabajable II*, 1986) es un caso destacable:

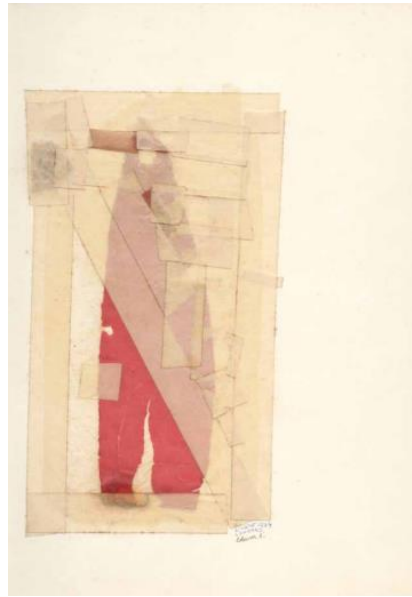
Estoy  
sitiado  
por tacitas  
de greda  
    No  
      sé como  
      pasó  
No  
sé como  
llegaron  
a encaramarse  
a la mesa donde  
trabajo  
    ni  
      sé lo  
      que pretenden  
Tampoco  
sé si son  
amigas o enemigas  
    En  
      todo  
      caso me

mantengo  
a la expectativa (1986, p. 15).

El excedente de sentido, a modo de una suerte de energía potencial, se encuentra en los objetos que, al elevarse a la categoría de cosas, se vuelven símbolos. Es importante tener en claro que desde esta perspectiva, “las cosas no tienen lenguaje alguno, no responden con palabras a nuestras preguntas [...] nos hacen hablar en su nombre” (p. 132). Somos las personas quienes les damos una voz a las cosas; en este caso, el hablante o poeta. Para Bodei es a través del arte —de las prácticas estéticas— que los objetos adquieren una voz, que les restituye el excedente de sentido y las hace ascender a la categoría de cosas, atribuyéndoles significados que permitan una reflexión profunda. Esto se vincula con los procesos por los cuales Bertoni recoge objetos, desde el espacio de la vida cotidiana para asignarles un nuevo valor que permite su inserción en el espacio del arte: la página del poema, la sala de exposiciones. Procesos análogos que ocurren, por ejemplo: en la escritura, cuando el poeta recoge una conversación oída al pasar donde unas transeúntes se ríen mientras repiten varias veces la palabra “biopsia” en su libro *No queda otra* (2014<sub>b</sub>); en lo visual: cuando “enmarca” la cáscara de cera roja de un queso consumido durante los años precarios que vivió en Londres. En ambos casos tenemos un objeto material (y un “objeto del lenguaje”) que adquiere un nuevo valor, aparentemente, por un proceso de recontextualización, como tradicionalmente se ha asumido en el mundo del arte contemporáneo.

#### Figura 4.

*Edam 1 (cáscara de queso)*



*Nota.* Cáscara de cera roja de queso Edam. La escritura en la esquina inferior izquierda señala “enero 1974 Londres. Edam 1”. Tomado de *CLAUDIO BERTONI 17 acuarelas-dibujos-collages-objetos*, por Claudio Bertoni, 2011. D21 Galería de Arte. (<http://www.d21.cl/wp-content/uploads/2010/07/Cata%CC%81logo-Claudio-Bertoni-web.pdf>)

Pero aquí me propongo ir un poco más allá de las posibilidades de reflexión posmoderna acerca del arte, auxiliado por el pensamiento de Remo Bodei: no solo se trata de poner lo precario en un pedestal, en un gesto de sentido neo-dadaísta a lo Marcel Duchamp, desafiando (o esperando pasivamente...) a que el lector/espectador haga un proceso reflexivo que otorgue sentido a los objetos presentados, con toda la posibilidad de un delito de iniciados como lo describe Baudrillard en *El Complot del Arte* (2006): es decir, de que se oculte, detrás de los objetos estetizados, la nada absoluta, la insignificancia, la mediocridad. Chantaje intelectual a costa de la amenaza de descalificar al receptor como un ignorante, incapacitado para comprender.

Y es que, como comentará Markus Gabriel por su parte (2019<sub>a</sub>), los objetos de la vida cotidiana no devienen objetos artísticos simplemente gracias a un proceso de recontextualización: una instalación no es simplemente un urinario cambiado de lugar. A

partir de este mismo ejemplo clásico, Gabriel critica la idea del arte como objeto que adquiere valor según el contexto:

Se entiende comúnmente que el arte contemporáneo es en apariencia fácil de producir, y que solo gana su estatuto especial (así como su valor en el mercado) en cuanto es expuesto, admirado, interpretado, comprado, producido o vendido para personas e instituciones ad hoc. En otras palabras, el arte en sí mismo tendría valor solo en su contexto” (2019<sub>b</sub>, p. 38)

Sin embargo, en una instalación artística, la obra no es el objeto en sí mismo: “Duchamp no transformó un urinario en obra de arte. La obra es la idea de exponer un urinario [...]. Lo que individualiza a una obra de arte es su composición” (2019<sub>b</sub>, p. 69). La obra de arte adquiere otros significados en la medida en que esta es un objeto conformado por lo que Gabriel denomina una multiplicidad de *campos de sentido*. La obra no es solo su materialidad: es el conjunto de elementos materiales y abstractos (de sentido) que la conforman, es decir, la composición. Cada obra está constituida de múltiples dimensiones: como mínimo, por el objeto material que le sirve de soporte y la idea detrás de este objeto. Los zapatos de Bertoni no se vuelven objetos artísticos por entrar en una galería: la idea de exponerlos (y más aún: la idea de recogerlos y coleccionarlos) forma parte de la obra de arte. Y las frases “oídas a la pasada” tampoco se vuelven literatura por el simple hecho de aparecer en un libro de poesía: lo poético aparece a partir de *la idea* de presentar dichas frases en un texto poético, de utilizarlas como parte de un todo mayor para componer un objeto estético único e irrepetible a partir del cual podrán desplegarse múltiples significaciones.

Este proceso describe bien lo que sucede con Bertoni. El poeta recoge los objetos, pero la emergencia de lo estético no ocurre tan solo por cambiarlos de lugar. A través de la composición los objetos se hacen parte de un todo estético que hace posible la emergencia del excedente de sentido a partir de una relación de afecto con dichos objetos expresada en su selección, la disposición y arreglo con que se incorporan a la obra:

En mis textos hay objetos, pero lo esencial es la forma en que uno se apropia de ellos. Eso tiene que ver con el amor, donde la apropiación ocurre de un modo intuitivo y así se aprehende la realidad. Es la manera más íntima de conocer y se antepone a la mentalidad analítica occidental (Bertoni, 2010, p. 22).

Esta manera de desplegar el excedente de sentido de los objetos que devienen cosas es el ámbito que nos interesa analizar. En esta tesis indagaremos tanto en los sentidos posibles que el objeto puede desplegar al adquirir una vida propia: el modo en que, una vez presentados en el texto poético, podemos interpretarlos, relacionarlos y reconocer en ellos una vida propia que adquieren más allá de la voluntad del autor. Pero también habrá tiempo para explorar en profundidad esta forma íntima de conocer que, tal como señala Bertoni, es anterior al pensamiento analítico, y que escapa al sentido y al lenguaje.

Remo Bodei realiza un análisis del *stilleven*, es decir, de la naturaleza muerta, que resulta muy relevante en el contexto del análisis que aquí se propone, en la medida en que tiene que ver con la atención que se le presta a los más sencillos objetos cotidianos, que son los que a Bertoni le interesan. “Son las imágenes de las cosas humildes las que nos permiten redescubrir lo maravilloso de lo cotidiano” (2013, p. 133), afirma Bodei. Estas cosas humildes, como los alimentos, son provisorias, temporales, pero quedan eternizadas a través de la representación: “El goce —prometido por su inmediato consumo en forma de alimento, bebida, tabaco, música o lectura— se torna virtualmente infinito para la mirada de cualquier destinatario futuro” (p. 137). Esta suspensión del tiempo remite a la idea de un presente inagotable que se ofrece como ventana utópica frente a la conciencia de la precariedad de la existencia: “Santificar las cosas significa [...] quitarles simbólicamente la maldición de lo efímero” (p. 138). Esta idea resulta muy pertinente para analizar poemas en apariencia sencillos pero que, mirados en su contexto, nos dan cuenta de una conciencia profunda que se despliega a partir de las cosas. Así, poemas como el que citamos a continuación pueden ser leídos desde la conciencia de la



fugacidad y el anhelo de resistir dicha fugacidad, “porque produce un sentimiento de pérdida [...] La mayor parte de lo que escribo se debe a un intento por conservar la fugacidad” (2010<sub>a</sub>, p. 18). Se trata, en definitiva, de no perder el escurridizo presente:

AHORA

Ahora debería comerme el  
berlín. Que me comí hace  
una hora. Y media (1998, p. 86)

Pero regresemos ahora a las tacitas de greda. Si no son simplemente un ejercicio posmoderno de estetización de lo cotidiano, si se les está soñando una vida a través de la aprehensión poética de los objetos, ¿en qué dirección se mueve el excedente de sentido? ¿Qué tipo de vínculo establece el hablante lírico con ellas? ¿Son amigas o enemigas? Hay una ambigüedad expresada explícitamente. Al ser miradas desde otra perspectiva, la relación entre cosas como objeto pasivo y espectador activo se tensiona: ahora convertidas en *cosa —causa—*, en asunto de interés, despliegan líneas de fuga que nada tienen que ver con la utilidad o el “valor” de los objetos en términos económicos.

Se perciben ahora, siempre desde la agencia del sujeto de la enunciación, como entes vivos —posibles amigos o enemigos: es *indiferente* (y en esta indiferencia profundizaremos más adelante)— postergando provisionalmente la materialidad de los objetos en su inercia, en su existencia desprovista de alma. Uno de los efectos inmediatos es la inversión de los papeles o, dicho más precisamente, la desterritorialización experimentada por sujeto y objetos, cuyos roles tradicionalmente separados comienzan a ponerse en duda, a asumirse de modos ambiguos, difuminando la línea divisoria entre ambos. Los objetos viven, intervienen en la realidad y participan de su observación, mientras que el observador pasa a convertirse en un objeto pasivo frente a quien los objetos asumen su propia posición activa:

Otra  
está mirando  
vagamente hacia  
delante y ve de todo  
un poco

[...]

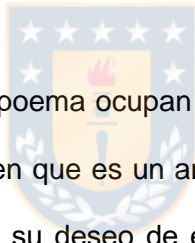
La  
tercera  
está frente  
a mi pecho y  
lo mira fijo  
a  
la  
altura  
del corazón (1986, p. 16-17).

La ambigüedad de los objetos les confiere, por supuesto, el interés que toda ambigüedad suscita en la literatura y en la poesía: instalados en el terreno de la indeterminación, estos aumentan su interés, intensifican su campo gravitatorio, propiciando todo tipo de alianzas, de afectos e intensidades. En el siguiente ejemplo, podemos observar cómo los objetos, percibidos antagónicamente, adquieren una mayor fuerza de vida, multiplican su excedente de sentido y se convierten, en este caso, en un tercer participante en la escena narrada en el texto —un enemigo puede ser, después de todo, mucho más interesante que un aliado—. De este modo, pueden captar mucho más el interés del hablante y llenarse todavía más de vida:

#### AUDICIÓN DE JIMMIE HENDRIX

al  
tocadiscos  
están empezando  
a acabársele  
las pilas  
Estamos  
escuchando  
a Jimmie Hendrix  
y  
cada  
vez que  
suena lento  
Cecilia  
Primero  
y

yo  
 después  
     —o  
     viceversa—  
 lo  
 miramos  
*como si estuviera*  
*vivo* [énfasis agregado]  
     y  
     nuestra  
     mirada de  
     reproche  
 o  
 de  
 sorpresa  
     lo  
     fuera  
     a hacer  
     apurar el  
     paso  
 y  
 dejarnos  
 escuchar en  
 paz a Jimmie  
 Hendrix (1986, p. 73).



Los versos centrales de este poema ocupan una posición clave para su lectura: el tocadiscos cobra vida en la medida en que es un antagonista, un oponente que impide a los protagonistas del “relato” cumplir su deseo de escuchar en paz a Hendrix. El objeto tocadiscos parece cobrar vida, negar su propia nada, robar el protagonismo a la música y hacerse él mismo el centro de atención, desplazando incluso al guitarrista. De este modo, deviene un ser vivo que puede responder a las miradas de reproche. No es ya el objeto inerte en su existencia vacía de significado. Pero la gran ironía subyace, como suele darse en estos poemas, en lo no dicho: la frase “como si estuviese vivo” puede hacernos pensar inmediatamente en el mismo Hendrix, de cuya muerte nunca se habla (lo que en Bertoni es llamativo, tratándose de un poeta dado a los homenajes póstumos y a las reflexiones sobre la muerte de sus héroes de la música y la literatura). El poema está fechado al pie en “Londres, 1973”: la muerte misma de Jimmy Hendrix, apenas tres años antes, ha quedado oculta en la vida que el artista recobra al ser conjurado mediante el

tocadiscos. Incluso el mismo título, mediante una metonimia tan habitual entre los melómanos (escuchar “al artista” en lugar de “un disco del artista”) proyecta una presencia viva del Hendrix en el texto: escuchar su música es escucharlo a él. En este caso, la vida de las cosas se convierte por sí misma en una celebración de la vida, lo que va mucho más allá de una simple forma de *animismo* o prosopopeya, toda vez que da cuenta de una relación intensa con los objetos. Describiremos a continuación y en profundidad dicha relación, a partir de una palabra clave: el “desparramo”.

### **II.3. El problema del desparramo**

En la obra de Bertoni es posible observar cómo las cosas permean su vida y se incrustan en ella perturbando cualquier organización posible. Instituyen un orden propio que escapa de las lógicas tradicionales del sistema de circulación capitalista de los objetos, dando cabida al establecimiento de alianzas, afectos e intensidades que se hacen patentes tanto en la escritura de nuestro poeta como en su trabajo visual (e incluso en su vida cotidiana).

Los objetos precarios remiten a Bertoni a la fragilidad de la propia existencia: “físicamente las corontas son como eremitas: solitarias, frágiles, misteriosas, fuertes y precisas. Hallo que se parecen a nosotros, porque dan la medida de nuestra ridiculez, de lo deteriorables que somos” (2010<sub>a</sub>, p. 67). Su lengua poética es así coherente con esta deriva hacia la precariedad, optando por una estética fundada en la sencillez y coloquialidad del lenguaje, que al prescindir del exceso de retórica adquiere un tono de franqueza capaz dar cuenta de la fragilidad, la ridiculez y la profunda vulnerabilidad inherentes al ser humano. Así, por ejemplo, en el poema “Ridículos”, que se cita íntegramente a continuación, podemos observar funcionando la sencillez y precariedad del estilo como metáfora de la precariedad de los seres humanos, que constituye el tema central del poema.

somos  
ridículos  
hasta cuándo  
de noche  
somos sólo una tripa  
que se infla  
y se desinfla.

que tiembla de pronto  
que se peda  
que suda  
que habla en sueños  
que se retuerce  
que se levanta como un zombi

y mea (2005<sub>a</sub>, p. 20).

En *El tamaño de la verdad* (2011<sub>b</sub>) Claudio Bertoni nos ofrece un panorama bastante representativo de las principales temáticas (por no decir obsesiones) de su poesía, tales como la enfermedad, la muerte, los conflictos con la divinidad, el erotismo y la ternura. A lo largo del volumen vemos desfilar camas, una huincha de costura, un cortaúñas, discos compactos, entre otros objetos domésticos. “La rajita” (2011<sub>b</sub>, p. 7), texto que es casi un microrrelato, celebra la suerte de haber tirado una ensalada a la basura solamente en un sueño y no en la realidad; “Para Variar” (2011<sub>b</sub>, p. 8) y “You Never Know” (2011<sub>b</sub>, p. 9), comentan los pros y los contras de dejar olvidados en casa un sándwich y las llaves de la reja respectivamente. El poema “Sorpresa” (2011<sub>b</sub>, p. 10) es un breve apunte sobre la caída de un fósforo al suelo, quedando temáticamente ligado a “240 palitos”, texto en el que Bertoni pondera las virtudes estéticas de la caja que suele contener estos objetos. Este último poema nos ofrece un excelente punto de partida para el análisis. Citamos aquí el texto completo:

Debemos dejar constancia  
Que esta caja Puerto Varas  
Fósforos de seguridad que  
“Contiene 240 palitos aprox”  
Se saca los zapatos para ser  
Bonita y saludable.

Dan ganas de tenerla en la mano  
Todo el tiempo  
De mirarla todo el tiempo  
De sacar una cerilla y rasparla  
Contra su costado todo el tiempo

Sin embargo es su disposición tipográfica  
Su peso  
Y más que nada su adecuación  
Estética finisecular  
Lo que la vuelve  
Una sonora escultura de palitos  
Memorable (2011<sub>b</sub>, p. 11).

La primera y tercera estrofas ponen en funcionamiento un estilo solemne y formal que contrasta con el humilde objeto de interés del poema. Trayendo a la memoria la voz impostada en la poesía de Rodrigo Lira o el estilo admonitorio de Nicanor Parra, el comienzo del texto evoca el lenguaje propio de los documentos oficiales, pretendiendo así una aproximación al objeto centrada en sus cualidades externas, es decir, objetiva. Pero rápidamente emerge lo subjetivo a través de la irrupción del chilenismo “Se saca los zapatos” (2011<sub>b</sub>, p. 11) como exclamación intensificadora, el vínculo con el objeto que rompe la distancia que el poeta ha jugado a establecer con este de manera irónica. Del abordaje en apariencia neutro de los atributos materiales de la caja, el texto pronto desplaza su foco hacia los afectos e intensidades que el poeta despliega a partir de dichos atributos, ingresando a un vínculo más profundo con el objeto, en el que se abre un espacio para la familiaridad. Así, por ejemplo, la palabra “bonita” provoca un quiebre con el marco de aparente formalidad del poema, abriendo el paso a la ternura.

El quiebre que hemos descrito aquí puede muy bien explicarse a través de la distinción entre lo esencial y lo inesencial planteada por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1969). Buscando una comprensión de los objetos cotidianos más allá de su materialidad o función, el filósofo se pregunta “a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infra o transcultural,

se funda su cotidianidad vivida” (1969, p. 2). En ese contexto, lo esencial se refiere a aquellas cualidades intrínsecas del objeto que son fundamentales para que este pueda cumplir la función regular que se le ha asignado desde su diseño y fabricación. La cantidad de fósforos que contiene la caja; su diseño tradicional, que dispone de una lija en el costado que permite raspar la cabeza del cerillo; el tamaño y peso de esta que la hacen fácil de transportar —todos ellos referidos explícita o implícitamente en el poema— responden a los atributos esenciales: aquello que le es propio al objeto en cuanto es considerado en su posición común, dentro del sistema de circulación capitalista: su valor de uso.

Lo inesencial, en cambio, hace referencia a los aspectos del objeto que tienen que ver con el ámbito de lo psicológico o lo sociológico. Nos permite transitar de lo material a lo inmaterial, lo que entra en el plano psicológico, en el modo en que el sujeto se relaciona con los objetos, los valora y siente respecto de ellos. Esto puede observarse desde los elementos de diseño —decisiones estéticas que no afectan a su funcionalidad, pero que comunican sentidos a los sujetos— hasta el rol que cumple el objeto en la cultura en que se haya inscrito y las posibilidades de implicación emocional que se despliegan de este.

Nótese como en el poema se observa claramente la presencia de estos elementos como detonantes del vínculo intenso que el hablante establece con ella: Bertoni destaca explícitamente la “adecuación estética finisecular” (2011b, p.11) como el atributo que da pie a su devenir en objeto artístico: la caja funcional convertida ahora en escultura sonora. El peso —atributo esencial— despliega en el sujeto de la enunciación afectos que desterritorializan completamente al objeto, hasta el punto que su uso mismo se convierte en objeto de deseo, capaz de proporcionar placer estético. La relación con el objeto pasa así de lo esencial a lo inesencial: de las características perceptibles del objeto en virtud de su función, al dominio de lo psicológico, de lo subjetivo. Aislada del sistema capitalista de circulación de los bienes materiales, la caja de fósforos es apartada de su función como

modesta mercancía, adquiriendo un nuevo y más elevado valor en cuanto objeto estético y de afectos e intensidades.

Podemos encontrar un paralelismo entre el concepto de lo esencial planteado por Baudrillard y la distinción entre objetos y cosas propuesta por Bodei: para este último, el objeto es un medio para conseguir una finalidad, un utensilio visto y vivido simplemente en función de sus cualidades esenciales: aquello para lo que sirve, objeto limitado a su valor de uso. Las cosas, en cambio, constituyen causas: asuntos de interés por los cuales vale la pena actuar. Hablar de cosas es, entonces, hablar de objetos que han adquirido una cualidad superior en la medida en que se ha dado cabida a la emergencia de lo que Baudrillard denomina lo inesencial, lo que les permite volverse receptáculo de la atención dedicada de un individuo, que los piensa y los vive de una manera intensa en la que se despliegan afectos e intensidades.

Esa idea resulta coherente con una mirada general de la realidad cotidiana en el poeta quien, a través de la expresión literaria, desterritorializa dimensiones de la experiencia que se viven de manera automatizada y no consciente —lo que Bisama describe como una mirada “casi fractal” (2011, p. 9) que hace profundo lo nimio—. Así, mirar lo útil convertido en “inútil”, en estético, en experiencia de vida sin fines prácticos, resulta apropiado para un sujeto que se presenta a sí mismo como un “cansador intrabajable”, que ha rehuido toda su vida el trabajo formal, para dedicarse a una vida de contemplación, en un sentido espiritual, pero también literal: el que se pasa la vida mirando. Siguiendo a Miguel Casado (2009), esta aproximación, que se hallaría en el corazón mismo de lo que el formalismo ruso denominó extrañamiento, es lo que permite que los objetos puedan realmente verse (en este caso, en función de sus atributos estéticos, a partir de los cuales se despliegan intensidades) y no solo reconocerse como pertenecientes a una categoría o a un ámbito social (el de los bienes de consumo o el de los utensilios de cocina). Es a través del lenguaje que el objeto resulta, como diría Víktor



Shklovski, “extraído de su envoltura de asociaciones habituales” y llega a removerse “como se remueve un leño en el fuego” (como se citó en Casado, 2009, p. 59)

Por su parte, Byung-Chul Han en *La expulsión de lo distinto* (2017) aporta una reflexión sobre los objetos que complementa el análisis que venimos realizando. Si bien nominalmente su conceptualización parece contradecirse con lo planteado por Bodei, veremos que continúa con la misma lógica que este, y del mismo modo, en sintonía con lo propuesto por Baudrillard. Han hace una reflexión etimológica muy similar a la de Bodei acerca de la palabra “objeto” —el obstáculo que se nos contrapone, que nos ofrece resistencia—. Pero mientras Bodei utiliza este concepto como sinónimo del objeto reducido a un simple medio para conseguir un fin, como el obstáculo que hemos de superar (el objeto servil como instrumento, herramienta o utensilio, sometido por nuestro uso), Han entiende el objeto como el obstáculo que se interpone en nuestro camino, que no busca sernos complaciente, sino que nos interpela en su peso, en su materialidad, en su densidad: los objetos aparecen así como “cuerpos que se nos contraponen” (2017, p. 67). De este modo, podríamos afirmar que para Bodei se trata de objetos *sumisos o sometidos* —que no nos dicen nada en la medida en que logramos someterlos y servirnos de ellos— mientras que Han nos refiere a objetos *en resistencia*, que se nos oponen, nos desafían, y de este modo, nos invitan a una mirada más profunda. A partir de la imagen de la pesada puerta de una tienda serbia, el autor reflexiona sobre esta existencia que nos desafía en su materialidad, a diferencia de la virtualidad de internet y las redes sociales, que nos ofrece monótonamente una burbuja de *lo mismo*, de lo igual a nosotros, en donde nunca reconocemos lo distinto sino que lo expulsamos de manera constante. La tiranía del “me gusta” nos rodea de lo igual, sin dejar espacio a la diferencia. En ese sentido, Han y Bertoni están en una sintonía parecida: “Sé que en el computador se pueden ver los diarios, pero yo creo en los papeles. Y las redes sociales, para ser franco, hallo que son como unas redes en que caen los huevones como peces” (Bertoni,

2020<sub>a</sub>, s. p.). Nótese, aunque no se trate de un texto literario, sino de una frase dicha “a la pasada” durante una entrevista, como se constata la diferencia entre la virtualidad hechizante (donde “los huevones” caen) y la materialidad (los papeles) que por su resistencia como objeto, es más creíble para el poeta. Inevitable pensar en el materialismo del apóstol Santo Tomás: “Si no viere en sus manos la señal de los clavos, y metiere mi dedo en el lugar de los clavos, y metiere mi mano en su costado, no creeré” (*El evangelio según san Juan XX, 25*)

En esta placidez de lo idéntico, el peso material de los objetos resulta una interpelación chirriante que nos obliga a enfrentar lo diferente, lo contrario, alejándonos de este modo de “la creciente descosificación y descorporalización del mundo” (2017, p. 69). En la medida en que los objetos para Byung-Chul Han nos comunican, nos desafían y nos remiten a un Otro, podemos encontrar una interacción vitalista con ellos, que está más cercana al modo en que Remo Bodei entiende las cosas. Podemos notar así en los textos anteriormente analizados, como es que esta oposición, esta resistencia que ofrecen las cosas (las tacitas que observan ambiguamente; el tocadiscos que desafina; el peso literal de una cajita de fósforos—objetos que, deviniendo cosas, reclaman la atención del sujeto) será la que abra la puerta al establecimiento de alianzas de afectos e intensidades.

Se trata, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (2004), de un proceso de desterritorialización que también afecta al sujeto o, mejor dicho, que es resultado del modo en que este se ve afectado por la realidad que lo circunda. Volviendo al poema “240 palitos” (2011<sub>b</sub>, p. 11), observamos cómo esta cajita de fósforos ha sido apartada de su existencia funcional por el poeta para entrar en un plano distinto de valoración en el que se despliegan diferentes intensidades; pero, a su vez, es el poeta quien ha quedado afectado por la presencia del objeto y por la realidad de sus atributos; estado vibratorio en que, parafraseando a Vicente Huidobro, es ahora el alma del poeta la que queda temblando, producto del encuentro con la realidad concreta, material, no imaginaria.

Se invierte así la posición en la lógica gramatical de los involucrados en el texto: el sujeto que observa deviene en objeto que se ve afectado de modo pasivo (desde el pathos más profundo) por el objeto que actúa sobre él. Su peso, aunque mínimo, ha logrado el mismo efecto que la pesada puerta serbia de Byung-Chul han: oponiéndose a Bertoni, ha logrado captar su atención hacia ella, y sumirlo de este modo en un movimiento desterritorializante. Nótese que Bertoni no escoge de manera arbitraria la caja de fósforos; por el contrario, es ella la que ejerce una atracción irresistible sobre el poeta quien, en alianza con este objeto, ingresa en el tiempo del devenir: la síntesis de todos los tiempos, libre de la racionalización, extendido en una suerte de presente perpetuo. Este tiempo se hace patente en la segunda estrofa del poema, que podemos considerar la más perturbadora. Instalada justo en medio de aquellas que exhiben un tono más formal, que fingen irónicamente una toma de distancia frente al objeto, la segunda estrofa comunica un anhelo de eternidad, desplegado como deseo de encuentro permanente con lo heterogéneo minoritario. Si bien podría ser leída de manera superficial en términos de la hipérbole como mera figura retórica o de estilo, podemos observar que el deseo “De sacar una cerilla y rasparla / Contra su costado todo el tiempo” (2011<sub>b</sub>, p. 11) sugiere algo más profundo: el despliegue de un tiempo sin pasado ni futuro, un presente perpetuo, fijo en la eternidad mediante el juego con las posibilidades sintácticas y semánticas del verso. La acción de sacar y raspar una cerilla tiene un inicio y un final; en cambio, en el deseo de Bertoni esta queda suspendida y prolongada en la eternidad (como ciertas fotografías nocturnas de los vehículos en movimiento, en que las luces quedan extendidas como líneas que se dibujan en el aire a lo largo de la imagen). Un instante que no se agota y pervive en el devenir del otro tiempo del poema.

La obsesión contemplativa de Bertoni constituye un deseo perturbador que recuerda al napolitano descrito por Julio Cortázar en el capítulo 73 de *Rayuela* (2005). Absorto en la contemplación perpetua de un tornillo en el suelo, este personaje dedica los

últimos años de su vida a observar este objeto todo el día, sentado en la puerta de su casa. Haciendo esto, el napolitano termina por perturbar el orden social, aunque este prontamente se restablece: “el tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz” (2005, p. 491). De un modo similar, Bertoni ingresa también en un proceso de desterritorialización a partir de los objetos. Aunque no llega tan lejos como el personaje de Cortázar, en su poesía subyace el mismo potencial perturbador a partir de una obsesión semejante. La caja de fósforos de “240 palitos” (2011<sub>b</sub>, p. 11) deviene objeto estético y por ende inútil; pierde la función para la que fue construida y se convierte en una especie de centro gravitacional hacia el que Bertoni ve arrastrarse su deseo. La idea misma de lo inútil es un concepto caro para él: el título de su primer libro, *El Cansador Intrabajable*, ha llegado a ser un lema de vida para un poeta que, ajeno al orden social, ha hecho de la poesía un improbable *modus vivendi* en un país donde la mayoría de los escritores debe dedicarse a otros trabajos para ganarse la vida.

Emerge así una alianza entre objeto inútil y sujeto inútil que, vaciándose de todas las máscaras y falsedades de la vanidad y la riqueza material, se comprende a sí mismo a través de la vulnerabilidad y precariedad de las cosas: “los palitos en la playa me han gustado toda la vida... Después me doy cuenta que son quebradizos como uno” (Bertoni, 2010<sub>a</sub>, p. 67). Recordemos que la propia casa del poeta es descrita por él como una “caja de fósforos”. Y si volvemos a sus comentarios en relación con las corontas de choclo que acumula en su casa, podemos apreciar una vez más la operación de procesos desterritorializantes: estas devienen objeto estético —esculturas en este caso— y, en conjunto con las otras “cuestiones”, toman posesión del espacio que habita y lo inundan, perturbando todo orden posible y constituyendo “desfiladeros” de cachureos, objetos que se amontonan y que los ratones de vez en cuando visitan. La relación de Bertoni con los

objetos cotidianos despliega así un espacio caótico en el que estos circulan y se multiplican, liberados de sus funciones originales, desterritorializando el espacio de la casa:

#### DESPARRAMO

A donde voy dejo el desparramo  
Aquí en la mesita del café dejo el desparramo  
Servilletas de papel cigarros anteojos libretas libros  
Lápiz a mina y pasta granos de azúcar fósforos y ceniza  
Afuera de mi casa también dejo el desparramo el water  
viejo  
El colchón viejo cajas y envases de vino botellas de  
agua mineral  
Leña plumavit calcetines toallas sobres diarios y mejor  
no sigo  
Alrededor de mi cama también dejo el desparramo y en  
mi cabeza  
Es por supuesto donde más dejo el desparramo es de  
ahí donde  
Vienen todos los demás desparramos dice mi siquiatra  
y tiene  
Toda la razón yo creo (2011<sub>b</sub>, p. 23).

En el contexto del poemario, la alianza que Bertoni establece con el conjunto heterogéneo de los objetos se produce a través de la caja de fósforos. Aparece así el desparramo como una entidad pluriforme, molecular, compuesta de basuras, deshechos, objetos minoritarios. El autor comenta: “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” (Bertoni, 2004<sub>a</sub>, s.p.). Esto poco tiene que ver con el deseo de poseer desde la perspectiva económica o mercantil:

La gente no puede existir si no acumula cosas. En su tiempo, Sócrates pasaba por las tiendas y decía ¡qué enorme cantidad de cosas que no necesito! Imagina a Sócrates paseándose hoy día, con los millones y millones de huevadas que hay. Pero la gente vive de eso, y mi vida va en un sentido totalmente contrario (Bertoni, 2010<sub>a</sub>, p. 58).

La avaricia de Bertoni puede leerse como el deseo irresistible que lo impulsa hacia el desparramo, hacia el caos que parece seguirlo a cada paso, que se hace parte de su

ser y que viene de su cabeza. Es él mismo quien, tal como acusa en la cita, no puede vivir si no acumula cosas; pero la clase de cosas que constituyen tanto su universo poético/visual como su mundo cotidiano ingresan a este, como hemos descrito ya, en función de otros parámetros que remiten a lo precario, lo minoritario que, perdiendo su funcionalidad original, se vuelve capaz de suscitar una clase peculiar de alianzas e intensidades.

Bertoni, como sujeto sensible, se encuentra abierto a todos los estímulos, a todos los mensajes, a todas las intensidades. Vaciado de lo banal, de lo innecesario, se configura también como un cuerpo sin órganos, siguiendo la terminología de Deleuze y Guattari (1985). Abierto a los devenires, se expone a ser atraído por los campos magnéticos que el mundo le plantea: “la realidad te hiere de alguna manera”, comenta el poeta (Bertoni, 2004<sub>b</sub>, s.p.). La paradoja es que, al procurar defenderse mediante la escritura, el sujeto se abre a las intensidades que lo circundan y deviene huevo intenso, propenso a llenarse con la constante acumulación de lo heterogéneo minoritario que comienza a habitarlo. La escritura de Bertoni, por ejemplo, a menudo opera basándose en la recolección de textualidades: “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” (Bertoni, 2010<sub>b</sub>). Todo entra en Bertoni a través de su cuerpo poético: entran las frases “oídas a la pasada” (como las denomina en *Adiós y No queda otra*); entran los usos lingüísticos menores, estética y políticamente denominados “los ingredientes fecales del lenguaje” (Lihn, 1987, s.p.). Entran los objetos cotidianos: servilletas, libretas, lápices, botellas, bolsas de té, medicamentos. Ingresan en su escritura y en su vida, en su casa, incluso en su cuerpo. Se posesionan del espacio doméstico y lo hacen devenir desfiladero, caja de fósforos, galería o museo de lo heterogéneo minoritario, de lo antiestético, de las corontas de choclo y las lauchas que vienen por ellas.

## CAPÍTULO III

### DE ILUSIÓN Y OBJETOS VACÍOS

#### **III.1 Objetos vacíos (primer movimiento): una lectura materialista**

Los objetos cotidianos constituyen la máxima expresión de lo real. Nos ponen en pleno contacto con lo que existe impasible, ajeno, independiente de nosotros. En su *Manifiesto del nuevo realismo* (2012), Maurizio Ferraris lo demuestra con “el experimento de la pantufla” (2012, p. 40), mediante el cual demarca la autonomía de los objetos de la realidad frente a nuestros esquemas conceptuales. Si hay una pantufla en el suelo, esta será percibida por diversos seres, independientemente del grado de conciencia ontológica que estos posean: un hombre la verá, un perro adiestrado podrá traerla, un gusano podrá trepar sobre ella o esquivarla, e incluso una enredadera o la hiedra se abrirán paso alrededor o sobre ella.

Los objetos poseen una existencia propia e independiente de nuestra presencia en el mundo, de nuestra lectura, del excedente de sentido que podamos atribuirles o de la relación intensa que podamos establecer con ellos. Pese a esto, según Clement Rosset (2016), existe una tendencia en los seres humanos a negar la realidad cuando esta nos resulta desagradable. No se trata de un rasgo exclusivo de los locos o los demagogos: es propio de los seres humanos. Preferimos apartar la vista y proyectar algo más en su lugar, que menos tiene que ver con la realidad que enfrentamos, y da cuenta más bien de otra realidad: la de nuestro propio pensamiento e imaginación. Así, podemos afirmar que existen cosas en el universo, pero las esquivamos, las sorteamos, nos relacionamos con ellas en planos abstractos de sentido no solo en la medida en que nos evocan otras realidades posibles, sino también en la medida en que deseamos rehuir de ellas para así negar sus cualidades desagradables e inquietantes. Emerge entonces la ilusión como un doble que, en esencia, no es una realidad otra: es una nada, un vacío, algo que nunca

llegó a existir en el universo material. Visto así, podríamos interpretar las relaciones intensas que Bertoni establece con los objetos cotidianos al hacerlos devenir cosas como un movimiento que ocurre en el plano de la ilusión. El excedente de sentido atribuido a la cosa misma es vivido como ilusión: existe en el plano alternativo que se ha construido en la imaginación, en un intento por renegar de la realidad desagradable de los objetos y su vacío.

Lógicamente, este hallazgo puede literalmente causarnos *desilusión*, aunque cabe apuntar que no hemos llegado a este punto sin advertencias o pistas previas. Baudrillard (1969) explica la idea de lo inesencial de los objetos como aquello que abandona la dimensión pragmática y se establece a partir de una relación psicológica diferente entre los sujetos y las cosas; Bodei (2013), por su parte, reconoce que la aproximación a la vida de las cosas depende en buena medida de la fantasía. La ficción poética nos ha ofrecido un bello camino hacia otra vida de las cosas, una abertura utópica en el excedente de sentido que se despliega desde ellas. Ahora, como Alonso Quijano, nos es menester emprender el camino de regreso.

Pero este no estará exento de nuevas interrogantes, siempre al acecho.

Si entendemos la ilusión como una alternativa a la realidad desagradable, luego resta preguntarnos cuál es la realidad concreta que se está ocultando al esquivar la inmediatez de los objetos, al leerlos en cuanto cosa, al buscar su excedente de sentido. ¿Qué es aquello a lo que el poeta oculta la cara cuando abraza los objetos? El poema “Nescafé” nos ofrece un punto de entrada para responder esta pregunta:

sé que sentir es lo que cuenta  
que es lo único que cuenta

que cuenta más  
que los millones de años luz  
que nos preceden  
y sin duda  
nos sucederán



sin embargo  
es un alivio pensar  
que más temprano que tarde  
dará lo mismo haber sido Jesús  
Bill Gates o un tarro de Nescafé (2014<sub>c</sub>, p. 64).

El tarro de Nescafé aparece, en este punto, en la plenitud de su condición de objeto. No hay una relación intensa con él. No ha devenido cosa —aun cuando ha ganado una posición privilegiada en el paratexto, dando título al poema—. Es un objeto cotidiano que ha sido elegido precisamente en virtud de su precariedad, de su *insignificancia* en cuanto objeto sin valor y de su *a-significancia* como objeto sin sentido. Con este concepto nos referimos lisa y llanamente a los objetos que se presentan de un modo opaco, que no remiten a nada más que a su propio aparecer, sin ninguna característica particular ni valor identificatorio, por lo que son intercambiables. Cualquier otro objeto podría haber ocupado el lugar de este en el poema. No se ha establecido ninguna alianza de afectos e intensidades con él ni remite a ningún otro referente en términos poéticos: no forma parte de una relación conceptual ni metafórica. Para Deleuze y Guattari, las líneas de a-significancia “anulan todo recuerdo, toda referencia, toda posible significación y toda posible interpretación previa” (2004, p. 193). En oposición a nombres con una carga semántica tan fuerte como el de Jesús o Bill Gates, el tarro está desprovisto de sentidos profundos. No hay nada más allá del vacío del objeto inerte. La antítesis subraya aquí el hecho de que el tarro de Nescafé, en extremo ordinario, no sugiere nada más allá de sí mismo.

En resumen: lo a-significante, lisa y llanamente, *no significa nada*. Esto, en cualquier caso, y lejos de lo esperable, tendrá profundas consecuencias a nivel poético, como se demostrará en el último capítulo de esta tesis.

La precariedad, como hemos descrito antes, tiene que ver con la fragilidad de los objetos, pero sobre todo con su condición de deshecho, en la medida en que, como

hemos comentado anteriormente, para Bertoni lo quebradizo de los objetos se compara con nuestra propia fragilidad y mortalidad (2010<sub>a</sub>, p. 67). Los objetos elegidos ofrecen un vínculo con la dimensión mortuoria de la existencia: afirmar que algún día seremos como un tarro de Nescafé revela una consciencia desoladora del vacío de la muerte y del cuerpo como un resto inerte de quien antes pudo acercarse a la trascendencia espiritual o al menos al éxito económico.

Nos vienen a la mente las palabras de Roland Barthes en los apuntes luctuosos que hiciera tras la muerte de su madre, publicados en *Diario de Duelo*: “Me digo — pensando con desgarramiento en mamá— ¡qué barbarie no creer en las almas —en la inmortalidad de las almas!, ¡qué imbécil verdad es el materialismo!” (2009, p. 171). Barthes y Bertoni, en tonos muy distintos, están apuntando a un mismo fenómeno: la conciencia del vacío después de la muerte. Un acercamiento materialista a los objetos siempre va de la mano con una perspectiva mortuoria frente a estos: más allá del universo material, de lo tangible, de lo que está al alcance de la mano, sólo se esconde la nada, la inexistencia, el vacío absoluto.

No es el único modo de interpretar el mentado tarro, hemos de reconocer. Como un contraejemplo digno de atención, en el poema “Buena salud” Bertoni hace parte a este mismo objeto de una imagen poética más intensa, surrealista y grotesca al mismo tiempo, en que se presenta de un modo más denso a nivel semántico:

sangrar de las encías  
-según tú-  
es signo de buena salud

aquí estoy entonces  
con mi buena salud  
y dos tarros de nescafé  
llenos de sangre  
hasta el borde  
y un tercero a punto  
de rebalsarse (2011<sub>c</sub>, p. 20).

En contraste con el poema *Nescafé*, la aparición de este mismo tarro permite aquí dar una medida del dolor, del temor y la hipocondría del sujeto lírico, toda vez que es utilizado como imagen poética en un sentido metafórico e hiperbólico. Los tarros de nescafé llenos de sangre hasta el borde aparecen mucho más cargados de sentido que el tarro inerte al que nos haremos semejantes en el vacío de la muerte. En este último caso el objeto es de hecho intercambiable: cualquier otro objeto desechable podría haber completado el poema. Es en virtud de su nimiedad misma que podemos hacernos conscientes del latente vacío de la muerte como la nada que nos espera es precisamente esa nimiedad la que nos permite entonces tomar conciencia de la “imbécil verdad” del materialismo: en ellos está latente el vacío de la muerte.

La inconsciencia, la inercia en que este se halla sumido, es un recordatorio del vacío al que nos aproximamos. Observamos de pronto que la nada que llena los objetos inertes se ha vuelto, de hecho, inmensa e intensa: está tan vacía de significado que llega a convertirse un signo, irónicamente. Pero un signo de muerte.

Aunque Bertoni afirma en “Nescafé” que esta conciencia de la nada es “un alivio” —expresión sobre la que volveremos más adelante— vemos que esta resulta eludida cada vez que el poeta entabla relaciones intensas con los objetos, haciéndolos devenir cosa. Cuando son estetizados, haciéndolos ingresar al dominio de la escultura privada que se conserva en casa (ej. las corontas de choclo y bolsas de té), a la exposición artística en el espacio del museo (los zapatos recogidos del mar) o al ámbito de los poemas a través del lenguaje, su carga de muerte se oculta. A través de todos estos procesos, que se emparentan con la estetización surrealista que busca el encuentro entre el arte y la vida, se va construyendo una ilusión que le permite al poeta escapar del recuerdo persistente de la nada que habita en los objetos. Estos son salvados de la muerte, de ser abandonados a su continuidad inerme (pensemos en los objetos de plástico que nos sobrevivirán) o a su corrupción definitiva (como en el caso de las

corontas de choclo). Se llenan con aquello que el individuo puede proyectar en ellos, configurándose así una bella ilusión en la que, elevados a cosas (causas) pasan a ser merecedores de nuestra atención al hacer ingreso al plano poético:

Siempre que barro  
me encuentro con una bolita de cristal  
con una "lunita"  
que se le quedó una vez a mi sobrino  
cuando durmió aquí  
Nunca la recojo  
ni la guardo  
ni se la devuelvo  
ni mucho menos la boto  
La dejo que dé vueltas por ahí no más  
que conviva conmigo  
que tenga su vida ahí en el suelo  
como una lucecita que dice "Luciano" (1998, p. 47).

Es aquí donde vemos desplegarse el excedente de sentido planteado por Bodei. Los objetos han dejado de ser aquellos simples obstáculos que debemos someter a nuestro dominio a través del uso que les damos, cuando nos servimos de ellos. Como explicamos en el capítulo anterior, este excedente de sentido opera en el plano de lo inesencial (Baudrillard)—lo psicológico en el sujeto que se relaciona con el objeto—al asignarle otros valores ajenos al mero uso o al rol que jueguen en el sistema capitalista de circulación; el individuo se permite, basándose en las características del objeto en sí, abrirse a la fantasía de suponerles una vida. Se configura así una bella ilusión en la que esquivamos la conciencia de la nada que llena los objetos y, elevados a cosas (causas) pasan a ser merecedoras de nuestra atención.

Porque es solamente eso, una ilusión. ¿O no lo es?

### **III.2. Objetos vacíos (segundo movimiento): una lectura desde la ontología de los campos de sentido**

Para poder responder a la pregunta anterior nos permitiremos una excursión por la teoría. Intentaremos mantenerla lo más concisa posible, de modo de no perdernos en los conceptos y poder operacionalizarlos en el análisis de la obra de Claudio Bertoni.

Como hemos establecido en el apartado anterior, desde una mirada materialista, que sólo reconoce existencia real a aquello que aparece en el universo material podríamos entender el excedente de sentido como una mera ilusión. Sin embargo, desde la perspectiva de Markus Gabriel (2019<sub>a</sub>), podemos ampliar nuestra mirada. Para él, la existencia se define como la aparición de un objeto en un *campo de sentido*. Así, al pensar o imaginar un objeto improbable o imposible en el universo material, este efectivamente llega a existir, en la medida en que aparece en el campo de sentido del pensamiento o la imaginación. Los seres creados en la ficción, de este modo, poseen una existencia tan real como el “autor real” y el “lector real”. Ideas y creencias, leyes, ficciones; sin tener una existencia física material, son plenamente reales en los campos de sentido donde aparecen (pensamiento, jurisdicción y literatura respectivamente). De este modo, podemos establecer una separación entre dos planos de lo real: el conjunto del Universo Material (que para Gabriel, constituye apenas una parte muy pequeña de todo lo que existe) y todos aquellos objetos que, existiendo en sus propios campos de sentido, no llegan a aparecer en dicho Universo Material por lo que, aunque la física no pueda hacerse cargo de ellos, son tan reales como el planeta tierra o la luz del sol.

Desde este punto de vista, interesantemente, ya no tendría sentido hablar de emisores y receptores “reales” en la comunicación literaria—sería más pertinente hablar del autor material frente al emisor ficcional (sujeto de la enunciación, hablante lírico, “autor implícito”...). Gabriel reivindica la validez de lo no-material como plenamente existente en la realidad, en el marco de sus propios campos de sentido como él los denomina. Esto

nos ofrece un ámbito de referencia en el cual pensar las interacciones entre los objetos materiales (sensibles, poseedores de su propio peso y densidad), los afectos e intensidades con que la poesía se aproxima a ellos, y los vectores de sentido o líneas de fuga que despliega a partir de ellos, como acreedores de una prerrogativa de realidad, una dignidad de existencia tan real como lo material.

Visto así, lo que Rosset denomina “real” está signado por la influencia del materialismo. Para Rosset lo real es sinónimo de lo material, y bien podríamos decir que lo material, tal como él afirma, no tiene doble. Pero lo interesante es que su “ilusión” (lo que él denomina ilusión) igualmente pertenece a lo real; y desde esta perspectiva podemos perfectamente afirmar que lo real se multiplica en la “ilusión” al aparecer en diferentes campos de sentido.

El concepto de “Línea año cero”, propuesto por Agustín Fernández Mallo, nos plantea un punto de partida interesante para enfrentarnos al tránsito entre ambas dimensiones de lo real. En su *Teoría general de la basura* (2018) Mallo reflexiona sobre los objetos residuales —aquellos en los que se puede observar una huella; el residuo de una realidad anterior a la que ya nos es absolutamente imposible acceder de manera directa (por ejemplo, los fósiles de dinosaurios cuyas partes blandas sólo pueden ser reconstituidas mediante procedimientos científicos, pero son imposibles de experimentar de primera mano). Estos objetos trazan una línea divisoria entre lo que existe y lo que dejó de existir; entre lo que podemos percibir y lo que podemos imaginar, inferir, pensar. Los restos, los residuos, aparecen en el universo material; pero su anverso, su complemento, la información que falta, todo lo que puede desplegarse a partir de ellos puede aparecer en otros campos de sentido como el pensamiento o la ficción.

Podemos establecer una relación directa entre esta reflexión y la conceptualización diferenciada que Remo Bodei realiza sobre los objetos y las cosas; para que un objeto pueda ascender a la categoría de cosa, y comprenderse como tal en

su excedente de sentido, es necesario que el sujeto que, parafraseando a Bodei, ve e interroga los objetos, atraviere más allá de la línea año cero, para encontrar aquello que se oculta en el objeto o, mejor dicho, aquello que es posible de desplegar a partir de este, en el pensamiento del observador. El excedente de sentido ocurre más allá de la línea año cero, a partir de los atributos materiales que el objeto presenta, y es este cruce lo que hace posible su despliegue. Así es como las objetos/obstáculos se convierten en cosas/causas cuando el poema se interroga a partir de estas. En ese sentido, es posible considerar el poema como un puente o interfaz que permite hacer la conexión entre estas dos caras de lo real, de manera de penetrar más allá de su materialidad primaria. Esto es importante porque, si bien Bodei afirma que el excedente de sentido requiere de un cierto grado de fantasía para poder aprehenderse, esto en ningún caso implica una condición de inferioridad del excedente de sentido ante la materialidad del objeto. No está en una categoría secundaria, ya que su emergencia es un proceso real que tiene lugar en el campo de sentido del pensamiento o espíritu del sujeto que entra en un vínculo con las cosas. Los flujos de afectos e intensidades ocurren en la realidad, si bien no en el mismo campo de sentido en el que entramos en contacto con los objetos materiales. Podríamos decir que la ontología de los campos de sentido en cierto modo deconstruye el dualismo entre material/no-material al reconocer a ambos polos la realidad de su existencia<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Es importante aquí aclarar que la validación de lo no-material como real no significa que, en el caso de las ideas, estas queden legitimadas necesariamente como *verdaderas*. Esto nos reconduciría en círculo al constructivismo filosófico que Gabriel se propone refutar (la idea de una realidad creada por los sujetos mediante el lenguaje). Un pensamiento falso es real en cuanto existe como objeto, pero no es semánticamente verdadero. Por dar un ejemplo: Don Quijote existe, pues aparece en el campo de sentido de la literatura. Si yo pienso —alucinatoriamente— que he hablado con el Quijote, esa imaginación es real (aparece en mi pensamiento) pero cuando afirmo que conozco personalmente al Quijote, los contenidos de dicha afirmación son incongruentes con el universo material, es decir, son falsos. En ningún caso los campos de sentido justifican la idea de que la realidad es construida lingüísticamente. Por otro lado, es cierto que se puede construir objetos mediante el lenguaje en la ficción, pero estos son una parte de la realidad tal como lo son las cosas que construimos manualmente. Que podamos hacer aparecer algunos objetos en la realidad no significa que nosotros hayamos hecho aparecer la realidad.

Rosset por su parte habla de Ilusión para referirse a aquello que para él no existe en la realidad, aquello que nunca llegó a existir. Cuando los seres humanos enfrentamos realidades desagradables, las esquivamos, las negamos, y aparece la ilusión como una forma de negar lo real. El excedente de sentido, entonces, sería para él una ilusión. Cruzar más allá de la Línea Año Cero constituiría una ilusión que no se resigna a aceptar la realidad (material) de los residuos con sus vacíos imposibles de llenar.

Sin embargo, desde una ontología de los campos de sentido afirmaríamos que la Ilusión también existe—los universos paralelos, lo que pudo haber sido, todo ello tiene existencia real y efectiva en el marco de sus propios campos de sentido. Aparecen en nuestro pensamiento, en nuestra imaginación, en la ficción literaria. Y de este modo, no desestimamos la Ilusión como simple negación, la valoramos en su calidad de complemento de la realidad material: adición de capas que, sobre todo en el campo de la literatura, enriquecen lo material y lo hacen más denso semánticamente. Es interesante notar que el mismo Fernández Mallo comenta la imposibilidad de quitar nada a la realidad: sólo es posible adicionar.

A la realidad presente no puede sustraérsele partes, pero sí puede ser aumentada. Podemos añadir espacios bien sean sublimados o físicos a lo que tenemos delante, pero nunca restarle cosas porque incluso intentar restar capas u objetos a la realidad es un modo de añadir determinados vacíos, que por lo tanto dejan de serlo (2018, p. 14-15).

El gesto de raspar una foto, como lo hace Bertoni en sus desgarraduras, no borra lo que había: por el contrario, añade capas adicionales (figura 5). La Ilusión puede emerger como una negación de la realidad material, pero para bien o para mal, así como no puede hacerla desaparecer, no puede evitar complementarla, enriquecerla, aumentarla. Lo que, desde una perspectiva psiquiátrica podría parecer patológico, en un plano literario no hace sino enriquecer y multiplicar lo real. Este aspecto de multiplicación de lo real será particularmente relevante cuando estudiemos la dimensión “prismática” del



sujeto lírico. La ilusión de la vida de las cosas, finalmente, no niega ni quita nada a la realidad material de los objetos; por el contrario, amplía las posibilidades de aprehender lo real y el modo en que este se integra en el texto poético.

### Figura 5

*Ejemplo de las Desgarraduras de Claudio Bertoni.*



*Nota.* Las desgarraduras de Bertoni no quitan a lo existente: añaden una nueva capa de elementos que complementan la imagen original y se superponen a esta. Tomado de *El mundo según Bertoni*, por Claudio Bertoni, 2017. Qué Pasa. (<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2017/03/el-mundo-segun-bertoni.shtml/>)

Queda pendiente entender el modo en que lo real se “multiplica” en el texto poético, y cómo afecta tanto al sujeto de la enunciación como al sentido de los textos. Pero antes de hacernos cargo de este problema, realizaremos una aproximación intertextual a dos escrituras poéticas en las que predomina muy marcadamente la aproximación materialista a los objetos: principalmente, la antología *Vida*, de Gonzalo Millán (1984), y también algunos textos de Nicanor Parra en los que los objetos cobran protagonismo, siempre en diálogo con el sentido que estos adquieren en la obra de Claudio Bertoni.

## CAPÍTULO IV

### OBJETOS VACÍOS EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA:

#### MILLÁN, PARRA, BERTONI

A fin de poner en un contexto más amplio nuestro análisis de los objetos y su lugar en la obra de Claudio Bertoni, consideramos relevante establecer en este punto un diálogo con otras poéticas afines en estilo y temática a la de nuestro autor. Para ello, dedicaré este capítulo de mi investigación al análisis de algunos poemas de *Vida (1968 – 1982)* de Gonzalo Millán (Santiago, 1947 - 2006). Allí encontraremos una serie de poemas que tematizan los objetos desde una perspectiva que puede dialogar con la obra bertoniana en términos de la tensión que suscita el vacío en una óptica materialista que los textos sugieren. En ese sentido, articularemos además este análisis de manera complementaria con el rol que los objetos tienen en algunos poemas de Nicanor Parra, en la medida en que estos también dan cuenta de manera paradigmática de una mirada a los objetos basada en el materialismo, con una profunda carga de muerte.

La obra de Millán, enmarcada en la generación del sesenta, puede considerarse un antecedente de la de Bertoni en términos del uso de un lenguaje coloquial/conversacional, aunque sin llegar aún al nivel de cercanía con la oralidad y la “desprolija” espontaneidad de este. Tratándose de poemas escritos a fines de los setenta, podríamos considerarlos más o menos contemporáneos de la obra temprana de Bertoni, quien de todos modos profundizará el desarrollo de este aspecto en su obra posterior, especialmente a fines de los noventa y primeros años dos mil. En cualquier caso, se trata en ambos casos, como sabemos, de poéticas posteriores al quiebre antipoético operado por Nicanor Parra y en ese sentido deudoras (hasta cierto punto) de este; al menos, en términos de la presencia de lo cotidiano y lo prosaico en los textos. Aunque entre los autores aquí mencionados encontramos una perspectiva política similar frente a las cosas

en cuanto objetos de consumo, el enfoque con que se les mira tiene sus propios matices que serán descritos en las líneas que seguirán. A fin de establecer un diálogo sistemático dentro de unas mismas coordenadas, comentaré una selección de textos de Millán valiéndome de algunos conceptos teóricos que ya hemos operacionalizado en el análisis de los poemas bertonianos, especialmente en el capítulo anterior. Estos tienen que ver con la distinción entre objetos y cosas (Bodei), el modo en que estas pueden pertenecer o bien ser apartadas del sistema de circulación capitalista de los objetos y la importancia de los rasgos inesenciales de estos (Baudrillard).

En Gonzalo Millán los objetos aparecen en directa relación con el poder adquisitivo: como objetos de consumo presentados por la publicidad como codiciables, o en ocasiones poniendo de relieve la precariedad económica del sujeto. Sus sentidos se despliegan de una manera silenciosa en la medida en que, si bien es cierto a veces se los describe con detalle, no se establece un vínculo de afectos e intensidades con ellos. Por el contrario, se les contempla en su mutismo absoluto como a un otro inaccesible. Nótese como en el poema que citamos más abajo, la detallada descripción profundiza en lo esencial —aquello que se relaciona con la funcionalidad del objeto y su valor de uso, antes que lo psicológico o sociológico —terreno propio de lo inesencial y de la cosa. Así, los objetos permanecen como tales: obstáculos (a veces de manera literal o casi) que se presentan en el camino del sujeto, a quienes este deberá someter o verse sometido por ellos.

#### COMEDOR

Mesa y mantel a cuadros  
blancos morados blancos  
cromados tubos de patas  
y sillas una dos y tres  
tubos cromados de patas  
*plastic* espuma plástica  
Dos cojines desgarrados (1984, p. 73).

Observamos aquí que la mayoría de los atributos remiten a la funcionalidad del comedor. El diseño (el color del mantel y su patrón de cuadros) podría referirnos a lo inesencial: el ámbito estético y sociológico (un tradicional diseño a cuadros muy propio de la década de 1980 en que el poema fue escrito, y a las capas medias-bajas de la sociedad). Las patas hechas de tubos cromados, el plástico y la espuma, las sillas y los cojines nos remiten a la funcionalidad, y sutilmente, a la precariedad (los cojines desgarrados). La marca de la presencia de quienes han vivido dichos objetos, silenciosamente nos remite a la experiencia de la pobreza. Ya han desgastado los cojines; ya han consumido sus alimentos y solo quedan sobras/ruinas:

En el anfiteatro, ruinas;  
restos de columnas derribadas  
Y en el plato, raspas  
unas vertebras de sardinas (1984, p. 73).

Se han bebido el agua o el vino: “Bebo vidrio del vaso vacío” (p. 74). En “Islas del Sur”, emerge la fantasía a partir de la imagen de la espuma del jabón que es comparada con la espuma del mar, pero en la primera estrofa nos damos cuenta que esta ensoñación se origina también en la precariedad. Nótese cómo es posible leer una intensificación de este aspecto mediante la hipérbole: manos despellejadas de tanto restregar infructuosamente el último resto de la barra.

Un jabón de marfil  
entre las desolladas  
palmas restriego  
sin avistar un ápice  
aún de la espuma  
que las comisuras  
del mar derrochan. (1984, p. 160).

La pobreza y la precariedad de los objetos tienen un sentido distinto al que adquiere en la obra bertoniana. En ella hay una preferencia por lo precario, que al mismo tiempo que ofrece una conciencia de la debilidad de la condición humana, abre un

espacio a la plenitud del momento presente en la valoración de lo frugal. En Millán, por el contrario, se vincula al desencuentro de una manera angustiosa. La reflexión en Bertoni podría considerarse más filosófica; la precariedad de los objetos dando cuenta de la precariedad del cuerpo y la presencia de la muerte. En Millán parece más política en un tránsito entre lo personal y lo social: la precariedad de la vida en el sistema capitalista impide la unión plena con la otra persona.

#### EL PUENTE

Nos unió alguna vez el puente  
de la mesa frailer  
hoy cerrado por una barrera  
infranqueable de fuentes,  
platos, vasos y botellas.  
Nos miramos esgrimiendo  
cubiertos amenazadores  
desde distantes riberas,  
mientras bajo la mesa,  
las piernas entre las patas  
rígidas, sin rodillas,  
vanamente se mueven  
queriendo vadear  
la corriente que nos separa (1984, p. 76).



Los objetos aquí se vuelven un signo de alienación. Impiden el contacto con el otro. La precariedad misma puede ser uno de los factores: la pobreza que estos revelan. La mesa en otro tiempo fue una cosa en términos de Remo Bodei, una causa digna de interés más allá de su valor de uso —un puente capaz de unir a dos personas—pero ahora vuelve a su apatía de objeto, incapaz de cumplir esta función de vínculo que alguna vez ofreció. Sobre ella, los cubiertos y otros utensilios adquieren una especie de vida negativa, especialmente por la transformación siniestra que sufren los objetos. Si volvemos a la categoría teórica de esencial/inesencial, observaremos que en efecto los objetos tales como los cubiertos, las fuentes, platos y botellas están siendo pensados aquí más allá de su funcionalidad, y presentados en términos de lo psicológico: una *barrera* entre dos personas. Esto demuestra que las cosas, en cuanto asunto de interés, de

atención y de reflexión, no necesariamente deben tener un valor positivo, esperanzador o de vida. En este caso, son armas, o barreras, sinónimos de alienación. De modo similar a los objetos vivos del relato del Popol-Vuh, estos han salido de su ensimismamiento, de su pasividad, para castigar a los humanos. La mesa ha perdido, a causa de esta vida negativa de los utensilios de comida, su cualidad de cosa, capaz de propiciar el encuentro, y su naturaleza de objeto se hace patente: la mesa frailer se caracteriza por una estructura inferior que la sostiene, que hace imposible que exista algún contacto entre las piernas de quienes están sentados en ella frente a frente. Es decir, que la mesa ha desplegado toda su objetualidad: ser un *obstáculo*, literalmente, que impide el encuentro también literal. Ni siquiera las piernas pueden tocarse, lo que anula toda posibilidad de vadear el río a través de una estrategia sexual, de apelar al deseo erótico como modo de salvar la distancia interpersonal.

#### MUDA

Con esta nueva camisa  
te sentirás como una castaña.  
Con esta camisa te sentirás  
como un horno revestido  
de ladrillos refractarios.  
Con esta camisa tendrás  
una envoltura de bala.  
Esta camisa será para ti  
como la nueva piel del ofidio.

¿Y si no te queda bien?  
Bueno, la cambiaremos (1984, p. 75).



La ropa aquí es un objeto (un obstáculo), no una cosa, para el sujeto. Se despliega, desde el discurso publicitario, lo inesencial (como te sentirás con la ropa) independiente de su función: lo que se vende no es realmente un objeto, sino una experiencia. En este sentido es interesante comentar aquí la investigación realizada por la periodista Naomi Klein en su ya clásico ensayo *No logo* (2018). A fines de la década de 1990, Klein investigó y documentó en profundidad la evolución de la industria de la moda

en los Estados Unidos —y con ella, de la gran mayoría de las empresas multinacionales— desde un modelo de producción basado en la confección y venta de prendas de vestir, hacia un modelo basado en la marca como concepto, donde lo que se vende realmente es la experiencia de vestir (y por extensión, de consumir) una *idea*, mientras que las empresas se reducen, incluso físicamente, a ser meros productores de una imagen publicitaria, una estética y un discurso, externalizando la fabricación, con la desindustrialización y el desempleo como consecuencias a nivel local, y la precarización y la explotación laboral a nivel internacional en países del tercer mundo. Klein hace especial énfasis en que esta volatilización (hoy bien conocida como aspecto fundamental del modelo económico neoliberal, posmoderno o de capitalismo avanzado) se interesa especialmente en las experiencias subjetivas —lo *inesencial* según Baudrillard— en la marca como idea, reflexión que la autora ha extendido incluso hasta la presidencia de Donald Trump como triunfo definitivo de la marca por sobre las regulaciones del juego democrático (2017). Cuando la marca supera al objeto que la representa, la idea misma se hace más valiosa que el objeto material en sí.

En estos casos en que la experiencia (la marca) es más importante que la prenda misma, ¿podríamos decir que un objeto ha ascendido a la categoría de cosa, en la medida en que lo inessential ha adquirido un valor superior al de lo esencial, priorizando lo psicológico por sobre lo funcional? La respuesta la da el mismo poema, en los últimos dos versos: el objeto no ha perdido su condición como tal, no se ha vuelto receptor de la atención especialmente dedicada del sujeto, en la medida en que es perfectamente reemplazable. Intenta, servilmente, complacer al sujeto. Cuando esto ya no sea posible, el objeto será descartado. Esta hipertrofia de lo inessential conduce al consumo desbocado y, con este, al descarte constante de objetos que nunca han llegado a ser cosas.

Así, llegamos a dos conclusiones, una teórica y una literaria. La teórica, es que lo inessential está presente siempre que los objetos devienen cosas, ya que este ascender

no consiste sino en hacerse receptores de la plena atención de un sujeto, que los vive y los piensa de una manera en la que este se permite ser interpelado por aquellos, posibilitando de este modo el acceso al encuentro con el otro y a la emergencia de alianzas de afectos e intensidades; sin embargo, cuando los sujetos prestan atención a lo inesencial de los objetos, no necesariamente estos llegan a convertirse en cosas. La conclusión literaria es que en Millán no hay muchas cosas realmente. Hay más objetos, presentes en el poema en virtud de su vacío que aquí resulta hostil (el vacío no siempre es hostil, como veremos más adelante), de su a-significancia incapaz de conducir a otra cosa que no sea el consumo: objetos perfectamente insertos en el sistema de circulación capitalista, nunca realmente apartados de este salvo contadas excepciones.

#### ESPLENDOROSO DÍA

¡Esplendoroso día!  
Y lava, encera, acaricia  
como no acariciará nunca  
a su mujer ni a los hijos  
el necrófilo, su automóvil (1984, p. 192).



El vacío en los objetos está representado por las continuas referencias a la muerte, lo que es especialmente cierto en el caso de los poemas que tematizan al automóvil. Imposible pensar en la vida de las cosas en un poema como el que acabamos de citar: el automóvil es un muerto y su dueño un necrófilo. Por la misma razón no cabe hablar aquí, en términos deleuzianos, de la existencia de una alianza de afectos e intensidades entre el dueño y su automóvil. Es una relación de sola atracción desde el objeto —jamás cosa— hacia el dueño; este queda alienado de su familia, se deshumaniza, pero sin ir hacia un encuentro con el otro, pues ha quedado establecido que este objeto no es *alguien*: es un cadáver. Tampoco podríamos hablar aquí de un devenir imperceptible (que el dueño esté siendo arrastrado hacia la nada, hacia la muerte como otredad), ya que la necrofilia está descrita aquí como un fetiche hacia el cuerpo



muerto y no hacia el misterio que este oculta (misterio imposible de comprar, como se verá más adelante). La necrofilia no es tanto una atracción hacia el vacío de la muerte como un fetichismo con el cuerpo despojado de su vida. Y, como analizaremos más en profundidad en un capítulo posterior, el fetichismo según Baudrillard es una perversión que conduce a la exaltación de un discurso para el yo, para el sí mismo; es decir, un narcisismo que en ningún caso permite el encuentro con el otro. Se suma a esto que el automóvil, en el contexto del poema (y probablemente en la realidad extraliteraria) no es representativo de lo minoritario con quien se establecen alianzas, sino de la molaridad a la cual se le rinde culto: es un ídolo vacío, muerto; objeto sagrado en el templo del dios del consumo. Los objetos así no salen del sistema de circulación capitalista, sino que se comprueba la invasión de dicho sistema al mundo personal e íntimo, privado y eventualmente fracasado. Se mantienen como seres ajenos, parte de una otredad que no parece minoritaria, sino que aparece como el rasgo visible de una molaridad omnipresente, los esbirros de un sistema de vida que excluye al poeta que los mira, enrostrándole su impotencia.

Regresemos a la imagen del automóvil. En el poema del mismo nombre, la minuciosa descripción del vehículo lo hace aparecer vacío, en gran parte debido al énfasis de la descripción en los aspectos esenciales, es decir, aquellos que se refieren a todo lo necesario para el funcionamiento del objeto desde la perspectiva del valor de uso, pero que no dan cabida a un vínculo de afectos e intensidades.

El automóvil es celeste, metálico y cromado  
con un motor, rejillas, estanque y hélices  
lubricados con aceite vegetal y grasas  
que ruge, tiritan, se vacía y giran  
por medio de pedales, botones y llaves.  
Dentro van por tubos, líquidos minerales  
que una chispa prende con ruido y humo quema (1984, p. 186).

¿Dónde está lo inesencial? Aparece en los dos extremos del poema. Al inicio, justo en el primer verso, podemos identificarlo en el primer elemento descrito: el diseño. El color del vehículo responde a un aspecto que no tiene que ver con la funcionalidad, sino con la estética —y la capacidad de ejercer un poder de atracción en un sujeto como el necrófilo de “Esplendoroso día”—. Los adjetivos *metálico* y *cromado* dan cuenta de un objeto que representa valor, lujo, elegancia. Puestos estos aspectos en la superficie “externa” del objeto, penetramos en él junto al poeta, en busca del secreto que como ya sabemos, no se revelará. Dentro del automóvil es el reino de la potencia y la funcionalidad. La serie de elementos minuciosamente descritos recuerdan a la estética del futurismo y su fascinación con la máquina, o a las detalladas descripciones de los automóviles alemanes que años más tarde realizará Michelle Houellebecq en sus novelas. Sin embargo, notemos que los atributos del vehículo no son valorados ni positiva ni negativamente: simplemente, se exhiben, se muestran sin comentar nada acerca de estos. Por el contrario, el poeta se limita a ponerlos en escena.

Pero más tarde, en el extremo final del poema, regresa encubierto lo inesencial: en medio de la enumeración de sus atributos, la posibilidad azarosa de la muerte de los pasajeros resulta ser una característica más del automóvil: una que ahora, por supuesto, lo hace mucho menos atractivo que al comienzo:

El acelerador se aplasta sin freno corre  
las llantas resbalan, chillan y se queman,  
se abolla la lata y quiebra, retuerce,  
los esmaltes y cristales se destruyen  
y el hombre puede salvar ileso o muere (1984, p. 186).

Observemos, en términos del estilo, como la parquedad de la descripción mediante el insistente uso de los verbos en tiempo presente y la ausencia de adjetivos calificativos, le ha permitido pasar de la descripción del auto a la narración impasible del choque: emerge así, de las entrañas mismas del vehículo, la posibilidad constante de la

muerte, planteada prácticamente como una certeza: el auto posee determinadas propiedades inherentes, de las cuales destruirse y poner en riesgo la vida de sus tripulantes es una más.

En el vacío de los objetos siempre parece subyacer la muerte: los objetos son cadáveres, o conducen a la muerte. En el poema “Garage”, la escena violenta del cuerpo de un atropellado debajo de un vehículo se compara con un mecánico debajo de un auto en un taller; de este modo,

Un foso de garaje  
es la tumba-honda,  
y la guadaña cruel,  
una llave inglesa.  
Pernos y tuercas, los gusanos (1984, p. 187).

Estas constantes imágenes mortuorias van muy ligadas a la idea de vacío de los objetos. En la medida en que no hay nada detrás de ellos, su secreto impenetrable no es otra cosa que la impenetrable oquedad de la muerte. Por esta razón se hace imposible, como hemos señalado anteriormente, establecer cualquier tipo de alianza con los objetos. En el mejor de los casos, aparece sugerida alguna vinculación pasada con ellos, ahora perdida.

Más interesante todavía resulta el hecho de que, en comparación con el estilo parco y silencioso de ciertos poemas de Bertoni que se hacen cargo de los objetos, en Millán vemos como el desarrollo retórico de la mirada hacia estos es el que permite dar cuenta de su silencio mortuario y su impenetrable vacío. Bertoni, en cambio, cuando se explaya sobre los objetos, accede a alianzas de afectos e intensidades con estos; pero es en los poemas breves, parcos, de una estética silenciosa vinculable al Haiku, donde aparece la conciencia de su vacío. Esto se debe fundamentalmente a dos miradas filosóficas distintas frente al objeto. La mirada de Bertoni, como se explicará más adelante en profundidad, es tributaria del budismo Zen, y desde esa perspectiva es posible acceder

a una lectura completamente distinta a la que podemos hacer aquí de Millán. En el caso de este último nos enfrentamos a una perspectiva materialista, o de una crítica al materialismo en la mirada a los objetos, en el sentido en que Markus Gabriel entiende el concepto:

con esto me refiero tanto a la doctrina de que todo lo que existe está compuesto por materia, como a la visión ética de que en última instancia el propósito de la vida humana es la acumulación de bienes (automóviles, casas, parejas sexuales o parejas sentimentales, teléfonos inteligentes) y su completo disfrute destructivo (quema de combustibles fósiles, lujo suntuoso, restaurantes condecorados con estrellas) (2019<sub>a</sub>, p. 30).

Como hemos analizado anteriormente desde la ontología de los campos de sentido, las alianzas que es posible establecer con los objetos de modo que estos puedan ascender a la categoría de cosas, ocurre siempre en el plano de lo real. Sentimientos, leyes, personajes literarios, conceptos, recuerdos, posibilidades, todos son objetos reales que existen en la medida en que hacen su aparición en campos de sentido determinados, sin que necesariamente esto deba ocurrir en el plano material tangible. Don Quijote existe, pero no en el Universo Material, sino en el campo de sentido de la ficción literaria. Una idea, de este modo, es un *objeto no material* que aparece en el campo de sentido del pensamiento, pero puede tener influencia en el universo material (puede inducir a tomar decisiones, por ejemplo, que tienen repercusiones muy concretas en la vida material). La fantasía, el espíritu y los afectos son campos de sentido en los que la alianza con los objetos aparece, y llega así a existir. Remo Bodei (2013) afirma que es el sujeto el que se interroga acerca de las cosas, que él es quien las hace hablar y que es necesaria una cuota de fantasía para acceder a la vida de estas. Todo lo anterior es completamente cierto; nosotros añadiremos con Markus Gabriel que, además, nadie puede negar la existencia real de dicha fantasía, de dichos afectos e intensidades —no compuestos por materia— que el sujeto despliega hacia el objeto compuesto por ella.

El problema —y por consiguiente, la lectura que proponemos de Millán— ocurre cuando adscribimos ciegamente al materialismo y sólo damos por real lo que existe en el universo energético material. Desde esa óptica en los objetos no subyace ni se despliega cosa alguna; todo diálogo más profundo con estos no será otra cosa que una fantasía de nuestra imaginación: en términos de Clément Rosset (2016), una ilusión con la que buscamos esquivar la terrible realidad, vacía de cualquier significado. Es decir, hacemos un paso lógico desde el materialismo al nihilismo, proceso ideológico que caracterizó el pensamiento y las artes durante el siglo XX, siendo el existencialismo y el teatro del absurdo claros ejemplos de ello. Así, sólo queda el vacío y el consumo, la acumulación de bienes materiales. Vemos, por ejemplo, en el poema “Viajeros del futuro”, una escena familiar: los niños que “conocen las marcas / de todos los autos / que corren por la carretera”, pero desconocen el nombre de las estrellas “a donde sueñan con viajar” (1984, p. 193). Tiene perfecta lógica: en un contexto de materialismo creciente, lo inmaterial —la fantasía, los sueños—no tiene cabida, pues no existe.

En esa línea, el silencio, la apatía de los objetos y el ocultamiento de su secreto en los poemas de Millán es perfectamente coherente con la inserción plena, perfectamente aceptada y funcional, de sus objetos en el sistema de circulación capitalista. En cuanto mercancías, no es posible encontrar en ellas otra cosa que no sea el vacío, sinónimo de muerte. En el poema “Refrigerador”, se repite constantemente la apertura y cierre automático de un refrigerador en una vidriera, sugiriendo una escena propia de los grandes almacenes. En su interior, se pueden ver “comestibles de goma y frutas de cera” (1984, p. 171). Sobre estos objetos no se dice nada: el refrigerador está vacío de frutas reales —que estrictamente hablando, son seres vivos— y vacío de sentido: nada se dice sobre él, no hay alianzas posibles, simplemente emerge en un movimiento absurdo y repetitivo. Pero además, como una *puesta en abismo*, las frutas que hay dentro de él son igualmente vacías y signo de muerte: falsedad, simulacro de vida, apariencia vacía de

contenido real. Es decir, emerge el vacío, signo de muerte —como se analizó en el capítulo anterior en el poema “Nescafé” de Claudio Bertoni—. Si no hay nada vivo en el refrigerador en la vidriera, en él sólo puede existir la muerte.

Como una asociación de ideas, nos viene inmediatamente al pensamiento otro refrigerador: en 1977, la banda británica de rock *Pink Floyd* incluye, dentro de los efectos especiales de sus conciertos, un enorme refrigerador inflable que aparece suspendido en el aire entre otras figuras similares que representan bienes de consumo, sobrevolando las cabezas de la audiencia. Mientras suena la música, con sus textos alusivos a la sociedad de consumo y su mirada materialista de la vida, el refrigerador se abre automáticamente, y de su interior emergen grotescos gusanos gigantes: símbolo de pudrición y muerte (figura 6)<sup>5</sup>. No es una asociación azarosa, pues como vemos, Millán también ha utilizado el símbolo de los gusanos (así como el refrigerador, el automóvil y la familia). Si sólo lo material existe, tras estos objetos no puede existir sino el vacío: los objetos son cadáveres, su veneración —obsesa con lo inesencial, pero siendo imposible establecer alianzas trascendentes—no es sino una perversión: necrofilia, descomposición.

En latitudes más próximas a Millán, tenemos por supuesto el caso de Nicanor Parra, cuya aproximación a los objetos cotidianos está inseparablemente unida a la dimensión mortuoria de los objetos, lo que queda declarado explícitamente y a viva voz en poemas de naturaleza metaliteraria, como parte intrínseca de su poética: baste recordar dos de sus textos más famosos: “Advertencia al lector” y “Cambios de nombre”:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte

---

5 “To represent consumerism, he [Roger Waters, principal compositor y letrista de la banda] also wanted to have an inflatable television, a refrigerator which could open to spill out inflatable worms, and two cars: a Cadillac and a Volkswagon [sic] Beetle. [...] All together, the inflatables were a visual reinforcement of the theme of the song “Dogs.” The business man was the “dog” with all his materialism, backstabbing and selfishness. His portly family and their car and appliances represented the consumerism and materialism which Waters was criticizing in the lyrics”. (Ward, s.f.)

menos aún la palabra dolor,  
la palabra torcuato  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡ataúdes!, ¡Útiles de escritorio!” (2007 p. 41).  
¿Mis zapatos parecen ataúdes?  
Sepan que desde hoy en adelante  
los zapatos se llaman ataúdes  
Comuníquese, anótese y publíquese  
que los zapatos han cambiado de nombre:  
desde ahora se llaman ataúdes. (2007, p 91).

Sin ir más lejos, tiene todo el sentido del mundo recordar que los *artefactos*, aquel proyecto visual y literario en que los objetos cotidianos adquieren un rol protagónico como soporte y contenido de los textos (mediante “instalaciones” o textos escritos sobre bandejas de cartón), están poblados de signos mortuorios: calaveras, crucifijos, o referencias textuales a la muerte, uno de los temas predilectos de Parra (figura 7).

#### Figura 6.

*Refrigerador expulsando gusanos*



*Nota.* Imagen tomada de la muestra “The Pink Floyd Exhibition: Their Mortal Remains” (2019) donde fueron presentadas, entre otros objetos históricos de la banda, algunas de las figuras inflables originales utilizadas en los conciertos.

## Figura 7

*Ejemplo de Artefactos de Nicanor Parra*



*Nota.* Tomado de PARRA, *Artefactos visuales*. por Enrique Cerda, 2002. Memoria Chilena (<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0013511.pdf>).

La hipótesis de una relación estrecha entre materialismo, vacío y muerte en su obra no es difícil de concebir: el nihilismo, propio de una mirada materialista de la vida, se hace notar por todas partes, sustentado en un tono humorístico que contribuye a aligerar el trasfondo siniestro de gran parte de su producción. Valga como ejemplo el “Soliloquio del individuo”, poema que relata la historia de la humanidad desde la perspectiva de “el individuo”, consonante con una mirada que ya en 1954 parece anticipar la ideología neoliberal posmoderna, enfocada en un individualismo rampante. A lo largo del texto, los objetos tienen un lugar fundamental en la historia del individuo:

Tomé un trozo de piedra que encontré en un río  
y empecé a trabajar con ella,  
empecé a pulirla,  
de ella hice una parte de mi propia vida  
Pero esto es demasiado largo.  
Corté unos árboles para navegar,  
Buscaba peces,  
Buscaba diferentes cosas,  
(Yo soy el Individuo). (2007, p. 70).



Observamos, de hecho, que establece alianzas de afectos e intensidades: llega a hacer parte de su propia vida aquellos objetos que ha fabricado: talismanes. Interesantemente, el verso “esto es demasiado largo” nos sugiere que esta relación requiere una explicación que al Individuo en su estado actual no le interesa. Ya se encuentra instalado en su etapa materialista, y las alianzas con los objetos parecen un recuerdo del cual no quiere hablar, o peor aún, del cual ya no sabe hablar. Ahora sólo es capaz de enlistar los objetos que ha producido. Nuevamente, emerge lo mortuorio, pero el Individuo es incapaz de confrontar la muerte.

Yo me sentía morir;  
Inventé unas máquinas,  
Construí relojes,  
Armas, vehículos,  
Yo soy el Individuo.  
Apenas tenía tiempo para enterrar a mis muertos (2007, p. 71).

Los objetos continuarán emergiendo frenéticamente en el poema: el fonógrafo, la máquina de coser, los automóviles, herramientas, muebles, los icónicos “útiles de escritorio”, ciudades y rutas. Este frenesí productivo lo lleva a producir “ciencia, verdades inmutables” (p. 71) —verso que podemos relacionar con el materialismo como perspectiva filosófica e ideológica que, sustentándose en una concepción científicista de la realidad<sup>6</sup>, se plantea a sí misma como una verdad inmutable, y siguiendo su evolución lógica desembocará magistralmente en el último verso del poema: “Pero no: la vida no tiene sentido” (p. 72). La conciencia materialista no puede sino conducir al absurdo —la

---

6 La concepción científicista del mundo (o simplemente *cientificismo*) es una perspectiva denunciada por Markus Gabriel en la que se considera que la única forma válida de aprehender la realidad es mediante el conocimiento científico, otorgándole a este prerrogativas excesivas: lo define como “Tesis según la cual las ciencias de la naturaleza permiten conocer la capa fundamental de la realidad, el mundo en sí, mientras que todas las demás formas de conocimiento son siempre reducibles a las ciencias naturales o deben, en cualquier caso, subordinarse a ellas” (2019<sub>a</sub>, p. 220).

ausencia absoluta de sentido—y la muerte, que Parra enfrenta mediante la ironía y el humor a lo largo de toda su obra.

Pero regresemos a Millán. Hemos constatado la existencia de una conexión lógica entre la mirada materialista de los objetos, el vacío que los llena, y la consiguiente marca o signo de muerte que puebla este vacío. Aunque se presenta de manera insistente en los poemas de *Vida*, el poeta la resiste. De este modo, el poema “La invitación”, que parece desvincularse de la serie que lo rodea al no hacer mención alguna a los objetos, adquiere pleno sentido en el contexto que hemos descrito. El poeta aquí se defiende, y resiste la omnipresencia de la muerte en los objetos que le ofrece la sociedad de consumo.

#### LA INVITACIÓN

La muerte te llama.

Desóyela,  
millán con mellas,  
mi mellizo,  
no vayas con ella,  
óyeme,

quédate conmigo (1984, p. 136).



Una comparación interesante a propósito de la presencia de la muerte en los objetos, se puede encontrar analizando el poema de Millán “Soplido” frente a “La Virgen de Lo Vásquez te protege” de Claudio Bertoni. En el primero, se narra la muerte de una persona en un accidente de tránsito, sin que el “talismán” que se le ha regalado haya servido de nada:

De nada sirvió nuestro regalo:  
el pequeño guante de boxeo rojo;  
oscilante talismán bajo el espejo.

Sentado al volante de un tornado  
apagaste de un soplido los años  
prendidos en tu torta de cumpleaños;

tu vida, con unas luces de alumbrado. (1984, p. 192)

La muerte no solo subyace a los objetos, sino que aparece como una presencia inexorable frente a la cual, no sólo no hay protección posible —sabemos, después de todo, que la muerte es la única certeza universal independiente de nuestro sistema filosófico preferido— sino que no hay alternativa de vida, de objetos como espacio vital o de acogimiento. La muerte ha venido a “demostrar” el triunfo del materialismo: no hay talismanes, solo objetos vacíos e inútiles frente a la verdad última. No es de extrañar que esta perspectiva sea angustiosa, como reconoce Clément Rosset (2007). Bertoni, por su parte, parece afirmar lo contrario:

Una tuerca  
Del tornillo  
De una rueda  
Del Tur-Bus  
En que viajo  
Te protege

El boleto  
De una micro  
Arrugado en mi  
Bolsillo te protege

La tapa  
Del lápiz Bic  
Negro punta fina  
Con que escribo esto  
Te protege

El cordón blanco  
De mi zapatilla  
Te protege

Yo te  
Protejo

Un zorzal  
Que pasa por  
La ventana  
Te protege

Hasta la Virgen  
De Lo Vásquez  
Te protege. (2011<sub>b</sub>, p. 34).



El análisis de este poema requiere una lectura más profunda que iniciaremos aquí pero continuaremos desarrollando posteriormente. En primer lugar, podemos constatar la diferencia entre la perspectiva materialista en Millán y la alternativa de Bertoni. Los objetos operan aquí como espacio hospitalario que permite el encuentro con el otro. Notemos, primero, el aspecto común: en ambos está mencionado, o al menos sugerido, el peligro propio de los vehículos en movimiento: Bertoni escribe en un bus. Y aunque la lógica racional nos diga que, en efecto, los objetos mencionados por este último no son lo suficientemente “poderosos” como para evitar un accidente de tránsito, la diferencia estriba en que, en el caso de Millán, esta constatación lógica basta para impedir toda posibilidad de alianza vital con los objetos. La pérdida, dolorosa, hace de los objetos meros embajadores oscuros del reino de donde nadie vuelve jamás. En Bertoni, en cambio, pese a su limitación, los objetos pueden adquirir una vida, pueden ser signos de vida que conduzcan al encuentro con el otro. Desde una lectura materialista podríamos entender el texto de Bertoni irónicamente, sobre todo debido al uso que hace de la palabra “hasta”. Al afirmar que “hasta la Virgen de Lo Vásquez te protege” (2011<sub>b</sub>, p. 34), queda implícito que esta figura es la más impotente de todas, lo que concuerda con la perspectiva en absoluto cristiana del poeta. En el contexto de la lista, nos hace constatar que la Virgen es, en efecto, un objeto: una estatua, una imagen religiosa ubicada en un lugar específico.

Por otro lado, todos los objetos mencionados en el poema cumplen, en alguna medida, una función protectora: la tuerca del tornillo de la rueda impide que esta se caiga; las tapas de los lápices BIC, ya desde el año en que fue escrito el poema, poseen un agujero diseñado específicamente para impedir la asfixia en el caso de que un niño llegase a tragarlas; La Virgen, en cuanto imagen, es un objeto al que se puede rezar para solicitar protección; un cordón de zapatilla evidentemente busca impedir tropiezos. ¿Y el boleto arrugado? Era frecuente, en los años noventa, encontrar inscripciones en estos

pequeños documentos que instrúan conservarlos al considerarse estos como un seguro de vida en caso de accidente. Los únicos que podríamos considerar que no cumplen realmente una función protectora son los seres vivos que aparecen en el poema: el zorzal que cruza volando y el poeta. Pero si queremos ir más allá todavía, podríamos suponer que el zorzal, como parte del ecosistema, también protege: llegando así finalmente al poeta, el hablante que al afirmar “yo te protejo” hace un compromiso de responsabilidad con el otro. De este modo, todos los objetos, en su insignificancia, pueden desplegar una relación de cuidado con los demás. Independiente de lo precario de la protección que pueden ofrecer, hay en ellos una mano extendida en un gesto que trasciende la conciencia trágica que encontramos en el poema de Millán y su óptica materialista, al poder *soñar* una protección (en el zorzal, en la Virgen misma) más allá de lo que pueda constatar materialmente, como gesto solidario de encuentro y alianza con el otro mediante los objetos.

Dicho todo lo anterior, hay un punto entre la serie de poemas que Millán dedica a los objetos, en que podemos encontrar una ventana utópica desplegada: el momento en que el objeto cobra vida para resistir al sujeto consumidor.

#### EL OBJETO

Digo triunfalmente al objeto  
codiciado: -Eres mío ahora.  
El objeto impenetrable, opaco  
me objeta: -Me compras,  
pero no has pagado mi secreto (1984, p. 185).

Para que pueda existir una alianza verdadera con los objetos es necesario superar la mirada del consumidor, que es la que se despliega en los primeros dos versos. En la medida en que el sujeto compra, y se siente dueño de un objeto, intenta someterlo y valerse de él, algo que con ayuda de Remo Bodei ya hemos explicado suficientemente. Este triunfo sobre el objeto es el que impide que se establezca un verdadero flujo de

afectos e intensidades: el hablante, como poseedor, como dueño, se está deslizando por una pendiente resbaladiza que puede llevarlo perfectamente por el camino del necrófilo. Esto no ocurre, sin embargo, por el segundo de lucidez que le sigue, en que toma conciencia de la interpelación del objeto y de la imposibilidad de acceder a su secreto. Podríamos refinar todavía: el objeto se mantendrá opaco mientras sea mirado como un objeto de consumo, y es imposible acceder a su secreto por el simple hecho de comprarlo. De ahí que este afirme “no has pagado mi secreto”. Asistimos, entonces, al milagro: el objeto ha cobrado vida propia, y es capaz de hablar y comunicar una verdad al poeta.

Como suele ocurrir, en este tipo de alianzas se produce una inversión en los roles, de modo similar al caso de Claudio Bertoni en su poema “240 Palitos” (2011<sub>b</sub>, p. 11). Esto podemos observarlo en el penúltimo verso, en que el objeto “objeta” al sujeto, desplegando así un juego de palabras que ofrece una doble significación. Primero que todo, presenta una objeción, se opone, ofrece resistencia y no se permite someter. Segundo, podemos leer “objetar” como atribuir un rol de objeto al hablante: lo convierte en objeto de tal modo que por inventar neologismos, podríamos decir que el sujeto se “objeta” —se hace objeto— y el objeto se “sujeta” —se hace sujeto—convirtiéndose en el elemento activo que ahora tiene la capacidad de interpelar. La resistencia, la oposición ofrecida por los objetos ha sido comentada de modo interesante por Byung-Chul Han:

El objeto es, antes que nada, algo *contrario* que se vuelve contra mí, que se me arroja y se me contrapone, que me contradice, que es reacio a mí y me ofrece resistencia. En eso consiste su negatividad. Esta connotación del objeto todavía se conserva en la palabra romance “objeción”, que también significa reparo o discrepancia. (2019<sub>b</sub>, p. 67)

Es exactamente el escenario al que asistimos en el poema. Este objeto en particular —cuyo nombre no sabemos— ofrece resistencia. Por lo mismo no es nombrado. Sabemos que ha sido mercancía, pero está a un paso de superar su condición

como tal, y comienza a ser apartado del sistema capitalista de circulación de los objetos. Se halla en un umbral. Mientras que el automóvil o la camisa se conforman en su condición mercantil, este objeto está por trascenderla, debido a la oposición que ofrece, fuertemente contrastante con la sumisión servil de los objetos ya mencionados. Según Han, la mercancía está completamente desprovista de la negatividad, de la oposición: “En cuanto mercancía no me reprocha nada, no me acusa, no se me contrapone. Más bien se quiere amoldar a mí y agradarme, sonsacarme un “me gusta”” (2019, p. 67-68). Este misterioso objeto es en cambio una especie de mercancía traidora, pues una vez consumida, comprada, se rebela como un objeto lleno de un misterio al que es imposible acceder. Ese espacio misterioso no será explorado más allá de este poema en el caso de Millán; pero en Bertoni, se nos ofrecerán claves suficientes para aproximarnos al vértigo de su vacío y encontrar en él posibilidades existenciales donde hallar la plenitud en una forma de resistencia a la muerte y, sobre todo, al dolor.



## CAPÍTULO V

### LOS TRES BERTONIS: LA MULTIPLICACIÓN DE LO REAL

#### V.1. De la escritura autobiográfica al biografismo interpretativo

Que la obra de Claudio Bertoni es de naturaleza esencialmente autobiográfica es un hecho bien conocido que en ningún momento se intenta ocultar. De una confesionalidad casi exhibicionista, da la impresión que nada se oculta a la vista de los lectores. Todos los textos provienen originalmente de sus cuadernos o diarios de vida: “Escribo porque tengo necesidad de decir lo que me pasa” (Bertoni, 2002<sub>b</sub>, s.p.) afirma el poeta. Si sumamos esto a su estilo coloquial, espontáneo, entre el aforismo y el exabrupto; a sus obsesiones eróticas y su hipocondría paranoica; al excesivo gusto de la prensa escrita por sus entrevistas, y a su modo de vida peculiar (que ha logrado vivir sin trabajar, que colecciona zapatos recogidos del mar, que vive en una especie de mediagua llena de “cachureos”...) nos encontramos fácilmente ante el caldo de cultivo perfecto para lo que Álvaro Bisama ha denominado como “mitología Bertoni” (2006, p. 11). “Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro” es la cita de Montaigne que usa el poeta como epígrafe de *Rápido, antes de llorar* (2013<sub>b</sub>, p. 9). Felipe Cussen, quien ha hecho un excelente resumen de las circunstancias que rodean la construcción de esta “mitología”, atribuye el desinterés de la crítica académica por Bertoni (el suyo es, de hecho, uno de los escasos trabajos publicados acerca del poeta) a la aparente desprolijidad de su obra y las reflexiones simplificadoras del poeta acerca de su propia práctica escritural (2012). Para Cussen, estas han contribuido, de manera poco ingenua, a desarticular posibilidades más productivas de lectura.

Teniendo estos datos como contexto, me propongo aquí analizar uno de los principales escollos que plantea una escritura como la de nuestro poeta para su recepción crítica: la excesiva autorreferencialidad de la obra que termina por crear una ilusión de



transparencia en una suerte de poesía “realista” que, apoyándose en el estilo coloquial, devela al individuo detrás de la escritura, a riesgo de ser reducida en su recepción a una escritura simplemente confesional, con tintes narrativos, más cercana al diario de vida que al poema —relegando de este modo a un segundo plano la densidad semántica de la lengua y los modos en que esta es tensionada. El autorretrato del individuo puede empujar al análisis desde la sola referencialidad de la lengua, descuidando la función poética. Pero no debemos olvidar que, después de todo, estamos tratando con textos que pueden ser leídos simultáneamente como diarios de vida y como textos poéticos.

La recepción crítica hasta el momento ha hablado siempre de Bertoni como poeta y como sujeto lírico indistintamente. Nosotros mismos, hasta aquí, hemos incurrido en ello. Y es que la propuesta autobiográfica del autor elude el cuestionamiento acerca de quién es el que habla en el poema/cuaderno/diario. Se da por sentado entonces que es el ciudadano Bertoni el que expresa su yo profundo en los poemas, quedando las nociones de emisor real y emisor ficticio (hablante lírico, sujeto textual, etc.) obviadas, al fundirse en un solo sujeto. Tendemos así a hablar del autor real y de los aspectos biográficos de su vida como referentes de una obra poética que da cuenta de sus diversas escenas cotidianas e interacciones con otras personas y, sobre todo, con los objetos de la realidad. El período en que el poeta vivió en Londres durante los años setenta, su relación con la poeta Cecilia Vicuña, la muerte de su madre, por mencionar algunos, son aspectos de la vida real de Bertoni tematizados y poetizados en textos como *Rápido, antes de llorar* (2013<sub>a</sub>) y *¿A quién matamos ahora?* (2011<sub>b</sub>), obras más extensas en las que el poeta publica compilados de sus diarios de vida. De este modo, la experiencia del autor se hace parte de la obra y a partir de esta se interpreta la producción. Así, como hemos mencionado ya en el primer capítulo, Rafael Gumucio (2015) explica la poesía erótica de Bertoni como producto de un complejo de Edipo nunca superado del todo y la obsesión con el retorno al vientre materno, lo que tendría que ver con la poderosa influencia de la

figura materna durante la juventud del poeta, hondamente afectado por su muerte en 1975. Esta explicación, aunque tendiente al biografismo, se justifica en buena medida en los aspectos vitales del autor presentados como parte de su obra en *Rápido, antes de llorar* (2013<sub>a</sub>). Para Gumucio es allí donde descansa “la clave” de la poesía de Bertoni. Afirmación sintomática: delata —como un acto fallido, para seguir en su misma línea psicoanalítica— una mirada desde la cual el sentido poético se justifica a partir de la peripecia existencial del autor. Mirada que, por lo demás, parece concordante con la búsqueda y los intereses del mismo, quien ha afirmado explícitamente su deseo de hacer de la vida propia una forma de arte<sup>7</sup>.

Habría, de este modo, un secreto en la experiencia vital del poeta, que explica la obra, que hace al poeta dueño y señor de esta y que obliga al crítico a seguir su pensamiento. Como ha dicho Cussen (2012), otras interpretaciones quedan desactivadas. La fusión entre autor y hablante lírico mantiene la obra a salvo del despiadado lector. El autor como dueño del texto, alguna vez asesinado por Roland Barthes, ha vuelto a la vida en gloria y majestad, legítimo propietario del sentido de la obra.

Ahora bien, ¿cómo deshacernos de lo que diga Bertoni para comprender su poesía? ¿Cómo hacerlo para, parafraseando a Cussen, pedirle que se haga un lado y nos permita acceder directamente a los sentidos que su obra despliega? Pienso que la respuesta viene dada por una necesaria re-evaluación de las nociones de ficción, verdad y sujeto lírico en la poesía cuando esta se propone como autobiográfica. Intentaremos pues, en las siguientes líneas, realizar un esbozo teórico-crítico que permita hacernos

---

7 Este biografismo continúa teniendo preeminencia a la hora de enfrentar la obra de Bertoni: su *Poesía reunida*, recientemente publicada al momento de escribir estas líneas, está acompañada de un prólogo escrito por Leila Guerriero (2020) que nos ofrece la mejor síntesis narrativa del periplo vital de Bertoni disponible hasta la fecha, pero que insiste en usar dicho periplo como una base interpretativa para la lectura de la obra.

cargo de la poesía de Claudio Bertoni, sin tropezarnos demasiado con... el mismo Claudio Bertoni.

## **V.2. Los tres Bertonis: sujeto en vías de ficcionalización**

Dominique Combe, en *La referencia desdoblada* (1999) ha realizado una revisión histórica de la evolución del modo de concebir al sujeto de la enunciación en la poesía desde el siglo XIX en adelante. En su investigación, identifica la existencia de una visión dialéctica de esta figura a partir del romanticismo alemán. Para la poesía romántica, en que la exaltación del yo viene a ser un elemento fundamental, la noción de un sujeto lírico ficcional es inconcebible en la medida en que es la interioridad misma del poeta la que se expresa a través de los versos. Un ejemplo particular de esto es la “poesía de circunstancias” propugnada por Goethe; esta no sería sino el resultado de circunstancias específicas que han afectado de manera profunda al escritor: “Que la realidad suministre la ocasión y la materia”; así, sus poemas “Se fundan y reposan en la realidad” (como se citó en Combe, 1999, p. 140). Eventualmente, se podría alcanzar un grado de “ficcionalización” en la medida en que el sujeto del poema logra canalizar, a través de su propia expresión, la experiencia universal del hombre. Pero el sujeto de la enunciación es al mismo tiempo un sujeto ético, dado que el autor real es quien se responsabiliza directamente por las palabras pronunciadas en el poema. No será sino hasta la emergencia de los movimientos posrománticos, como el simbolismo o el parnasianismo, y las reflexiones de Nietzsche al respecto de estos poetas, que cobrará fuerza la idea de un sujeto ficticio —el hablante lírico— que viene a ser un yo despersonalizado que reniega de la subjetividad y, en oposición a la concepción autobiografista, subordina toda la poesía a la ficción mediante la teoría del yo lírico.

Elementos de ambas perspectivas persisten aún en la recepción de los textos poéticos; la idea del yo lírico como voz ficticia paralela al narrador de la novela o el cuento

parece elemental en cualquier manual escolar de la asignatura de Lengua Castellana y Comunicación; al mismo tiempo, como apunta Combe, pervive la tendencia a leer los textos poéticos como expresiones del autor real, herencia del romanticismo que aun hace sentir su influencia. ¿Cómo se resuelve la tensión entre ambas perspectivas? En la medida en que los poetas ficcionalizan su voz, al mismo tiempo que plasman en ella parte de su yo vital, es que Combe propone una noción intermedia, pendular u oscilante, que permita dar cuenta de la complejidad a la que nos enfrentamos: la idea de un sujeto “en vías de ficcionalización”: que se mueve en un ámbito entre las referencias reales y la construcción de un yo que es otro.

Este concepto del sujeto de la enunciación en el poema me resulta particularmente útil en el caso del poema autobiográfico; si bien instala sus referentes en acontecimientos de la experiencia extraliteraria, es finalmente, en cuanto obra de arte, un objeto estético autónomo, construido a partir de la selección, arreglo y disposición de ciertos elementos o campos de sentido (Gabriel 2019<sub>b</sub>); uno de los cuales, si no el más importante, es el lenguaje. En este se presenta un componente retórico que, aunque quede “disimulado”, como en el caso de Bertoni —mediante un estilo conversacional que esconde lo poético detrás del habla cotidiana— en cualquier caso tiende a estar más desarrollado que en un diario de vida “tradicional” o una autobiografía narrativa; la vivencia extraliteraria, siempre compleja de aprehender, debe compartir sitio en el poema con la construcción retórica y con las omisiones y adiciones (deliberadas o no) del poeta, de modo que el valor de verdad cede ante la ficción y la complejidad de la construcción estética, cuyos propósitos suelen ser muy distintos.

Irónicamente, esto lo sabe muy bien Claudio Bertoni: “¡un libro con la realidad no se tocan ni el día de la pichula!” (como se citó en Cussen, 2012., p.7). En su poesía vemos operar, como un recurso retórico o estilístico propio, un constante juego, en apariencia inocente, con los diversos planos de lo real, de tal manera que esta diversidad

de campos de sentido entra en un diálogo permanente entre la obra y lo extraliterario. Se despliegan así vectores de significación que afectan tanto al sentido de los textos mismos como a su recepción. Este vínculo con la “realidad real” —que aquí denominaremos lo *real material*, es decir, el campo de sentido que es físicamente perceptible—, en gran medida, tiene que ver con la presencia de los objetos cotidianos (materiales) en su escritura, pero, por sobre todo, con la intención autobiográfica que toma como referente la vida cotidiana y material del ser humano y ciudadano chileno Claudio Bertoni Lemus. Pero, en términos literarios, ¿de quién hablamos cuando hablamos de Claudio Bertoni? ¿Hablamos de la misma persona? O mejor dicho, ¿nos referimos al mismo objeto de la realidad?

Permítaseme una referencia a una anécdota al mismo tiempo material y “virtual”, que servirá como ilustración para explicar mi hipótesis principal. En 2012, Claudio Bertoni se quejaba amargamente de una suplantación de la que fue víctima en redes sociales. Un usuario de Twitter, a través de la cuenta @Bertoni\_\_\_, comenzó a publicar fragmentos de sus poemas y frases breves que emulaban burdamente su particular estilo coloquial. La cuenta, que funcionó activamente hasta 2017, sigue abierta al momento de redactar estas líneas y cuenta con más de cuatro mil seguidores, usando una foto del poeta como imagen de perfil e indicando su ubicación geográfica en Concón. “Hay otro ser que está hablando por mí y es lo más impúdico. Dice leseras, es poco fino, es grosero” (2012, s.p.), se lamentaba el *verdadero* Bertoni<sup>8</sup>. Mientras tanto, muchos usuarios de la red social y

---

<sup>8</sup> Hacemos énfasis en este término para marcar nuestra preferencia sobre el concepto *real* porque, desde una ontología de los campos de sentido, ambos “bertonis” son reales. Uno aparece en el campo de sentido de la realidad material (el poeta), el otro aparece en el campo de sentido de Twitter (virtualidad digital electrónicamente soportada por recursos igualmente materiales: circuitos de silicio, servidores computacionales...). Son objetos reales en la medida en que aparecen en campos de sentido; pero uno de ellos es falso en la medida en que sugiere un vínculo con el otro que, de hecho, no es tal: es decir, lo suplanta. Ya lo hemos establecido en una nota anterior: lo *real* no siempre dice la verdad...

lectores del poeta interactuaban regularmente con esta cuenta asumiéndola como administrada por nuestro poeta.

La imagen del autor amargado por esta suplantación resulta cuando menos irónica, tratándose de un escritor que se ha pasado la vida escribiendo sobre su vida privada, sobre sus intimidades y sus fracasos cotidianos. Él, que ha buscado deliberadamente convertir la realidad cotidiana en poesía —una escritura con carácter de verdad: que cuenta la vida, que busca “no pasar gato por liebre”—acaba enfrentándose a una simulación, a un doble, a una ilusión que, operando desde el campo de sentido de la virtualidad— lo suplanta, lo imita y desvía a los incautos de la “verdadera” imagen del escritor.

Con todo, no es el único desdoblamiento que ocurre. De modo similar a la cuenta de Twitter, Bertoni ha creado sin quererlo un *otro yo*. Esta puede ser una de las más grandes paradojas o ironías de su trabajo (y no será la última que encontremos a propósito de los problemas del *yo* en su obra). Rafael Gumucio (2015) señala que, queriendo ser “El Cansador Intrabajable”, Bertoni ha pasado su vida trabajando incansablemente en su obra poética. De modo similar, en su búsqueda de descubrirse a sí mismo, de decir lo que le pasa y hacerse a sí mismo (parafraseando a Montaigne) la materia de su libro, Bertoni ha construido un personaje: un sujeto en vías de ficcionalización que, parasitariamente, se alimenta de las experiencias del ser humano que escribe desde su cuerpo físico, al tiempo que construye su propia existencia y lo suplanta. Podemos aún arriesgarnos a especular, a partir de esta concepción, que en ella radica la cercanía que siente el público lector con su obra: en ella vemos/leemos a Bertoni mientras camina por las calles, anda en micro, compra discos, se masturba, toma medicamentos, tiene miedo y se hace innecesariamente exámenes al corazón... no es de extrañar que, eventualmente, como lectores empecemos a sentir que *conocemos* a

Claudio Bertoni. La verdad es que asistimos a la construcción sistemática de un personaje, realizada a lo largo de una trayectoria poética de más de cuarenta años.

Pareciese que en la obra de Bertoni lo que se persigue es un encuentro entre el arte y la vida; el mismo autor declara que, bajo la influencia del surrealismo, tempranamente se dio cuenta de la necesidad de un cambio de vida, de llenar el tiempo del día de un modo distinto (2010). Pero aunque la literatura intente aprehenderla, la vida se escapa causando una especie de *glitch* o error en el que, producto de una fusión imposible, se generan realidades múltiples, existentes en distintos campos de sentido. Recordemos que Markus Gabriel (2019<sub>a</sub>) plantea un concepto de existencia mucho más abarcante de lo que podemos imaginar, en la medida en que para él *todo lo imaginable existe*, dado que la existencia se define como el hecho de aparecer en un campo de sentido. Pero diferentes cosas existen en diferentes campos de sentido, de los cuales el mundo físico, el Universo Material, es apenas uno. Lo que imaginamos, también existe: en el campo de sentido de la imaginación. Afirmación en apariencia baladí, pero cuyas consecuencias no lo son.

Por ejemplo, Claudio Bertoni existe en la medida en que aparece en el campo de sentido del Universo Material, lo cual podemos constatar en el registro civil, en los diarios, en sus libros, o yendo a visitarlo a su cabaña de Concón. Pero del mismo modo, tomando un ejemplo cómico del propio Gabriel, los unicornios con uniforme de policía que viven en el lado oscuro de la luna también existen, más no en el campo de sentido del Universo material —cosa que sólo podrían afirmar los niños o los locos— sino que en su propio campo de sentido, el de la imaginación. O, en términos literarios: en el campo de sentido de la *ficción*.

En esta lógica, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que nunca llegamos a ver al sujeto “real”, o más correctamente: al sujeto con una existencia humana material (pasada o presente, pero siempre en el campo de sentido del Universo observable

científicamente) detrás de una escritura confesional, pues esta no hace sino emerger una imitación, una “copia”. Dicha imitación, sin embargo, es plenamente real: existe, aparece en un campo de sentido, que es el de la ficción literaria: podemos aprehenderlo, puede influir en nosotros, e incluso puede provocar grandes afectos en quienes lo leen. Una razón más para afirmar sin problemas que la frase “literatura de ficción” es redundante: toda la literatura es ficción. Hace aparecer objetos en el texto literario cuyo grado de “correspondencia” con los objetos materiales en los que se basan —casas, sillas, mesas, sándwiches de pavo cocido, poetas conconinos: los clásicos *referentes* de toda la vida— se podrá o no discutir. Pero a estas alturas, lo que no podemos negar, es que en sí tienen propia existencia. Aparecen, frente a nuestros ojos, en la obra literaria, no son desviaciones de nuestra percepción ni una alucinación colectiva.

La perspectiva del doble según Clément Rosset (2016) resulta interesante en este contexto: lo real, para Rosset, es aquello que no tiene doble, y por lo tanto es inaccesible en la medida en que solo disponemos imágenes de ello, malas *duplicaciones* que se originan al intentar aprehenderlo pero que no son el objeto en sí. Esto, si bien es cierto resulta correcto en relación a la literatura (no nos permite jamás acceder a lo real material, sino que nos ofrece mejores o peores duplicaciones de esto) lo consideraremos sólo parcialmente correcto en términos generales. El materialismo de Rosset es de orden metafísico, en la medida en que para él existe una realidad, pero nos es imposible aprehenderla. Desde el nuevo realismo, consideraremos que se puede acceder a los objetos mediante nuestros sentidos, y por lo tanto lo real es posible de aprehenderse. Por otra parte, estaremos de acuerdo con la idea de duplicaciones: en nuestro pensamiento hay imágenes o percepciones de lo material —no necesariamente tan malas como piensa él— pero esas percepciones de todos modos son tan reales como lo material, pues efectivamente existen: aparecen en el campo de sentido de nuestro pensamiento. Las duplicaciones de Rosset no son objetos ajenos a lo real: son también parte de la realidad.



Gabriel (2019<sub>a</sub>) explica esto con el ejemplo de las vistas posibles de un volcán: dado que dos personas estén mirando el Vesubio desde distintos puntos, existirán al menos tres volcanes distintos: 1) el Vesubio en sí, independiente de quien lo mire 2) El Vesubio visto desde Nápoles, y 3) el Vesubio visto desde Sorrento. La imagen que tengamos del volcán existe en nuestro pensamiento y es tan real como la conformación geográfica material que estamos percibiendo.

Aplicando esta misma lógica a la obra que analizamos aquí, afirmaremos que el Bertoni material (humano, extraliterario) es inaprehensible para quienes lo leemos sin conocerlo en persona<sup>9</sup> —solo accedemos a una “imagen” (representación) suya construida literariamente—. Así, la poesía no llega nunca a mostrar al sujeto, sino a multiplicarlo. Tenemos, entonces, al menos tres “Bertonis”: el sujeto humano existente en el universo (en Concón, en Chile), el Bertoni impostor —que también tiene una existencia *real* en Twitter, una pasión por el plagio y un pésimo sentido poético en sus “creaciones propias”— y el Bertoni literario, que existe en el campo de sentido de la literatura, que es finalmente el único del que podemos ocuparnos aquí con alguna certeza, y en el cual finalmente pondremos todo nuestro interés. La poesía confesional se sitúa así mucho más cerca de ser un cristal refractante o caleidoscópico a través del cual las identidades se multiplican, y no un lente a través del cual podamos aproximarnos a mirar a un sujeto. ¿Qué sucede si nos cuestionamos, por ejemplo, sobre el modo en que dos personas distintas perciben a Claudio Bertoni? Nuestro sujeto en vías de ficcionalización se convierte en legión.

Luego de estas disquisiciones literarias y epistemológicas, cabe preguntarnos: ¿qué nos aporta esta noción de multiplicación de lo real, en términos prácticos, para una

---

9 A fin de mantener una coherencia con los lineamientos filosóficos que sustentan esta investigación, el autor ha decidido deliberadamente evitar (de hecho, no ha sentido verdadera necesidad de) ponerse en contacto personalmente con Claudio Bertoni Lemus mientras dure el desarrollo de la tesis.

lectura de Bertoni? Nos permite trabajar con el “personaje” libremente y analizarlo como tal en cuanto a su existencia literaria, sin pretender descubrir al sujeto que subyace bajo la escritura... pues, de hecho, no hay nadie allí. No hay un *detrás de*; la escritura no deviene máscara sino multiplicidad. No hay nada que ocultar. Como apunta Umberto Eco en *Interpretación y Sobreinterpretación* (2002), podremos eventualmente acudir a ciertos datos iluminadores que el autor real pueda ofrecernos acerca del proceso creativo y la inspiración para ciertos segmentos, pero este no es dueño de la interpretación última del texto y podremos incluso discrepar con él —lo que nos interesa finalmente es aquello que la obra puede sugerir y las lecturas que es posible proponer a partir de esta.

Por otra parte, un sujeto en vías de ficcionalización no es lo mismo que un personaje ficticio —el Bertoni textual, a quién sería bello denominar con otro nombre: Bortoni, Bretoni, o simplemente B. (imitando su estilo en los Cuadernos), aunque quizá no sea tan práctico— no es comparable a Horacio Oliveira (por mucho que veamos en este último ciertos trasuntos de Julio Cortázar). Claudio Bertoni Lemus, podríamos argumentar, tiene un mayor grado de responsabilidad ética sobre lo que haga o diga el sujeto B. que la responsabilidad que pueda tener Cortázar sobre lo que haga o diga Oliveira. Esta problemática es interesante en la medida en que varios poemas de Bertoni han envejecido muy mal como consecuencia de los cambios sociales y políticos que estamos experimentando, especialmente en cuanto a la representación de la mujer en la literatura, con textos que podrían bien ser calificados como sexistas. En la medida en que Claudio Bertoni se ha propuesto hablar a título personal a través de B., él tiene una mayor responsabilidad por sus dichos: aunque es *casi* un personaje (*casi*, debido a que el sí tiene conexiones, “intereses” o compromisos con la realidad extraliteraria de los que un personaje novelesco está libre) no lo es completamente. Las opiniones, comentarios, juicios de valor que exprese un sujeto en vías de ficcionalización no tendrán la misma repercusión en la realidad extraliteraria que aquellas expresadas por un personaje que

nos es ofrecido como absolutamente creado. El problema radica en que Bertoni no hace hablar a un otro: habla en nombre de sí mismo y, en ese proceso, hace emerger involuntariamente un otro como duplicación no idéntica de sí mismo.

No podemos separar del todo a este B. del Bertoni real en la medida en que la premisa que subyace al texto es que se origina en un diario de vida y lo que se cuenta es verdad —dentro de los márgenes de credibilidad relativa que un diario de vida nos pueda ofrecer— y sobre todo, representa lo que el autor efectivamente piensa. De modo que este sujeto no exime de responsabilidad al escritor que lo hace emerger. Lo que él diga permite, en efecto, tener un juicio sobre él como persona. Son las opiniones, juicios y observaciones reales de un individuo con existencia extraliteraria, material; al mismo tiempo, son susceptibles de ser leídas como expresiones de un personaje, de una construcción literaria. Ambas nociones no se excluyen mutuamente sino que se superponen como distintas capas de un mismo fenómeno: son los múltiples campos de sentido que se conjugan en el ensamble de la poesía autobiográfica. Bertoni ha creado un personaje en el que coexisten las características y vivencias del sujeto real —se duplican—, pero este personaje no es necesariamente idéntico al individuo extraliterario, y ciertamente, no se le valora en función de su similitud con este, ni se justifica únicamente por las preocupaciones no literarias con las que Bertoni explica su obra. Como el mismo ha dicho: son poemas, no es el discurso ante el psicoanalista. Pero se parecen a este discurso en la vinculación directa con un sujeto humano ético y político que se hace cargo de lo que dice o escribe. Sobre las implicaciones de este punto profundizaremos al final de este capítulo.

### **V.3. La multiplicación accidental de los objetos**

Hemos aclarado el status que daremos al sujeto de la enunciación en el poema en nuestros análisis por venir: en síntesis, un sujeto en vías de ficcionalización, construido a

partir de elementos de la vida extraliteraria de Claudio Bertoni, pero con una existencia literaria independiente de las interpretaciones de su creador, quien al mismo tiempo toma como propias sus expresiones de subjetividad, aunque es incapaz de restringir las posibilidades interpretativas que se desplieguen a partir de estas. Esta concepción del hablante lírico tiene la ventaja de no limitarse a una concepción dualista que separa al emisor real del emisor ficticio en compartimentos estancos, y que se demuestra insuficiente para hacerse cargo de una forma de escritura en la que se despliegan diversos vectores de significación que problematizan la relación de la poesía con lo real material o extraliterario.

Uno de estos vectores tiene que ver, precisamente, con la presencia de los objetos, de las cosas de la cotidianeidad. Estas cumplen un rol fundamental en la poesía de Claudio Bertoni, así como en su vida cotidiana; constituyen la inspiración directa para la construcción de un personaje rodeado de objetos en apariencia insignificantes, pero que tienen una posición privilegiada en el corpus textual. El sujeto B. es un individuo que proyecta, hacia la exterioridad de su vida, un caos interno que se ve representado simbólicamente en su escritura mediante la presencia de objetos que viven dispersos, libres, aparecen y desaparecen: son olvidados y perdidos, extrañados, encontrados, observados... se mueven así en un desorden que constituye un universo propio y una vida propia: el *desparramo*, circulación molecular en la que el ser mismo de Bertoni, abierto a las alianzas intensas con las cosas, se abre a la circulación de este caos que parte en su cabeza y llena su casa. Estos procesos se inspiran así en la convivencia material de la persona de Claudio Bertoni con objetos libres que se acumulan en su vivienda: corontas de choclo, cuadernos, libros, etc...

Al considerar la posición de los objetos en su poesía, vemos que el problema de lo autobiográfico se vuelve igualmente relevante para estos. Al ocurrir un proceso de duplicación del autor en cuanto real —en cuanto objeto que aparece en el campo de

sentido del universo material, multiplicándose en el campo de sentido literario— las cosas de la realidad en la que él se inspira para la creación poética como “ficción basada en la realidad”, igualmente quedan multiplicadas: son “clonadas” en el texto y no solamente referidas. De este modo refinamos un poco aproximaciones críticas como la que alguna vez hiciera Andrés López Umaña (1997) al analizar la poesía de Bertoni como poesía *superficial*. Recapitulando lo que explicábamos en el primer capítulo, para él la poesía de Bertoni se hace cargo de las superficies de la realidad (las cosas) a partir de las superficies textuales (las palabras), de modo que la operación realizada poéticamente con Bertoni es un “traspaso de la mirada”, que insertaría los objetos de la realidad en el texto, donde puede operar lúdicamente (es decir, *jugar*) con ellos. Sin embargo, esta aproximación podría ser, en el fondo, una forma más compleja de decir que su único objetivo es, finalmente, remitir a las cosas, mostrarlas, referirlas, sin llegar a explicar nunca en qué se basa, cuál es el sentido de esa referencia. Apenas constataría el hecho de que Bertoni, el poeta, muchas veces menciona las cosas, al parecer, sin penetrar mayormente en su secreto: es decir, olvidando aquello que Jean Baudrillard denomina lo *inesencial*, o el *excedente de sentido* de Remo Bodei, aquello que las cosas llegan a ser, más allá de sí mismas en su pura materialidad, y siempre en relación con el dominio afectivo/psicológico, es decir, con el sujeto que interactúa con ellas. Ese “descuido” de López es comprensible: el estilo escueto de Bertoni muchas veces parece limitarse a apuntar, a señalar las cosas.

#### LA ENSALADA

sucedió algo maravilloso  
entre las hojas de lechuga  
había un pedazo de palta (2011, p. 109)

Sin embargo, ese mero nombramiento alcanza otro sentido cuando nos percatamos de que Claudio Bertoni, queriendo mostrar su vida —y sus cosas— ha

conseguido el efecto contrario: crear un sujeto en vías de ficcionalización, que no hace sino poner de manifiesto la imposibilidad de conocer a Claudio Bertoni. Nosotros, como ya hemos explicado, sostendremos que es posible aprehender a Claudio Bertoni... para quienes lo conocen personalmente. Textualmente, lo que tenemos frente a nuestros ojos es un sujeto en vías de ficcionalización que existe como una suerte de clon, copia o derivación del Bertoni material. Pero más interesante aún es el hecho de que, como un accidente científico, esta “clonación” del sujeto ha logrado también clonar sus cosas. Los fósforos, las ensaladas, el sándwich, que podríamos leer ingenuamente como signos (si nos limitásemos a la función referencial del lenguaje, olvidando que tratamos aquí con poesía) no buscan apuntar meramente a las cosas con las que convive Claudio Bertoni.

Son también las duplicaciones, los clones, que en cuanto copias no-idénticas de lo real, tienen otros atributos de los que carecen las cosas materiales. Un objeto cualquiera —por ejemplo, un empolvado— que aparece en el universo material, no tiene los mismos atributos que el que aparece en el campo de sentido de la literatura. Nuestro sujeto puede parecerse mucho a Claudio Bertoni, del mismo modo en que una caricatura puede parecerse a su modelo, pero difiere en lo mismo que una caricatura difiere del modelo: la exageración reduccionista de los rasgos. Podemos pensar que Bertoni está obsesionado con la enfermedad, que es lo único en lo que piensa, porque escoge hablar de la enfermedad de modo casi redundante en su obra. Pero es lo que el poeta ha escogido como (insistente) temática de su escritura: su experiencia vital, probablemente, sea más amplia y más matizada que los trazos fuertes, duros y toscos que muchas veces adquiere su retrato escrito (aunque, si queremos creerle a las entrevistas, Bertoni insiste en que *literalmente* no hace sino pensar en la enfermedad). De un modo similar, las cosas que pueblan la casa poética en la que el sujeto B. habita, en cuanto copias, poseen atributos distintos a las que poseen las cosas reales. Del mismo modo que los objetos del pensamiento no poseen los mismos atributos que los objetos materiales:

Un empolvado  
nos puede hacer feliz

El solo pensamiento de un empolvado  
nos puede hacer feliz

(No necesitamos ni el empolvado) (2005<sub>b</sub>, p. 93)

Las cosas en el universo textual proporcionan un goce capaz de desplazar —de superar, diríamos— la presencia material de la cosa. Del mismo modo que el pensamiento del empolvado desplaza al empolvado, las cosas dentro del ámbito poético no refieren a las cosas de la realidad, sino que las suplantán, haciéndonos creer que estamos frente a ellas, tal como B. ha llegado a suplantár a Bertoni en las mentes de los lectores que, encariñados con el poeta, le hacen regalos o le piden fotos y autógrafos en la calle, bajo la ilusión de encontrarse frente al personaje literario. Haciéndoles creer que están frente al propio Claudio Bertoni, nos enfrentamos aquí a Bertoni el seductor: en términos de Jean Baudrillard, aquel que desvía de lo verdadero.

El concepto de *trompe-l'oeil* que plantea Baudrillard en *De la seducción* (1981) resulta aquí muy pertinente: mediante esta técnica de pintura, los objetos representados interactúan con el espacio en que se enmarcan, de manera tal que producen una ilusión de volumen y profundidad que le da “realismo” a la imagen, simulando su presencia material. Pero “no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena consciencia del juego y del artificio [...] a través del mismo exceso de apariencias de lo real” (1981, p. 64). Aquí me permito jugar con la teoría y, en la medida en que Baudrillard se pregunta por la posibilidad de hablar de “la seducción del espacio”, creo interesante dar una vuelta al concepto y hablar de una “seducción del lenguaje” a través de la ilusión de realidad que otorga el uso del estilo cotidiano, así como la constante referencia a los objetos y la inclusión del estilo conversacional. Así, cabe preguntarnos: ¿Realmente Bertoni escribe como habla —como se ha dicho muchas veces

ya— o no es más que un artificio? El mismo Bertoni ha dicho ya que “El arte es que no se note el arte” (2006<sub>b</sub>, p. 42) Desde esta perspectiva, podemos plantear la posibilidad de un juego de realismo y simulacros que provoca una ilusión de superficies en el texto, lo que sucede, por ejemplo, en el análisis de López, al considerar la presencia de las cosas en los poemas como objetos verbales con los que el autor juega a nivel de superficie (o forma) textual. La presencia impasible de los objetos tiende a seducir a los lectores, ofreciéndose como mera presencia no-significante, y por ende, de escasa profundidad<sup>10</sup>, como mero traslado de los objetos al plano textual sin otros sentidos más que su presencia indiferente. Una poesía que se lee como interesante en cuanto a estilo, pero plana a nivel de densidad de sentido: jugarreta neodadaísta que no remitiría más que a los propios signos, autorreferentes e intransitivos. Ver los objetos en la poesía de Bertoni como un mero “traslado” de lo *real material* al dominio de lo poético, produce un efecto de simulación seductora: así como los objetos materiales se presentan de modo silencioso, desprovistos de discurso, instalados inmóviles en la realidad a la espera de ser manipulados por el individuo, de la misma manera ciertos poemas de Bertoni mencionan los objetos, los evocan y tematizan de un modo silencioso, poniendo el foco sobre ellos sin mayor verbosidad, como poemas inmóviles a través de los cuales parece no haber interpretación posible: enunciación inmóvil.

PARA ISSA

el viento  
dobló el mantel  
sobre la pizza. (2014<sub>c</sub>, p. 11)

---

10 Como se demostrará más adelante, la a-significancia no implica necesariamente una interpretación de escasa profundidad. Por el contrario, será esta ausencia de significado la que nos abra la posibilidad de lecturas de gran densidad semántica, humana y espiritual incluso en los textos.



Sin embargo, como ya se ha dicho, nuestro análisis procura mirar más allá de esta dimensión en busca de los sentidos más amplios que pueden desplegarse de los textos. Aquí es válido preguntarnos: ¿cuál es la importancia de esta suplantación de las cosas poetizadas a las cosas de la realidad? Adquirir su propia existencia les otorga un nuevo valor que supera a las cosas del universo material (no, no necesitamos el empolvado). La trampa que pudiésemos encontrar en este juego de espejos, es que el sujeto en vías de ficcionalización traiciona a Bertoni: aquel no necesita de los objetos reales, ya que, como habitante de un universo textual, de un mundo de no material, se basta con los objetos enunciados, de cuya presencia puede gozar:

No tengo teléfono  
Pero dentro de la ausencia de teléfono  
Hay otro teléfono  
no tengo televisión  
pero dentro de la ausencia de televisión  
hay otra televisión.  
no tengo auto  
pero dentro de la ausencia de auto  
hay otro auto.  
no tengo libreto de cheques  
pero dentro de la ausencia de libreto de cheques  
hay otro libreto. (2014<sub>d</sub>, p. 60)



Esta traición explica como la ausencia de lo material puede ser gozosa, siempre que su constatación no sea en extremo angustiosa. Porque se puede vivir sin el teléfono... pero no sin la persona amada. Entonces Bertoni ya no puede conformarse con tener, dentro de la ausencia de la mujer amada, a otra mujer amada: “Como pudiste haberme abandonado TANTO” gime (1998, p. 21) —y de esos gemidos nos ocuparemos en el capítulo que sigue—.

Son las cosas duplicadas en el campo de sentido del poema las que no solo pueden ofrecer el mismo gozo que ofrecen las del universo material: pueden sostenerlo en el tiempo del devenir, que es el tiempo suspendido del presente perpetuo. Son reales: existen, aparecen en el campo de sentido del poema, pero por la misma razón, poseen

atributos diferentes a las que aparecen en el universo material. De modo similar a una fotografía de automóviles en movimiento que, tomada por la noche con una exposición baja, revela en la imagen unas largas líneas de luz amarilla, Bertoni no sólo expresa el deseo de un tiempo perpetuo en el que el presente del gozo de las cosas se prorrogue indefinidamente: logra además mantenerlo —o al menos simularlo— mediante la escritura, persistente y siempre disponible para reemerger en la eternidad del tiempo literario.

#### TREGUA

En pie  
a las 12 y cuarto  
para ir a tomarme una cerveza  
o para salir a caminar  
o para simplemente huir  
de una mujer malhumorada

Vuelvo media hora después  
con dos humitas, vino,  
y dos sabrosas empanadas (2014<sub>c</sub>, p. 58).



Pensemos, una vez más, en términos de campos de sentido. Los atributos del espacio tiempo sólo pueden existir en el Universo material que estudia la física. En el campo de sentido de la literatura, solo existe lo que podríamos denominar como imitaciones no-materiales de dicho tiempo (sobre todo en la ficción fantástica, que relata aquello que nunca sucedió) especialmente en el campo de la narrativa, no así en la lírica y su predilección por la instantánea —siempre comparada con la fotografía, como sugiere Kurt Spang (1993)—. En el campo de sentido de la poesía, sólo podemos hablar de aquellos tiempos en que el tiempo todavía no existía.

De este modo, unas sabrosas empanadas y unas humitas se mantienen perpetuamente sabrosas en la eternidad del texto poético, independientemente de lo específico del tiempo literal descrito en el poema. Así también, en la segunda estrofa del poema “240 palitos” (2011<sub>b</sub>, p. 11), que analizáramos al comienzo de esta investigación,

Bertoni no solamente expresa el deseo de experimentar el goce de una cajita de fósforos en un tiempo suspendido que eternice el presente; además *lo consigue* en el tiempo suspendido del poema que, al reactualizarse en cada lectura, permite que él pueda, efectivamente, “sacar una cerilla y rasparla / contra su costado todo el tiempo” (2011<sub>b</sub>, p. 11).

Esta vez, al menos, el sujeto en vías de ficcionalización —Bretoni, Bortoni o B.— ha vencido a Bertoni: no solamente se ha apropiado de su deseo, sino que, además, de la posibilidad de cumplirlo, eternamente vedada para el poeta por la realidad física del universo material en el que habita; completamente factible a través de la literatura, donde el gozo se hace efectivo en el campo de sentido del poema.

#### **V.4. ¿Estetización de la vida?**

En este punto es bueno regresar a la idea de estetización de la vida que subyace a la obra de Bertoni, como ya hemos dicho, a partir de una influencia particular del surrealismo que motivó al poeta a cambiar de vida en su juventud durante fines de los sesenta y mediados de los setenta. Hacer de la vida arte es una premisa que, aunque bella, parece utópica en la medida en que el arte insiste en rebelarse, en escaparse de todo aquello que intente dominarlo; así, la vida no se estetiza, sino que a partir de ella se despliegan nuevos campos de sentido que construyen el objeto estético, en nuestro caso, el texto poético. Jugando con sus propias reglas, el texto se ha escapado del dominio del sujeto que la creó. Y es que, como veremos, un sujeto puede crear un objeto estético a partir de su vida, pero su vida no puede constituirse en objeto estético. Bertoni no ha hecho de su vida un objeto estético —por atractiva o romántica que pueda parecernos esta idea— pues la vida de un individuo no puede constituirse como tal.

Como hemos mencionado anteriormente, la obra de arte se caracteriza por su autonomía radical (Gabriel, 2019<sub>b</sub>). Observamos que ella se constituye de diversos

elementos o campos de sentido que no se limitan a su pura materialidad. Así, por ejemplo, *El Pensador* de Rodin no es simplemente una estatua de bronce. El metal que constituye la estatua y la forma que el escultor le ha dado son, de hecho, sólo una parte de la obra, que existe en el campo de sentido de lo material; pero la idea expresada (un hombre en posición de pensar) es también parte de ella, existente y por ende real, en el campo de sentido de la significación. Las obras de arte no son trozos de materia simplemente. Esto la literatura lo ilustra a la perfección: ¿dónde están sus materiales? ¿Es un poema una mancha de tinta? ¿Puede tocarse un verso, pesarse u observarse bajo el microscopio? La obra de arte se compone de una serie de campos de sentido de acuerdo con los elementos que la componen, agrupados en un solo objeto que les da coherencia. De ahí pasamos a lo radical de su autonomía: dado que el objeto estético es una composición de campos de sentido, es completamente distinto a cualquier otro objeto, sin que pueda establecerse una naturaleza común y universal a todos los objetos estéticos. Por esta razón, cada obra tiene sus propias reglas, que ella misma delimita y según las cuales se rige, sin que exista ninguna posibilidad de establecer un denominador común a todas ellas, excepto el ser objetos radicalmente autónomos, es decir, completamente únicos.

La historia de la teoría literaria del siglo XX reafirma esta idea de Gabriel cuando recordamos el fallido intento del formalismo ruso por determinar la esencia de lo literario; Tzvetan Todorov en *Los géneros del discurso* (2012) ha explicado perfectamente esta conclusión: es imposible definir estructuralmente el concepto de literatura o encontrar algo como una “esencia” de la literariedad. Ni siquiera el conjunto de las obras literarias tiene un denominador común universal que pueda extenderse al conjunto de elementos que lo conforman. Y es por esta autonomía de las obras que el efecto estético que son capaces de suscitar es autónomo de cualquier código externo y, una vez enfrentados a ella, no está en nosotros decidir experimentarlo o no. La obra, como hemos dicho antes, se

ejecuta performáticamente, se *interpreta* en nuestro espíritu. De manera similar a una inteligencia artificial, el arte tiene la capacidad de ejercer su efecto estético en nosotros sin pedirnos permiso e independientemente de los juicios éticos que podamos hacer sobre este. La obra de arte es entendida como un pensamiento que emerge y se desarrolla en la mente de su creador y la ejecución que este hace con su cuerpo (pintar, esculpir, escribir). Cuando asistimos a ella, la observamos, la leemos o escuchamos, se produce el fenómeno de la interpretación, concepto que Gabriel toma prestado del ámbito musical, comparable con la performance, y sin relación alguna con el análisis crítico o teórico. De modo similar a un virus informático, esta se ejecuta en nuestro espíritu, sin que podamos hacer mucho al respecto. Y de modo similar a un virus humano o animal, sólo le interesa preservar su funcionamiento: ejecutarse en nuestro cuerpo/pensamiento.

Los seres humanos, a diferencia de las obras de arte, sí tenemos una naturaleza universal que nos define como tales: aparecemos en diversos campos de sentido (como cuerpo biológico, como conciencia, como espíritu, como sujetos políticos...), los que quedan unificados por una evaluación moral. Pero el arte, “en sí mismo no está sometido a ninguna evaluación más allá de sí mismo [...] El arte es amoral, ajurídico y apolítico. El poder del arte es, por consiguiente, un poder absoluto” (2019<sub>b</sub>, p. 85). Este inmenso poder de la obra hace que el arte en cuanto acontecimiento o fenómeno no sea ni bueno ni malo en sí (amoral), pero al mismo tiempo tiene un poder inmenso que lo hace fascinante, aunque no exento de riesgos: “el arte puede ocultarse y ejercer su poder bajo el radar de nuestra conciencia. Por esto es igualmente peligroso” (2019<sub>b</sub>, p. 90). Gabriel se aparta así de la idea del arte de Kant y Schiller: “No está en la naturaleza del arte ni mejorarnos, ni destruirnos. Al arte no le importa”. (2019<sub>b</sub>, p. 90). Esta sería la explicación de que muchos agentes que no pertenecen al ámbito del arte, se sientan interpelados por este sin tener herramientas para abordarlo: “religión, filosofía, ciencia y política están exasperadas por el

arte. A menudo intentan combatirla. Pero no tienen ningún medio para alcanzarla” (2019<sub>b</sub>, p. 86).

Esta aproximación teórica al fenómeno de los objetos estéticos nos permite establecer una distancia crítica respecto del sujeto Bertoni como parte del sistema de la obra —es decir, que aparece en uno de los campos de sentido del texto como sujeto de la enunciación—, valiéndonos de los comentarios del autor en la medida en que estos nos ayuden a comprender el funcionamiento de los textos, pero sin que nuestras opiniones sobre Claudio Bertoni afecten nuestra comprensión.

Por otro lado, la evaluación política y moral que podamos hacer del sujeto Claudio Bertoni, aunque válida, escapa de los objetivos de esta investigación. Sobre todo, en la medida en que hemos renunciado ya a uno de los supuestos con que el autor intenta distraernos: el deseo surrealista de convertir la vida en obra de arte. La obra de Claudio Bertoni es tributaria de su vida, pero estudiar dicha obra no es estudiarlo a él. El sujeto creador, el ciudadano Bertoni está, como todos nosotros, sujeto a una evaluación moral en virtud de valores universales que nos vinculan y nos dan una naturaleza común en cuanto seres humanos.

Por otra parte, la obra producida por Bertoni, aunque resulte perturbadora y por momentos exprese valores con los que podemos no identificarnos, no pierde por ello su cualidad de objeto estético en la medida en que este concepto no es sinónimo del cumplimiento de un código determinado. La idea del arte como concepto beatificador que le otorga cierto estatus o prestigio a determinados objetos se desvanece.

Ahora bien, observaremos que es posible explorar la dimensión política de la obra considerándola como uno de los diversos campos de sentido que la componen —el campo de la *ideología*, como diría Terry Eagleton (2002)—. Sin embargo, la constitución de la obra como tal no está determinada por parámetros políticos; el hecho de suscribir o

no a una ideología determinada no determina la naturaleza estética del objeto.<sup>11</sup> La obra se constituye a sí misma por sus propios códigos, independientemente de que concuerde con nuestros valores morales o no. De este modo, como se analizará en el capítulo siguiente, encontraremos poemas que rayan en la misoginia, con una mirada fetichista de la mujer que la reduce también a ser un objeto más, sin que por ello dejemos necesariamente de considerarlos objetos estéticos. El “arte” como término pierde así su cualidad de salvoconducto que sanciona y aprueba las ideas presentadas en el conjunto de objetos que representa considerándolas como exponentes de los nobles valores humanos. Nos alejamos de la concepción Kantiana del arte que lo asimila a la idea del bien y la belleza. De ahí la peligrosidad que menciona Gabriel. En el arte puede presentarse el mal, sin que por ello quede el mal justificado, al tiempo que el objeto en cuestión no deja de ser arte. Es precisamente a partir de nuestra conciencia del mal que nos corresponde distinguir claramente la vida de las personas y los objetos estéticos: “toda tentativa de asimilar el arte a la vida humana está condenada a la afirmación directa o indirecta del mal [...] Si los humanos se transforman en obras de arte se vuelven inmorales, porque las obras de arte se oponen a lo universal” (2019<sub>b</sub>, p. 63-64). Si el arte no debe responder a principios universales —dado que no hay una naturaleza universal

---

11 Entendemos estar tomando una posición impopular con esta afirmación, en un momento en que una perspectiva como la del mismo Eagleton (2002), que entiende el fenómeno de la literatura asociado necesariamente a la ideología, parece ser la perspectiva más aceptada. Sería ingenuo, en cualquier caso, entender esta postura como una negación del componente ideológico en las obras literarias y el modo en que estas son recibidas y juzgadas, más cuando disponemos de ingentes cantidades de evidencia sobre el modo en que la ideología ha privilegiado determinados temas y a determinados autores (así, en masculino) por sobre otras y otros. Nos resistimos a entrar en una dicotomía entre lecturas progresistas que prioricen lo político, o lecturas inmanentistas que defiendan un valor intrínseco de la literatura basado en lo “bello” (lo que sea que esto signifique). Y es que defender la autonomía del arte tampoco implica necesariamente adherir a una idea de la belleza como valor absoluto—en la línea de Harold Bloom (2001), con quién tampoco estamos de acuerdo. Buenas o malas, las obras literarias, en cuanto objetos estéticos, se rigen por sus propios códigos, y son arte en la medida en que pertenecen al conjunto de objetos radicalmente autónomos independiente del valor estético (de belleza) que encontremos en ellos o de la política que puedan (o no) expresar. Puede haber buen arte y mal arte (y sin duda lo hay); puede habitar en el arte el bien y el mal también.

común a los objetos artísticos— conceder valor estético a la vida de un individuo implica eximir su conducta de una evaluación en función de lo que nos hace humanos.

Reconociendo los aspectos ideológicos, sin que estos determinen la naturaleza estética del corpus, será el modo en que nos aproximemos a estos textos en la siguiente etapa de nuestra investigación. Encontraremos en ellos elementos que pueden causar rechazo en términos ideológicos o políticos: translucen una mirada en la que la desigualdad y los prejuicios misóginos, nos guste o no, se hacen presentes. Negar esto está lejos de mi intención. La opinión que nos formemos hacia el “autor real” de estos versos dependerá de nuestros valores, ideas y opiniones políticas. Pero este último no puede hacer de su vida un objeto estético en la medida en que, a diferencia de estos, no posee autonomía radical: su experiencia, como la de todo ser humano, está sujeta a una evaluación moral. Y aunque ciertamente podemos hacer esta misma evaluación de su trasunto literario, el *sujeto en vías de ficcionalización*, este último forma parte del sistema de la obra y como tal nos haremos cargo de él. De este modo, podremos hacer lo que nos proponíamos al comienzo de este capítulo: estudiar la obra de Bertoni, sin que Bertoni nos estorbe.



## CAPÍTULO VI

### EL EXTREMO DEL DESPARRAMO: (IDA Y VUELTA) DEL FETICHISMO A LA DESTERRITORIALIZACIÓN

En las líneas que siguen nos proponemos profundizar en el análisis de algunos poemas de Claudio Bertoni con énfasis en textos en los que se manifiesta la *fetichización* del cuerpo femenino, y de parte de su libro *Una carta* (publicado en 1999, y reeditado en 2015 en un mismo volumen junto a *Sentado en la Cuneta*). Llegamos al punto en que nos ocuparemos de los textos que presentan mayor complejidad, en el amplio sentido de la palabra: por una parte, desde una perspectiva política, son textos que pueden incluso considerarse misóginos. En general, se trata de una producción de fines de los años noventa y comienzos de la década del 2000; como bien sabemos, el cambio cultural que hemos experimentado desde entonces, impulsado por el movimiento feminista, trae como consecuencia que muchos textos leídos sin levantar objeción hace veinte o diez años atrás, hoy sean leídos y analizados con una mirada crítica. Por otro lado, existe en ellos también una complejidad formal, particularmente en el caso de *Una carta* (2015), el que puede considerarse como el texto más difícil de Bertoni en cuanto a su estilo críptico cercano al surrealismo. A fin de enfrentar ambos problemas, consideramos pertinente usar una herramienta no menos compleja, que sin embargo nos resultará sumamente productiva. Sin rehuir la ocasión de un buen desafío, revisaremos las problemáticas del deseo, el fetichismo y la desintegración del ego acudiendo al concepto de devenir planteado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas* (2004). Procuraremos ofrecer, lo más brevemente posible, una introducción general al concepto antes de sumergirnos en el análisis de textos, no sin antes hacer una aclaración: ¿cómo conciliar una perspectiva política de la literatura como la de los autores mencionados, con la propuesta de arte apolítico del nuevo realismo de Gabriel, descrita en profundidad en el

capítulo anterior? Para ello es necesario precisar que esta afirmación es aplicada al arte como fenómeno: las obras de arte son objetos que no dependen ni requieren de un determinado elemento ideológico para llegar a constituirse como tales. Dicho esto, sin duda alguna que los aspectos políticos forman parte de la multiplicidad de campos de sentido que pueden componer una obra; la misma preocupación de Gabriel por el problema del mal en el arte da cuenta de la presencia de lo político. En ese marco de referencia, entenderemos que la lectura política, desde Deleuze y Guattari, es perfectamente compatible con la ontología de los campos de sentido en la medida en que se hace cargo de uno de dichos campos que configuran cada obra artística y le confieren su originalidad: el ideológico, donde las relaciones de poder juegan un rol clave. Lo importante es que las características que aparecen en esta dimensión no son un factor que determine si un objeto (si un texto en este caso) es o no estético. Haya o no machismo en la escritura de Bertoni, ello no determina que sus escritos sean o dejen de ser poemas (aunque sin duda podría influir en nuestra opinión acerca de si son buenos o malos poemas). La presencia de los devenires en Bertoni es real y estudiarlo como ejemplo (o no) de las alianzas con lo heterogéneo minoritario implica profundizar en uno de los campos de sentido fundamentales de la obra, sin que este sea determinante de que el texto pueda o no considerarse un objeto estético.

Una vez aclarado este punto, pasaremos a describir la herramienta teórica en que nos apoyaremos. Entendemos aquí el *devenir* como un proceso mediante el cual un sujeto de borde dentro de la manada o reino de lo humano, es decir, en una posición marginal caracterizada por su distancia con las estructuras centrales de poder, se ve arrastrado hacia otros reinos o manadas por el influjo de la atracción ejercida por otro sujeto denominado *anomal*. Este arrastra al sujeto de borde hacia los reinos de lo heterogéneo minoritario, donde se encuentra aquello que es distinto y que se halla en una posición de menor poder. De este modo, el devenir es un proceso que tiene lugar en el

espacio *entre* reinos. El sujeto ingresa en alianzas de afectos e intensidades con el *anomal* que lo ha elegido. Este *anomal* puede manifestarse explícitamente, lo que ocurre en relatos tales como *Moby Dick* de Herman Melville, en el caso de la ballena blanca (ejemplo ofrecido por los mismos autores) o *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes con el caso de Azarías y la Milana (explicado hábilmente por María Luisa Martínez, 2002). En otros casos, el *anomal* aparece implícito, no como una presencia concreta, pero manifestado en las fuerzas que arrastran al sujeto; es el caso de Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*, y será el caso también con Claudio Bertoni quien, como se demostrará, ingresa en un devenir molecular en su alianza con el desparramo que amenaza arrastrarlo hacia un devenir imperceptible.

En procesos de este tipo, el sujeto que ha ingresado en el devenir se *desterritorializa* gradualmente, desplazándose desde su situación o condición inicial y adquiriendo cualidades del otro que lo ha elegido, en un movimiento que eventualmente podría llevarlo a la desintegración de su yo. Este proceso, que no se realiza a voluntad, tiene lugar en la medida en que el sujeto es “elegido” y se ve arrastrado irresistiblemente hacia su devenir, lo que al mismo tiempo se experimenta como una suerte de “obsesión”: se trata, para ser precisos, de un deseo o flujo deseante difícil o imposible de cortar. En el caso de un *devenir mujer*, *devenir niño* o *devenir animal* observaremos que el individuo adquiere por contagio los atributos del *anomal* que lo ha elegido (no se trata de una emulación ni de una transformación); en el caso *del devenir molecular* y *devenir imperceptible*, el sujeto experimentará la pérdida de los atributos propios hasta, eventualmente, desaparecer. Todos los anteriormente mencionados son formas específicas del devenir mencionadas por Deleuze y Guattari.

Al aproximarnos a la obra de Bertoni desde la perspectiva de los devenires, podemos notar que algunos aspectos de esta, así como de la biografía de su autor, pudieran hacernos dudar sobre la posibilidad de considerarlo como un individuo de borde,

que se aparta de las estructuras del poder y de lo molar, para entrar en alianzas de afectos e intensidades con lo heterogéneo minoritario. Felipe Cussen, por ejemplo, nos recuerda que Bertoni posee ciertos rasgos que lo alejan “de las categorías propias de los estudios culturales o de género tan en boga: Bertoni es blanco, es hombre, es heterosexual y, ya lo sabemos, ostentosamente falocéntrico...” (2012, p. 7). Teniendo en cuenta estos aspectos, descritos con más detenimiento en el capítulo anterior, nos pudiera parecer que Bertoni es todo lo opuesto a un individuo minoritario: hijo sano del patriarcado, representante del grupo masculino heterosexual privilegiado, ¿Cómo podría entrar él en alianzas con la heterogeneidad?

Parece ser que dichas categorías, en una perspectiva esquizoanalítica, nos dicen más acerca del reino al que Bertoni pertenece, pero que en cuanto *anomal*, traiciona. El individuo de borde está, hasta cierto punto, integrado en un grupo dominante, pero se aleja de este y se aparta, es decir, se desterritorializa a partir de un punto determinado. Los términos *blanco*, *heterosexual* y *falocéntrico* describen al grupo al que Bertoni pertenece, y cuyos atributos evidentemente podremos identificar en la obra. Sin embargo, es desde esta molaridad dominante desde donde Bertoni efectivamente se mueve hacia otras posiciones, desplazándose hacia lo heterogéneo minoritario pero también replegándose y reedipizándose, de modo que se presentan formas de devenires truncos, en los que la activa resistencia al flujo deseante introduce al sujeto en un proceso angustioso y caótico. Y en él, los objetos tienen un rol fundamental que explicaremos en el análisis de los textos.

Existen importantes antecedentes en la poesía chilena en los que se operan estos movimientos de desterritorialización y reterritorialización —de ida hacia lo minoritario, y repliegue hacia lo molar, la encarnación del poder y los grandes discursos. Sin ir más lejos, Mario Rodríguez (2004) demuestra lúcidamente como en Neruda, un poeta molar, representante de grandes discursos (el discurso del Hombre, el discurso de la izquierda

revolucionaria) se producen estos mismos movimientos de pliegue y repliegue. La masculinidad bertoniana puede considerarse molar por cuanto posee elementos edípicos que la vinculan a una mirada narcisista. Pero al mismo tiempo, como intuye Rafael Gumucio (2015), se diferencia del *macho* de orgullo herido que aparece en Parra o Lihn, aunque no precisamente por ser un hijo sin hijos o un varón sumiso a las mujeres que acaban por dominarlo, como él propone. La escritura bertoniana presenta rasgos entre sus líneas que describen una forma conflictiva de ser *varón*, desde una posición de poder que parece inesperada tratándose de un sujeto precario y debilitado como suele aparecer, pero al mismo tiempo desplegando sus propias líneas de fuga que parecen resistirse a estas lógicas o tensionarlas, y que exploraremos en las líneas que siguen.

### **VI.1. Claudio Bertoni, ¿fetichista-narcisista?**

La obsesión sexual en Bertoni da cuenta, en numerosas ocasiones, de una relación con la mujer en la que esta es objetificada<sup>12</sup>. Así, por ejemplo, la fotografía voyerista de Bertoni en la que, sin su consentimiento, captura a mujeres que ve al pasar; o los poemas eróticos que se basan en la práctica constante del *mirón* han, por decirlo eufemísticamente, envejecido muy mal y producen un efecto perturbador en la medida en que se fundamentan en el campo de lo real material, público y político (en el caso de las fotografías) o, en el caso de los textos, ocurren como frases dichas por un sujeto en vías de ficcionalización, que, aunque nosotros solo llegamos a conocer en cuanto objeto literario, tiene fuertes lazos con la realidad pues se enuncia en un tono autobiográfico, sugiriendo que los poemas hablan de hechos y actitudes que efectivamente tuvieron lugar más allá del texto. Para comprender esta perturbación, el pensamiento de Markus Gabriel

---

12 Entendemos aquí cosificación como “la reducción de una mujer en su cuerpo o partes de éste con la percepción errónea de que su cuerpo o partes del mismo pueden representarla en su totalidad” (Bartky, 1990; citada por Sáez et al., 2012). Este reduccionismo en la mirada conduce a la percepción de la mujer como un objeto puesto a su disposición.

(2019<sub>b</sub>) nos será de gran ayuda desde su idea del poder ambivalente del arte, intensamente creativo, pero indiferente a los códigos morales que nos rigen como seres humanos y por ende peligroso. Esta clase de encrucijadas tiene lugar cuando, por ejemplo, un objeto estético funciona artísticamente en la práctica, pero al mismo tiempo podría considerarse políticamente como una forma de acoso callejero.

Dentro de los distintos aspectos del análisis de Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1969) encontramos un concepto que es de particular interés para discutir esta dimensión de la producción bertoniiana: la idea del fetichismo de los objetos —en paralelo al fetichismo sexual como parcelación mental de la persona amada/deseada en cuanto a los miembros de su cuerpo—. Este concepto da cuenta de una perspectiva narcisista en el sujeto: es “el sujeto mismo en su subjetividad narcisista, que se colecciona—erotiza a sí mismo y hace de la relación amorosa un discurso para sí mismo” (1969, p. 114).

¿Es Bertoni un fetichista-narcisista?<sup>13</sup> En la obra escrita por Claudio Bertoni se presenta una relación efectivamente perturbadora entre la recolección/estetización de objetos, y la “recolección” y estetización de la imagen femenina: configuración de esta como *objeto* estético que, de hecho, podría leerse como objetificación. Antes hemos establecido ya que uno de los procedimientos característicos del poeta y artista visual —y probablemente el principio rector de toda su obra— es la recolección y acumulación de objetos. Recolectar zapatos en la playa; recolectar objetos de deshecho; recolectar

---

13 Sobre esta posibilidad es válido interrogarnos en el caso de Bertoni, no sin algún grado de revisión o planteamiento crítico frente a la propuesta de Baudrillard. Él establece un vínculo entre fetichismo y colección, haciendo una diferenciación clara entre el coleccionista, que otorga un lugar especial a cada objeto de la serie que busca completar, frente al acumulador, que amontona los objetos sin un criterio particular. Este último modo parece ser el que más se asemeja a la realidad de nuestro poeta en cuanto recolector. Sin embargo, cabe preguntarnos si no será posible aplicar también las categorías que plantea Baudrillard a Bertoni en cuanto sujeto acumulador dado que este, pese a que “amontona” objetos de una misma clase antes que una serie o colección, no lo hace de modo descuidado, sino que también siente una fascinación particular por cada uno de los elementos que componen el “cúmulo” o montón (como sucede en el caso de Bertoni ante sus zapatos recogidos del mar). En este sentido, Bertoni es un acumulador peculiar que, aunque no da un lugar especial a cada objeto de una serie (no hay serie en el montón), si siente un vínculo intenso con cada uno de los elementos del desparramo.

pensamientos (en las libretas, en los cassettes...) y, entre ellos, recolectar también frases oídas a la pasada, citas textuales, y muy posiblemente hasta recolectar frases de fotonovelas antiguas u otros textos similares (hipótesis especulativa que hemos propuesto anteriormente como posible *modus operandi* para la confección del texto *Violeta*). En definitiva, el desparramo. El crimen de Bertoni queda entonces configurado. Medio: Libretas, cámara de fotos, grabadora de cassettes, todo lo que permita *recoger*. Motivo: la avaricia que el mismo Bertoni admite, de no perder la realidad (2004<sub>a</sub>, s.p.). Oportunidad: La vida cotidiana, que deja pasar sin hacer nada, como buen cansador Intrabajable.

Lo problemático emerge cuando nos damos cuenta de que no perder nada incluye además los cuerpos femeninos, cuya pérdida Bertoni lamenta intensamente:

Perdí a la Fabiola y perdí a su mamá  
Perdí a la Vero y perdí a su tía  
Perdí a la vecina del maestro Valenzuela en una  
liebre "Ositos" también  
Perdí a la blanca y golosa emperatriz en un paradero de  
la caleta Higuierillas  
Perdí un tembloroso y rojo pecho ahí también  
Perdí a la Sofía en el veloz río negro  
de sus abiertos chapas sobre la nuca  
la perdí en sus piernas de un solo muslo  
en sus piernas de una sola rodilla  
en sus piernas de una sola pantorrilla  
y la perdí sobre todo  
en el papel mural moreno  
de sus piernas de carne mora (2002<sub>a</sub>, p. 104).

Aparece entonces el fetichismo: la parcelación del cuerpo deseado, fragmentado de una manera que reduce al Otro (la Otra en este caso) a una parte de sí. En el ejemplo, observamos "un tembloroso y rojo pecho", pero también la despersonalización de Sofía a medida que se va reduciendo el encuadre fotográficamente hasta enfocar solamente "sus piernas de carne mora". El poeta ha admitido ya en alguna ocasión que ha "pasado muchos años como imbécil por un trozo de mujer. Pero meses clavado a una cama, no. Días, sí" (2010<sub>a</sub>, p. 24). De esta parcelación del cuerpo encontraremos numerosos ejemplos en su poesía erótica. Lo interesante es que, siguiendo el pensamiento de

Baudrillard, ocurre un proceso análogo al de los objetos, conservando así una colección de fragmentos (“trozos”) de mujeres. En una metodología de producción estética sorprendentemente sistemática y regular, los fragmentos de los cuerpos recolectados pasan a ser un elemento más entre la acumulación, entre el desparramo.

Pero lo que resulta más interesante todavía es que, siguiendo la lógica de Baudrillard, el fetichista convierte la relación en un “discurso para sí mismo” (1969, p. 114). Esto nos permite aproximarnos a una de las tensiones fundamentales en la obra de Bertoni y la hipótesis central que pretendo demostrar en este capítulo: existe en ella un movimiento constante de ida y vuelta en que este sujeto, por una parte, se configura como intensamente narcisista y, por otro lado, emprende una búsqueda angustiosa y paradójica huyendo de sí mismo. Esta se manifiesta, bien acercándose por momentos hacia procesos desterritorializantes de diversa naturaleza, o bien emprendiendo camino hacia una superación del ego a través del vacío de los objetos que pueblan el momento presente. Del primer modo nos ocuparemos en el resto de este capítulo; el siguiente lo dedicaremos al estudio del segundo.

Una de las grandes ironías que ha pasado inadvertida hasta ahora en la obra de Claudio Bertoni es que se presente un movimiento intenso en búsqueda de la superación del yo (como observa por ejemplo, Montero, 2019), justamente en una poética que se fundamenta sobre el gesto de un sujeto de pasarse toda la vida escribiendo *sobre sí mismo*. Si hubiera que resumir a Bertoni en una frase, una buena propuesta sería: un escritor obsesionado con su propio yo, tratando desesperadamente de escapar de sí mismo, no sin dificultad. Los siguientes versos logran sintetizar a la perfección esta paradoja, en su estilo minimalista y escueto:

me  
alivia  
estar sin  
mí (2020c, p. 25)



Así, en el gesto fetichista del sujeto observamos uno de los repliegues más intensos del ego narcisista y del autoerotismo —lo que añade una capa adicional de sentido a las frecuentes menciones a la masturbación en la obra, o a las pinturas que el poeta ha realizado con su propio semen: otra vez, la recolección y el discurso del yo—. Y en la medida en que hay una obsesión consigo mismo, la desterritorialización que nunca es solicitada ni deseada, sino que simplemente ocurre, encuentra una resistencia angustiosa del ego, de modo que Bertoni retrocede a las posiciones molares, es decir, se reedipiza.

En este sentido, me parece que la crítica política a esta obra no sólo es legítima (el argumento cabe y no es de mi interés particular oponerme a él), sino que es además compatible con la lectura que estamos proponiendo<sup>14</sup>. Esta posición de Bertoni como escritor, así como sujeto en vías de ficcionalización podría situarlo como un claro representante de los valores patriarcales. Y sabemos que un sujeto propenso a entrar en devenires —en alianza de afectos e intensidades con lo heterogéneo minoritario— no puede hallarse instalado en la posición de poder, sino que debe alejarse de esta.

Pero, ¿se aleja Bertoni de esta posición?

---

14 La molaridad que aquí describimos se confirma cuando encontramos comentarios del autor “extraliterario” (evitaremos de aquí en más hablar de *autor real*) en que su postura frente a los temas de género no parece haberse actualizado a los tiempos que corren (“Yo y los compañeros obreros de la construcción que celebramos la belleza de nuestras liceanas con silbidos y con poemas [...] somos, sobre todo, santos y caballeros. Respeto y más respeto. Eso es lo que hay” [2010<sub>a</sub>, p. 32]). Estos atributos probablemente tengan una gran parte de responsabilidad en el desinterés que la crítica ha demostrado por su obra literaria y sin duda han repercutido en el rechazo hacia esta (y a su persona incluso) que han expresado lectoras y lectores con quienes he podido dialogar. Por otra parte, parece ser que Bertoni se ha hecho consciente de la posibilidad de esta crítica (si es que no la ha recibido personalmente). En su *Poesía Reunida*, editada recién a fines de 2020, se han eliminado prácticamente la mayoría de los textos de *Jóvenes Buenas Mozas*: sólo se conservaron 37 de los 106 poemas originales, incluyendo aquellos poemas que resultaban más políticamente incorrectos. Las palabras de Bertoni, entrevistado sobre este volumen, cobran así un nuevo sentido: “me he dado el gusto de sacar un montón de poemas que no debí haber publicado nunca”. (2021<sub>a</sub>, p. 30)

En cualquier caso, no nos parece que la crítica política hacia una obra deba ser sinónimo de negarse al estudio de la misma; por el contrario, son prácticas que pueden ir de la mano. Y la interpretación de los sentidos de un texto, como sabemos, no tiene por qué ser sinónimo de una apología de los planteamientos de su autor.

La problemática emerge cuando nos damos cuenta de que el sujeto, en cuanto varón, blanco y heterosexual, tampoco asume plenamente el papel establecido por la sociedad de constituirse en líder, en padre proveedor y ciudadano ejemplar. Por el contrario, es un sujeto que rehúye desesperadamente toda posibilidad de procrear, aterrado con la idea de ser incapaz de proveer para su familia, y viviendo precariamente apenas con lo imprescindible. Como amante, se encuentra siempre vulnerable, expuesto y abierto; para Roberto Merino, Bertoni pertenece a una clase de “hombres sensibles a las emociones del amor e incapaces de asimilar las del poder” (1999, p. 12). El deseo sexual en su poesía se despliega de una manera perturbadora, omnipresente y obsesiva, que lo aleja de la banda de los hombres heterosexuales:

a los hombres  
—me he ido dando cuenta—  
no les gustan las mujeres

a Michaux le gustaban  
y a Breton

y a Bataille quizá (1998, p. 61).



Un deseo que es perturbador, en la medida en que desestructura la realidad, que desterritorializa al sujeto, a diferencia de lo mayoritario en la manada: en la opinión de Claudio Bertoni “los hombres en general no pasan del nivel de “mijita rica”” (2000a, p. 111). Se transluce una carencia, una angustia existencial, mientras el sujeto se debate entre las ansias avasalladoras y el anhelo contradictorio de una vida de castidad: su falocentrismo parece ser, a final de cuentas, una especie de condena o carga de la que él desearía liberarse. Así, para Rafael Gumucio, la castración no sería un temor sino un anhelo que Bertoni “espera con una especie de impensada alegría” (2015, p. 10) lo que se ejemplifica con el poema “El pico parado”:

## EL PICO PARADO

Es como la empuñadura  
de una espada  
hundida en mí (2015<sub>b</sub>, p. 72).

El deseo erótico casi todo el tiempo va acompañado de una carga angustiosa que casi se sufre como una enfermedad, como una intensidad que lo mantiene constantemente al borde de la crisis nerviosa:

## SUCEDE

Que uno se vuelve a mirar  
Un pantalón redondeadito y  
Choca con un poste

Que uno se sienta en la cuneta  
Se desabotona el último botón de la camisa  
Deja los libros en el suelo  
Se toma la cabeza entre las manos  
Suspira y  
No da más (2002<sub>a</sub>, p. 109).



En el ejemplo anterior observamos cómo la primera estrofa, con su tono cómico, pone de manifiesto la actitud fetichista que hemos descrito anteriormente: parcelación del cuerpo deseado, cuerpo-objeto vinculado a un discurso para sí mismo, narcisista (el “Uno”—yo—ocupando un lugar central en el texto). Sin embargo, la segunda estrofa da un giro angustioso al chistecillo del voyerista que choca por andar de mirón. Emerge el peso de lo material en el poste con el que choca. Como lo describe Byung Chul-Han (2017): aparecen los objetos como “cuerpos que se nos contraponen” y así, una vez más, son las cosas materiales las que empujan a Bertoni a procesos desterritorializantes. Aparece la angustia en los últimos dos versos. La intensidad del deseo desestructurante empuja al sujeto al colapso. Surge entonces la necesidad de huir, de rehuir el mismo erotismo al que tan libremente se ha entregado anteriormente:

debo irme de lo húmedo  
no quiero lamer una concha más en la vida  
no quiero tener ni siquiera lengua  
no quiero chupar a nadie más nunca  
Y no es por nada  
se trata simplemente de no mojarse de nuevo  
de no humedecerse de nuevo  
de no ser una cloaca de bofes jugosos de nuevo. (2002<sub>a</sub>, p.81).

El rechazo a la pulsión erótica que Bertoni experimenta aparece como un modo de re-territorializarse, de resistir a un deseo perturbador, en la medida en que es una tendencia que lo aparta del reino al que pertenece y lo desplaza hacia los bordes en un proceso que conduce al individuo hacia su desintegración. Pero no todo deseo lascivo es necesariamente indicio de un movimiento desterritorializante. El mismo Bertoni lo sugiere cuando afirma que a los hombres “no les gustan las mujeres” (1998, p. 61), y que llegan a un nivel básico de deseo elemental del cual no pasan. En general los sujetos descritos en dicha frase se encontrarán bien afiatados dentro de los esquemas de poder.

Lo que hace la diferencia, en el caso de nuestro sujeto, es la intensidad con que se experimenta ese deseo, la que lo vuelve perturbador, desestructurante y amenazante. En ocasiones, vemos a este sujeto enmarcado dentro de las dinámicas del poder y de la manada de lo *masculino* en un sentido que, como hemos dicho antes, expresa una posición molar dominante en la que el yo se reafirma en el gesto fetichista: nivel edípico. Pero cuando este deseo se desborda, llegando a niveles “anormales” —niveles *anormales*, más allá de lo normalizado por la manada fetichista— empieza a hacerse angustioso, debilitante para Bertoni; el yo comienza a resentirse y teme por su vida, y anhela o la castración o el celibato:

Ernesto Cardenal está en Santiago  
no sabía  
lo entrevistaron  
en la radio Cooperativa  
a las nueve de la mañana  
yo le habría preguntado  
cuándo dejó de amar a las mujeres

y empezó a amar a Dios  
y sobre todo le habría preguntado  
¡¿Cómo?! (1998, p. 90).

El efecto que tienen esta clase de poemas es que permiten dar la medida de la intensidad del deseo: realzan su naturaleza desestructurante. Exhibe suficiente intensidad como para volverse inquietante, amenazante, de modo tal que despierta las defensas del yo del sujeto, el cual se reedipiza, ya sea volviendo a su deseo fetichista o tratando de escapar de toda forma del mismo. Y es en este movimiento de escape en que él queda atrapado en el fuego cruzado de la desterritorialización y reterritorialización.

Entonces emergen las cosas.

## **VI.2. Las cosas y la desterritorialización**

En una primera instancia del proceso, las cosas pueden ser leídas como una alternativa de resistencia que permita frenar el deseo:

prefiero estar sereno y de pie  
a la luz de la luna  
que estar jadeando en 4 patas  
y sudando baba

sobrio de calzoncillos hasta el deseo  
sobrio de calzoncillos hasta el placer  
sobrio de calzoncillos hasta el gusto  
sobrio de pantalón  
sobrio de tranco  
sobrio de calcetín  
sobrio de mocasín  
sobrio de pensamiento  
sobrio y  
sobretudo de alpaca (2002<sub>a</sub>, p. 83).

Las prendas de ropa aquí descritas se asocian, evidentemente, a lo sexual: son aquellas que se visten “de la cintura para abajo” como reza el dicho popular. Pero en ellas lo que se busca es la sobriedad: condición inherente a los objetos, apacibles e impasibles, imperturbables en su a-significancia, en un vacío lejano de toda forma de deseo. Bertoni

aspira a otra forma de superación del yo, libre del narcisismo fetichista, pero también de la intensidad angustiosa del movimiento desterritorializador del deseo y su insistencia. Se pone así de relieve el conflicto constante de un yo profundamente narcisista que desea liberarse de sí mismo. Este no es un hallazgo menor, ya que podemos proponerlo como una de las principales “líneas argumentales” que atraviesan la obra de Claudio Bertoni.

Es interesante observar que, en el siguiente ejemplo clásico de repliegue hacia el yo, también emergen los objetos como un modo de escapar, tanto de este flujo intenso de deseo, como también del ego fetichista narcisista.

No la tocaré jamás  
Lloraré a su lado  
Me desesperaré  
Me tiraré las mechas  
Y me alargaré como un larguero  
A su lado

¡pero jamás la tocaré!

Me arrastraré alrededor  
Le daré la vuelta entera  
Como este palito dificultosamente  
Por el grueso tieso y el cuero  
A toda velocidad  
O a su alrededor  
Levantando polvo  
Levantando nubes

¡pero jamás la tocaré! (2002<sub>a</sub> p. 17).



Hay varias ambigüedades que dan interés al poema: la frase “jamás la tocaré” que puede leerse como una promesa —que el deseo jamás pasará al acto— o como una constatación angustiosa de la imposibilidad de que el deseo alcance su objeto. En el primer caso, podríamos postular aquí un nuevo ejemplo de reterritorialización o reedipización del individuo: poniendo de antemano una traba o, en términos deleuzianos, un dispositivo de corte que no permita que el deseo perturbador vaya demasiado lejos. Los objetos vacíos de sentido parecen ser de particular ayuda: la segunda estrofa menciona un “palito”, objeto que puede considerarse el epítome de lo a-significante (de

modo similar al tarro de Nescafé que hemos comentado anteriormente). Así, por ejemplo, en medio de la angustia por la muy reciente muerte de la madre en 1976, Bertoni encuentra un momento de solaz en esta carencia de significación:

caminé hora y media  
para estar sólo aquí  
en la cima de una duna  
con este palo (2013, p. 54).

Desarrollaremos la lectura de esta clase de poemas en el último capítulo de esta investigación. Por lo pronto, valga comentar que es la a-significancia —el vacío desde la perspectiva Zen descrita por Byung Chul-Han (2015)—, la que permite una forma de superación del yo que, hemos de advertir, resulta ajena al devenir imperceptible deleuziano marcado por el deseo, el cual aquí está completamente ausente. En estos objetos que nada significan, que nada dicen, Bertoni puede refugiarse y cortar el flujo de su deseo perturbador, pero sin tener que acudir al repliegue edípico en la manada fetichista como única alternativa. Así, el único amor que él podría aceptar —el único que le permitiría existir sin angustia, sin el deseo desbocado capaz de destruirlo, y sin el fetichismo narcisista obseso con el propio yo —es un amor que sea, exactamente... como un palo:

Yo aceptaría el amor si fuera algo  
derecho y delgado, algo vertical y  
ascendente. y seco, sobre todo seco.  
Y por supuesto mudo. (2002<sub>a</sub>, p. 82).

Es fascinante observar que la descripción que hace Bertoni de su ideal del amor tenga todas las características de un palo: derecho, delgado, vertical, ascendente (la posición es lo único que cambia con el *larguero* de “Jamás la tocaré”, el cual es de hecho un palo también, sólo que en posición horizontal) seco y mudo. Estas palabras, en su contexto, nos remiten a la castidad del ermitaño, del místico. Recordemos la pregunta que

desea hacer a Cardenal: si este ha cambiado su amor por las mujeres al amor de Dios, su amor es de hecho vertical y ascendente. Los adjetivos *derecho* y *delgado* nos sugieren además la integridad (*derecho* como forma coloquial de referirse en Chile a una persona honrada) y frugalidad (*delgado*) del místico. Pero *seco* y *mudo* son los adjetivos más interesantes: en una primera lectura, “seco”, evidentemente, aparece en oposición a la lúbrica humedad de los fluidos corporales que rehúye; mudo, a su vez se opone a la ruidosidad propia del acto sexual. Ahora, si pensamos el poema en términos del objeto, los atributos seco y mudo son aquellos donde se marca más poderosamente su vacío, su a-significancia: por un lado, presencia absoluta en el ahora de la madera seca, nada en ella más que su sequedad, constatación física de su materialidad a-significante, y mutismo total, sin discurso ni significado, sin lenguaje ni pensamiento, puro presente. Observemos que en el siguiente poema Bertoni desea estar “sereno y de pie [...] sobrio de calzoncillos hasta el deseo [...] sobrio de pensamiento” (2002<sub>a</sub>, p. 83). El pensamiento y el deseo desaparecen en los objetos a-significantes. Estos, siguiendo a Deleuze y Guattari, permiten acabar con la subjetivación, con la mirada propia del yo, en un movimiento hacia “el agujero negro de la conciencia y de la pasión subjetivas”. No hay rostro en la a-significación, no hay alguien, no hay yo, y así es posible liberarse del deseo y su apremio insoportable.

El problema es que poder existir en pleno presente, libre de todo deseo, es entregarse a la existencia del monje, que para Bertoni es demasiado difícil de asumir. En el poema “Escrito en el muro de una ermita”, un hablante (trasunto de monje y el mismo Bertoni) le pide perdón a cada parte de su cuerpo, evidentemente, por la vida célibe que ha llevado: “piel de las piernas perdón / piel de mis brazos perdón / piel de mi pecho perdón” (2002<sub>a</sub>, p. 86). Entonces el movimiento desterritorializante regresa con una venganza. Parece ser que el precio a pagar por la serenidad total es demasiado alto para asumirlo, ya que en los poemas donde se manifiesta la conciencia plena de la soledad es



donde retorna la angustia, que puede arrojar de vuelta a Bertoni a sus deseos perturbadores. Es en la soledad, en realidad, donde la perturbación se hace más patente, como bien observa Alejandra Costamagna en su prólogo de *Jóvenes Buenas Mozas* (2002). El poema “El esclavo” es representativo de todo lo que venimos diciendo:

yo no entiendo  
como se puede ser tan esclavo  
de una mujer  
    de un culo  
        de un par de tetas.

pero se puede.  
y es  
casi lo único  
que se puede (1998, p. 57).

El texto comunica al comienzo una fuerte carga de misoginia que viene dada, en parte, por el viejo discurso de la mujer como un ser perjudicial para los hombres. Esta idea aparece en más de una ocasión en el corpus bertoniano y parece estar en la base de la representación de las mujeres en este.

las mujeres  
demasiado hermosas  
son perniciosas  
han creado su  
propia belleza  
y sólo buscan  
perjudicar (2002<sub>a</sub>, p. 100).

Pero sobre todo destaca la fetichización del cuerpo—la parcelación del cuerpo deseado como parte de un discurso que se construye para sí mismo, para el propio goce narcisista. Volviendo a “El esclavo”, esta actitud se hace notoria en la universalización de la perspectiva del yo (específicamente, de un yo masculino heterosexual: desde la teoría feminista, un *androcentrismo* flagrante): *mi* experiencia es *La* experiencia. La “esclavitud” viene dada por el deseo, cuya expresión se intensifica mediante el uso del lenguaje vulgar u obsceno. Pero es en la segunda estrofa, donde vemos insinuarse el movimiento desde

la fetichización, que exalta la voz del yo, hacia la desterritorialización en la que este mismo yo se ve amenazado, consumido por la presencia ausente de su objeto de deseo. Ser esclavo es “casi lo único que se puede” (1998, p. 57): todas las otras alternativas vitales han desaparecido y solo queda la obsesión despersonalizante. Es significativo que, en el poemario, este texto esté localizado antes de “Empuñadura” (1998, p. 58), poema anteriormente citado en el que Bertoni resiente el deseo sexual—específicamente, la erección—como una herida, y “Cocaína”, poema donde la alianza de afectos e intensidades con los objetos se funde con el deseo desterritorializante que puede, tal como la adicción, desintegrar al sujeto, que ha encontrado en su casa el calzón que su deseada dejó olvidado:

Me  
Lo  
Llevé  
a las narices  
como cocaína (1998, p. 56).



Vaciado el sujeto de sí mismo, ahora el deseo amenaza con ocupar todo el espacio interior y aniquilar su yo:

ocupas en mí  
todo el espacio  
que dicen los santos  
ocupa Dios

mi boca está ocupada por ti  
mi lengua está ocupada por ti  
mi hambre, mi sed, están ocupados por ti  
mis pensamientos están ocupados por ti  
mis días están ocupados por ti  
mi vida entera está ocupada por ti

y tú  
no estás  
ocupada por mí (1998, p. 53).

Es lógico que sea la ausencia de la mujer deseada la que detone estos desplazamientos amenazantes para el yo: el deseo no hace sino intensificarse en ausencia del objeto deseado. Se mantienen las referencias al misticismo, otra forma de acceder a la anhelada liberación de sí mismo que obsesiona al sujeto. En general, aquellos poemarios en los que Bertoni lidia con el desamor son los que muestran de manera más clara la desterritorialización a la que él se ve expuesto y que, finalmente, siempre opta por resistir.

Es interesante percibir también que son en estos casos en los que la lengua bertoniiana se tensa y da cabida a formas más complejas, abstractas y menos tributarias del habla cotidiana, en comparación con su estilo regular. El caso más marcado de lo que decimos es, indudablemente, el poemario *Una Carta* (2015<sub>a</sub>), único momento en que Bertoni accede plenamente a una abstracción de corte surrealista.

Tiene sentido: los diarios de vida, como tales, logran mantenerse en el reducto del ego y resultan, de algún modo, un recordatorio constante de que estamos, prácticamente todo el tiempo, frente a un yo que se resiste a su desaparición al tiempo que la desea. El discurso del diario de vida no es sino el discurso del yo identificándose con su propio placer y su propio sufrimiento. Susan Sontag afirma que “el escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación” (1996, p. 75). El escritor convierte su propio sufrimiento en objeto estético en búsqueda del proceso de convertir su vida misma en objeto estético, deseo finalmente imposible, como hemos explicado ya desde la perspectiva de Gabriel sobre el arte (2019<sub>b</sub>). Ese sufrimiento es utilizado por un yo obseso consigo mismo en la construcción de este discurso, pero es a partir de allí que despliega líneas de fuga desterritorializantes que afectarán además las formas textuales.

### VI.3. *Una Carta*: Desparramo, desterritorialización, desintegración

En *Una Carta* encontramos una puesta en tensión del lenguaje que, de la mano de las cosas, deja ver la desestructuración del yo en uno de sus desplazamientos más intensos y caóticos. Y en la medida en que el ego está adentrándose cada vez más su proceso de desintegración, ocurre lo excepcional: el lenguaje se desestructura, se oscurece y los objetos salen a flote desperdigados por todas partes, pero ya no como un trasunto de lo real-material de aquellos objetos con los que Claudio Bertoni convive, sino como manifestación de lo real-inmaterial: objetos concretos, cotidianos, que funcionan metafóricamente replicando en el poema el caos de los objetos con los que el sujeto convive. Por lo mismo, en oposición a los objetos a-significantes, estos son objetos profundamente cargados de significado e intensidad. Estos ya no son la duplicación de sus cosas: son el reflejo de un estado mental caótico producto de la desintegración del yo, que pasa del diario de vida a la carta, es decir, un discurso que va hacia un Otro (más precisamente una *Otra*), mientras el remitente está cayéndose a pedazos.

Todo es curioso. Pero hay unas cosas más curiosas que otras. Tú no eres curiosa. Yo no te catalogaría de curiosa. Te catalogaría como medianamente chica. Como eternamente ciega. (2015a, p. 43).

Los primeros tres versos con los que se abre *Una Carta* son tremendamente reveladores de lo que vendrá. En términos textuales, nos damos cuenta de que es un texto en prosa que está desintegrándose hacia el verso libre. Los cortes son aleatorios y no parecen responder a un criterio rítmico fijo. Y desde el primer momento, las cosas ocupan un lugar central. Estas son curiosas; sin embargo, la mujer a quien la carta va dirigida no es curiosa, lo que sugiere metonímicamente que ella también es una cosa. Esta noción se ve reforzada por el adjetivo chica, que por su ambigüedad permite jugar con una doble lectura y encontrar nuevamente a la mujer deseada como un objeto: en este caso, un objeto perjudicial. Algunas líneas más adelante se revela que, en cualquier

caso, se refiere a la edad: “siempre serás chica (o pendeja como sabes que te diría)” (2015<sub>a</sub>, p. 43), lo que conecta a este texto con *De vez en cuando*, del año anterior, en el que también se alude a “este amor más joven” por causa del cual Bertoni termina, hiperbólicamente hablando, “debajo del metro / hecho huevos revueltos” (1998, p. 41).

*Una Carta* deja percibir, entre su oscuridad críptica, el discurso de un amor dolido y, aparentemente, los últimos estertores de una relación condenada al desencuentro. El sujeto se sitúa abierta y permanentemente a la defensiva del “ataque” de una mujer malvada (como todas, para Bertoni): “No tienes perdón de Dios. Ninguna mujer lo tiene” (2015<sub>a</sub>, p. 46). Ataque que ella habría emprendido mediante “el veneno del contenido para mí de / las palabras de tus cartas” (2015<sub>a</sub>, p. 46). El sostenido resentimiento que se observa en el texto da cuenta de un deseo intenso que arrastra al sujeto y al que él desea resistir —defenderse de los ataques, de las injurias, de las heridas que esta mujer pernicioso le inflige y que lo aproximan a la desesperación.

Por otro lado, aunque las referencias a la defensa y al ataque son abundantes, queda claro que el libro no se trata sino del despliegue del deseo y los efectos que este tiene en el sujeto deseante. Este deseo tiene que ver, por supuesto, con el amor y el erotismo: “la inevitabilidad del compromiso y la lujuria” comenta Bertoni, aunque reconoce que “Lujuria es una palabra con garfio, una palabra / inadecuada para los menesteres del cuerpo y del amor” (2015<sub>a</sub>, p. 57). Y es que se trata del deseo como impulso que arrastra al sujeto y lo va desintegrando por razones que escapan a la mera descripción del amor o la necesidad sexual:

¡Y así es como vivo! En parte  
por culpa tuya Y en parte por culpa mía Y en parte  
por cartas tuyas Y en parte por saturaciones y  
humores fisiológicos indiscernibles y acérrimos de  
ambiguos y quizá también y sobre todo antiguos (2015<sub>a</sub>, p. 56).

Nos aproximamos aquí al ámbito de lo ambiguo y lo inefable, más allá de lo que es posible expresar con palabras, de ahí que la palabra “lujuria” resulte inadecuada para referirse a estos “menesteres” o estos “humores” que no son otra cosa sino el flujo deseante moviéndose a toda máquina por sus propios caminos y arrastrando con él a Bertoni. Este flujo lo aproxima, tal como observamos en el primer capítulo, a las alianzas con lo heterogéneo minoritario: el desparramo como conjunto caótico de lo insignificante, lo residual, los objetos libres de toda coerción circulando independientemente de la intención del sujeto.

Lo hemos perdido todo, eso creo.  
Cuando me paseo y me vuelvo veo el desparramo detrás. Es demasiado para mí. Verse desparramado de ese modo. Verse tragado de ese modo. Eso es indecente. Y no es bueno al menos para mí. Que ponga ahora último a la salud y al bienestar del cuerpo alegre, por los cachos de la luna. Es peor que triste y deleznable. Para mí es una visión de callejón sin salida que no asimilo. Algo pasará que no es normal. (2015<sub>a</sub>, p. 51).

Observamos a un sujeto completamente desplazado, que deja el desparramo por donde pasa: se ve a sí mismo —su yo— disolviéndose en una pluralidad, aproximándose así a una forma del devenir molecular que aniquila completamente el ego. Para Bertoni esto no es *normal*. Y por supuesto que no lo es: está abierto como un individuo de borde, como *anomal*. La decencia es un atributo molar; lo que aquí experimenta Bertoni tiene que ver con lo marginal, lo obscuro, lo perturbador. Tiene sentido entonces que asocie su estado a la muerte:

Cómo inyectaría en ti el veneno. Cómo me salvaría. Si me detengo, muero. Ya dije una estupidez. No he muerto. Un día será cierto. Y el resto será mentira. Podría dejar de hacer lo que hago. Descansaría en ti (2015<sub>a</sub>, p. 48).

Lo que hace el sujeto y no puede (mejor dicho: siente que no debe) dejar de hacer es replegarse en el yo, reterritorializarse y tratar de herir de vuelta, de modo de resistir los

ataques venenosos de los que se percibe víctima. Pero dejar de *hacer lo que hace*, dejar de resistir, implicaría entregarse a su deseo de modo de descansar en ella y asumir completamente la desintegración. Vaciar, devenir hueco intenso y estar lleno de ella; la presencia de la mujer deseada ocupando todo el espacio como un ser omnipresente, divino. Entonces sería cierto que ha muerto: devenir imperceptible. Pero de la tensión entre entregarse al deseo y resistirlo emerge la poesía, como emerge el sonido de una cuerda de guitarra en su movimiento de tensión y liberación. Por momentos, observamos claramente un repliegue en el que el yo se defiende, para decirlo coloquialmente, *como gato de espaldas*:

Otra cosa que hago es volver sobre mis pasos. Volver sobre mi vida. Volver sobre los inicios de cualquiera de mis senderos [...]  
Me protejo. Vivo. Y no dejo que me mates. Que te comas mi vida. Que me comas a mí. Me meto en mi vida. *Retrocedo en mi vida [énfasis agregado]*" (2015<sub>a</sub>, p. 48).

El devenir es un movimiento territorial, geográfico, de los espacios. En este retroceder por los senderos recorridos, la alusión al yo es constante: *mis* pasos, *mi* vida (cuatro veces), *mis* senderos. Hay una constante actitud de guerra mediante un uso reiterado del léxico militar: se habla de defensa, de ataque, aliados, espías, triunfos. Es en este contexto en el que aparecen algunos objetos metafóricos que se presentan como posibles aliados (en un sentido militar, no deleuziano) que pueden ayudar a Bertoni a salvarse de la desintegración.

lanzo al frente todo mi policrón dándose vueltas y lanzo todas mis sábanas y mis lenguas de género y de alfombras mágicas todas van lanzadas hacia adelante y en su progreso me benefician. ¡Debemos salvarme!  
Ese es el grito. Esa es la consigna. Pero todo esto es algo muy silencioso. Es algo de mi propio yo y silencioso. Es de un trabajo aquí, *entre las uñitas, como de una cosa asquerosa y muy íntima [énfasis agregado]*. Es una conflagración personal y muy íntima mía y muy púdica y muy pudorosa y muy intransferible y muy espaciosa y sobre todo para mí es preciosa. (2015<sub>a</sub>, p. 58).

Que el trabajo que Bertoni describe aquí tiene relación con lo molecular se observa inmediatamente en la frase subrayada. Entre las uñas es el espacio de la mugre, los residuos, o la *basura* en términos de Fernández Mallo (2018). Ese movimiento en la intimidad es la resistencia a la desintegración descrita más adelante en términos de “argucias”, “ardides” y “llamadas de auxilio” (2015<sub>a</sub>, p. 58) con fin de salvar silenciosamente al propio yo, luchando a como dé lugar contra el devenir que lo arrastra. En ese sentido es muy lógico el verso final de la cita: este movimiento de resistencia, de repliegue a la desintegración, es efectivamente precioso: es caro para el yo (“para mí”), para su subsistencia que el deseo amenaza. Por lo demás, confirmamos que Bertoni se sitúa como un sujeto de borde, propenso a ser arrastrado por los devenires, en la medida en que su vida —ese yo que tanto defiende— es “una vida que ni se nota” (2015<sub>a</sub>, p. 54).

Pero por otra parte, más allá de las resistencias, vemos la atracción irresistible del deseo, no como un anhelo de algo específico sino como un desplazamiento involuntario e inevitable. Las imágenes del *verse arrastrado* se repiten: “bajo mis pies la sustanciosa tierra o planeta de / argamasa o sémola claruchenta que nos sustenta” (2015<sub>a</sub>, p. 56); “Es mi desierto cenagoso” (2015, p. 57); “Es un resbalín. Es una sábana. [...] Es una corbata larguísima y de seda / y plateada por la que te deslizas” (2015<sub>a</sub>, p. 59). “Es un malsano resbalín que es como una maldad que es como una mentira que es como una trampa” (2015<sub>a</sub>, p. 54). También es “Una gota de agua”, como se titula uno de los poemas del texto, y que viene a ser metáfora del deseo intenso e insoportable:

Ya no lo aguanto. Ahora quiero. Ahora necesito. Ahora aúllo, aunque  
en silencio, por otra cosa

por ti.

Nada puede reemplazarte ahora.

Paso las horas tieso, como una tabla sobre la cama. Y una sola gota  
de agua me atraviesa de pies a cabeza. (2015<sub>a</sub>, p. 57).

El deseo como flujo no solo se percibe en estos segmentos de la obra, sino en el modo en que el texto se despliega, como ya hemos dicho, desterritorializándose desde el



diario de vida, hasta un flujo textual compuesto en su primera parte por largos poemas caóticos y múltiples en los que el cuerpo mismo del texto encarna el flujo deseante, por lo que todos estos elementos que anteriormente se mencionaron como dispositivos de “defensa”, resistencia o corte del flujo deseante (sus sábanas, sus lenguas de género, sus alfombras mágicas...) en la medida en que forman parte de este fluir textual, se hacen parte del desparramo de objetos, de la multiplicidad molecular que lo arrastra. Esa multiplicidad, como punto de partida —por delimitar uno cualquiera: el texto está configurado rizomáticamente— nos es dada por las cartas de Ella: “Tus cartas que hacen *legión*” (2015<sub>a</sub>, p. 49) denuncia B., lo que nos recuerda inmediatamente a Deleuze y Guattari: “nosotros no nos interesamos por los caracteres, nosotros nos interesamos por los modos de expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de poblamiento. Yo soy *legión*” (2004, p. 245). Las cartas como objetos además —trozos de papel escrito— constituyen la manada de lo heterogéneo minoritario que atrae a Bertoni hacia un devenir molecular, estableciendo una alianza perversa en este caso en la medida en que las heridas que le infligen no hacen sino incrementar el deseo. “No creo en lo que a mí me pasaría con tu epidemia, con tu leucemia” (2015<sub>a</sub>, p. 45) afirma Bertoni desafiante, pero todo nos hace entender que él ya se ha contagiado —modo clásico en que los devenires se presentan— y la leucemia del deseo ya lo está carcomiendo: “Una globulogastroemanación que roe. Y roe. Y roe” (2015<sub>a</sub>, p. 60).

Es en este punto en que las cosas aparecen dando cuenta de una alianza intensa con lo heterogéneo minoritario que no es alegre, ni esperanzadora, sino que por el contrario —incluso cuando Bertoni busca las cosas como aliados en esta guerra que emprende contra *ella*— no hacen sino contribuir al desparramo que crece, se propaga, ocupando todos los espacios de su vida. Revisemos a continuación estas imágenes del sujeto desintegrándose en la alianza de afectos e intensidades con los objetos:

Porque vivo así, entre estas piedras, entre estas rocas, con estos espacios entre piedras y rocas, con esta superficie de la tierra como de arena y entre agua y melaza de un color mostaza sucio y café y con la consistencia de la mostaza. Yo emerjo. Yo salgo mojado. (2015<sub>a</sub>, p. 54).

En un espacio entre piedras, rocas, agua y lodo se representa un yo mojado, lejano de la seguridad de lo seco, que a su vez es una metáfora anteriormente usada para referirse a la castidad, a la vida sin este deseo perturbador. Pero estas rocas, cuando el proceso se intensifica, dan paso a otras cosas más propias del espacio doméstico:

esta otra situación es peor en otras ocasiones: montones de ropa sucia en vez de rocas. Geografía ignota totalmente desconocida. Totalmente neutra y molesta. Mala conmigo o esquiva o resbalosa (2015<sub>a</sub>, p. 55).

Esta geografía tramposa da cuenta justamente de la inevitabilidad del devenir que lo arrastra. Y es que estamos pasando del deseo intenso a la consecuente aniquilación del yo que lo amenaza, representada en diversas metáforas de la *caída*, del resbalón, y en los objetos en los que el yo se transmuta y desintegra. Aniquilación de la que él intenta defenderse haciendo su modesta guerra. “Me hace caer por los pies de / mi cama. Como agua. Como una lengua de agua. Como una / camisa de dormir de agua” (2015<sub>b</sub>, p. 55). Arrastrado, ahora se confunde con los objetos, pasa a ser un elemento más del desparramo. Sin poder salir

Se queda ahí abajo en el suelo en el desierto en el choapino rodeado de estos muros desolados como esos muros de Arizona o del cañón del Colorado así con capas geológicas rojas (2015<sub>a</sub>, p. 55).

Los objetos domésticos, materiales o imaginados parecen confabular contra B.: una cama, una camisa de dormir, un choapino, forman parte de lo heterogéneo minoritario que le hace trampas para no permitirle volver a replegarse sobre sí mismo. Entonces “hay que sobrevolarse y verse y complacerse al / sentir como los pies de la cama nos tragan y

se lo / tragan y lo devuelven a donde suponía erróneamente que saldría” (p. 55-56). Se presenta así la paradoja en la que el sujeto insiste en aferrarse a los objetos como un modo de resistir, pero es sólo una especie de círculo vicioso: algunos versos más tarde Bertoni declara:

Y yo  
lo resisto en cama. Con mis libros. Con mi familia  
todos metidos en el cajón del velador que no tengo  
(tengo apenas una mesita que no es en verdad una  
mesita, es una especie de tarro de madera en el  
que ponen la tina de baño azul de plástico de mi  
sobrino Luciano (2015<sub>a</sub>, p. 56).

Sucede que Bertoni, habiendo ingresado ya en el desparramo —desparramado él mismo, arrastrado hacia el devenir molecular—, no puede aferrarse a lo real material como ancla que por su peso pueda evitar la caída al vacío. La cama referida en el fragmento, en la que el sujeto resiste, es la misma que ya ha sido descrita como una trampa. En uno de los fragmentos más interesantes de la obra describe su intento de retroceder, de replegarse, “como caminando por dentro / de un calcetín caminado por dentro” (2015<sub>a</sub>, p. 58). Y es que él ha “lanzado además olas espirituales, olas de ánimo / de algo intangible que sin embargo nos afecta como tangible” (2015<sub>a</sub>, p. 58).

Emerge aquí un interesante planteamiento sobre la relación con lo *real*, muy coherente con la ontología de los campos de sentido de Markus Gabriel (2019<sub>a</sub>) que nos ha servido como base epistemológica en los capítulos anteriores. Observamos que Bertoni subvierte en este punto la escisión entre los objetos materiales y los inmateriales —todos reales, recordemos, en la medida en que aparecen en un campo de sentido, sea este el del universo físico en el caso de los materiales, o el pensamiento en el caso de los inmateriales. En cualquiera de esos campos, los objetos que existen ejercen una influencia real en el sujeto. Estos traicionan, pues son inasibles: no necesariamente

intangibles o imaginarios, sino que incapaces de ofrecer un asidero que impida al sujeto caer por el abismo de los devenires:

Yo no sé a qué tomarme y no sólo para defenderme [...] Yo ya no sé a qué asirme dándome cuenta pensando y sabiendo y sobre todo viéndome lanzado hacia atrás como de un impacto de obús o de balas de cañón” (2015<sub>a</sub>, p. 58).

Esta imposibilidad de aferrarse a algo para resistir el flujo impenitente del deseo provoca en Bertoni un sentimiento de distanciamiento de las cosas: “Así es como de separado me percibo de las / cosas. De todas las cosas, tanto de las que *pienso y veo* como de las que *toco y sueño* [énfasis agregado]”, declara (2015<sub>a</sub>, p. 59).

Aquí se hace explícita la subversión de la dicotomía entre lo material vs inmaterial. Nótese que la clasificación correcta sería *pienso y sueño* (objetos inmateriales aprehendidos mediante el pensamiento) versus *toco y veo* (objetos materiales aprehendidos mediante los sentidos). Este dualismo, lo sabemos por Derrida, privilegiará un término por sobre el otro<sup>15</sup>: *toco y veo* refieren a lo material, que tendrá el privilegio de considerarse lo *real*. Deconstruyendo la dicotomía, queda superada también la perspectiva materialista, y la preeminencia que da a los objetos tangibles. De este modo,

---

<sup>15</sup> Manuel Asensi (2004) explica la deconstrucción de Derrida como un modo de resistir al fascismo, en la medida que lo que se deconstruye es la barra separadora (/) con que la metafísica separa los dualismos, privilegiando un término por sobre el otro. Esta barra deviene fascista cuando se enfrentan términos relacionados con, por ejemplo, la condición física, raza, sexualidad, etc. “Da igual que hablemos de presencia/ausencia, vida/muerte, cuerpo/alma, inteligible/sensible, contenido/expresión, realidad/ficción, hombre/mujer, habla/escritura, espíritu/materia, élite/popular, teoría/práctica etc., lo característico es que los términos que aparecen en primer lugar ocupan una posición jerárquica superior respecto a los términos que aparecen en segundo lugar” (2004, p.12). Haciendo líquida la barra los términos se contaminan, se mezclan en el fármakon. Al equiparar lo tangible y lo imaginario en cuanto son partícipes de lo real, la diferencia entre ambos se difumina, y los términos pueden mezclarse entre sí. Este proceso queda insinuado en el pensamiento de Gabriel y su elocuente demostración de la existencia de los unicornios (2019<sub>a</sub>), los que son tan reales como mesas y sillas. Evidentemente, el mantiene la distinción entre existencia material e inmaterial; el proceso de deconstrucción completa de este dualismo solo puede concretarse en escrituras tales como la de Bertoni en *Una Carta*, con el verso que se comenta aquí, y el consecuente desparramo de objetos materiales-inmateriales que circulan caóticamente a lo largo del poema.

los calcetines, sábanas, resbalines, lenguas de género, corbatas, garfios de goma y otros múltiples *cachureos* que saturan *Una Carta* son todos, en efecto, cosas *reales*: su materialidad es irrelevante. El motivo por el que Bertoni se percibe separado de todas ellas, no tiene que ver con su (in)materialidad: el problema es que ninguna funciona como asidero para impedir su devenir: “Estiro los brazos y nada. Y las manos al fin de los brazos abriéndose y cerrándose / trágica y mecánicamente y para la risa y poliometélicamente” (2015<sub>a</sub>, p. 59). Tal como la cama que podría refugiarlo se convierte en una trampa, las cosas que podrían servir de asidero traicionan. Ingresan con él a este resbalín que él menciona como si fuese arrastrado por una cascada de cosas. Por eso las imágenes de agua, arenas movedizas o una *sémola claruchenta* donde pararse: esa y no otra será la sensación de quien intente aferrarse a lo mismo que lo está arrastrando en caída.

Podemos ir más lejos todavía y darnos cuenta de que Bertoni está poniendo en funcionamiento esta lógica aunque no la comparta (ciertamente su filosofía es más cercana al materialismo nihilista que al nuevo realismo) y la niegue incluso. Él anhela el vacío al que en otros puntos de su obra accede, y que en el capítulo siguiente analizaremos en profundidad. Este vacío es muy distinto a su situación actual, por cierto:

Estoy en un vacío. Estoy en un hueco de tu historia y de ti. Y cuando despierto y a veces cuando me acuesto pregunto qué es este malestar este vacío que *no es un vacío que no es limpio y sin aire como un vacío* [énfasis agregado]. Que es como un resbalín malsano. (2015<sub>a</sub>, p. 54).

Este verdadero vacío, como se demostrará, es accesible a través de un modo de contemplación de los objetos al que en este punto Bertoni se siente incapaz de acceder, separado como está de las cosas. En la in-diferencia del budismo Zen, según comenta Byung Chul-Han (2015), no hay distinción entre objetos y sujetos, o entre objetos y otros

objetos, siendo todo lo que existe una misma esencia. Un estado completamente contrario a este deseo desestructurante.

deberíamos estar  
absolutamente completos absoluta y dolorosamente completos  
entregados a una suerte de redonda y panzuda idiotez absoluta  
gozando de la total y absoluta falta y ausencia  
de reflejos y de esquivas y de objeciones que al fin  
son su antítesis y contrario (2015<sub>a</sub>, p. 59).

La idiotez de lo real, según Clément Rosset, nos remite a su singularidad. Para él, lo real no puede verdaderamente duplicarse: toda duplicación, todo reflejo es finalmente un otro que no se superpone a lo que existe<sup>16</sup>. Esto resulta coherente con la idea de multiplicación de lo real como la aparición de copias no idénticas que hemos explicado anteriormente. Tal como expresa Bertoni, la "idiotez absoluta" goza de la completa falta de reflejos. Según Rosset (2004), hay dos modos de aproximarse a lo Real: el contacto pulido, que reemplaza la presencia de lo real por imágenes, por *reflejos*, y el contacto rugoso, "que tropieza en las cosas y no extrae de ellas más que el sentimiento de su presencia silenciosa" (2004, p. 62). La panzuda idiotez absoluta nos refiere a esto último: al deseo de aproximarse a lo real como singular, sin desplegar reflejos, proyecciones, imágenes. Que los objetos sólo sean lo que son, poder constatar simplemente su presencia *silenciosa*, es decir, vacía, de modo que ya no se pueda desplegar alianzas de afectos e intensidades: ni resbalines malsanos, ni lenguas de agua ni choapinos donde caer. Que por favor esta vez los objetos no se vuelvan cosas, causas perversas capaces

---

<sup>16</sup> En ese sentido hay un punto de encuentro entre Rosset y Gabriel. Para este último, las posibles "duplicaciones" de lo Real tienen que ver con su aparición en diversos campos de sentido. El ejemplo del monte Vesubio visto desde Nápoles o Sorrento lo ilustra claramente (Gabriel, 2019<sub>a</sub>). Existen tres montes: el Vesubio propiamente tal (ya que aparece en el campo de sentido del universo material), el volcán visto desde Nápoles y el mismo visto desde Sorrento (los cuales aparecen en las representaciones mentales que los espectadores tienen de él según el lugar en que se encuentren). Estas duplicaciones están relacionadas entre sí pero no son idénticas. El Bertoni literario, siguiendo a ambos autores, poco tiene que ver con el Bertoni humano. Son dos entes que existen en distintos campos de sentido. No hay un reflejo, diría Rosset: hay un otro.

de entrapar al yo en su propio deseo hasta desintegrarlo. En respuesta a eso, el anhelo de simpleza de lo material aparece. Y es que Bertoni, desde una perspectiva materialista, intenta negarle el estatus de realidad a las líneas de fuga que lo arrastran, a lo heterogéneo minoritario que lo llama, desde el polo opuesto a esa idiotez que anhela:

son pequeñas sombras  
irreales cuajadas de miriñaques de alambre enroscadas  
sobre sí mismas y dando un espectáculo a los que logran  
ver *sus tripas que no existen* [énfasis agregado] o que son una sola tripa  
larga y gris como de mercurio de agua sucia (2015<sub>a</sub>, p. 59).

Lo molecular—los objetos pequeños—forma parte de este mundo caótico al que se ve arrastrado: la palabra *miriñaque* tiene el sentido de pequeña alhaja sin valor, e incluso en Chile se ha usado en el pasado para referirse a un “tejido a crochet”, a una blonda, o a “adornos de mal gusto en el vestido” (Artigas, 2017, s.p.). De este modo el término sugiere connotativamente insignificancias, minucias, pequeños objetos que se desparraman. El término *irreales* puede entenderse aquí perfectamente como no materiales. Entonces la paradoja se resuelve: se pueden ver sin ningún problema las tripas que no existen, en la medida en que no existir signifique no tener presencia material. Pese a ello, sí existen en su propio campo de sentido, el del pensamiento y el del poema, y en el devenir del cual intenta infructuosamente escapar.

Este mundo de pequeños objetos no materiales es el espacio que ahora Bertoni habita. Un mundo de objetos menores, caóticos y cargados de un excedente de sentido angustioso y desintegrador, el cual le impide definitivamente conectarse con el mundo exterior: está atrapado, y parece que los objetos materiales y vacíos no pueden aquí salvarlo, pues ha entrado en un punto en el que percibe que ya, aunque se resista, no puede detener el flujo deseante como en otras ocasiones lo hiciera:

Yo antes  
había comprobado que lo detenía y salía. No estaba  
extraordinariamente instalado en el mundo exterior.

Pero tenía donde sentarme y reposar (2015<sub>a</sub>, p. 59).

La idea del mundo exterior (lo que nosotros aquí hemos denominado como *real material*) persiste como modo de un imposible anclaje, o, más bien, de un anclaje caduco que se ha perdido. “Y por lo menos / o por lo menos, a intercambiar algunas palabras. Que / eran música para mí, que eran serpentinas. Y que me —llamémoslo así— distraían” (2015<sub>a</sub>, p. 60). Es el tipo de relación con el lenguaje que se hace posible cuando hay un encuentro con los objetos que ya no tenga que ver con alianzas de afectos e intensidades, sino con su vacío y su silencio. Esta música es la que emerge en aquellos poemas contemplativos que se enfocan en las cosas estableciendo con ellas una relación distinta basada en su pura presencia. Pero,

Esto es distinto ahora.

Se trata de un pasadizo interminable que no es  
Interminable en absoluto [...]

En esta

situación que yo percibo infantilmente como sin  
fronteras. Una insatisfacción que no es una creación  
fantasmal. Una incineración. Una suerte de incineración.

Una suerte de sujeto que vino a retirar todas las  
cosas. Una suerte de generalizada evasión (2015<sub>a</sub>, p. 60)

Las cosas han sido retiradas ya, pues ahora nos aproximamos al paso siguiente, más allá del devenir molecular: la posibilidad del yo de desaparecer en la desintegración sin fronteras, producto de esa insatisfacción deseante que —finalmente lo reconoce— no es fantasmal. Después de todo, el devenir según Deleuze y Guattari no es imaginario. Es real. Esta generalizada evasión impide aferrarse de ninguna manera a las cosas como Bertoni ha hecho en poemas signados por la plenitud del momento presente y la paz que este puede ofrecer. Finalmente, antes de ceder al último paso previo a la desaparición, en los últimos versos del poema, se cuestiona si será posible preservar su ego como una unidad molar, o la completa molecularización de su yo dará paso a la desintegración final



de su presencia. En este punto, las cosas ya no son objetos que conozcamos de la vida cotidiana: son pequeñas entidades indeterminadas, innombrables.

Con estas cosas moradas y duras y brillantes  
Que sobresalen. Y que hundidas de pronto hundiéndose  
Más todavía nos lanzan fuera en forma de globulinas  
De aire rotas como cáscaras de maní o de sangre.  
¿Voy a dar un paso más en paz conmigo? ¿O en paz  
con la mugre o artículo suntuario de mi lamentable  
presencia una vez más? (2015<sub>a</sub>, p. 60)

¿Qué viene ahora? ¿Logrará el yo mantenerse unificado, o tendrá que dejar el conflicto —abandonar las estrategias, ardides, aliados, defensas que ha esgrimido hasta ahora— para hacer la paz con su propia presencia devenida en ausencia, reificando su propio ego? ¿Está dispuesto a aceptar la disolución final, y asumir verse como una cosa más del desparramo, sea esta una mugre (un residuo insignificante) o un artículo suntuario (de gran valor, pero innecesario y condenado a ser desechado)?

Entre 1998 y 2003, Claudio Bertoni sufrió una crisis psiquiátrica profunda que lo tuvo al borde de la locura. Miedo a que le saliera una tercera mano, miedo a morir, y sobre todo, una hiperempatía que le hacía imposible lidiar no sólo con el dolor propio, sino con el ajeno:

En mí se produjo una exacerbación brutal de nuestra precariedad como especie. Fue una empatía superior con el dolor de los demás. O sea, no podía ver mendigos en la calle porque me ponía a llorar. Me mimetizaba con todo (2010<sub>a</sub>, p. 52).

Movimiento hacia el encuentro con un Otro; un encuentro involuntario, intenso y desterritorializante que Bertoni se siente incapaz de manejar y que está dispuesto a frenar a como dé lugar. Cuando las intensidades son avasalladoras, se produce la reterritorialización, el repliegue del sujeto: hay que quemar los libros, buscar ayuda psiquiátrica, tomar Ravotril. Los mismos libros —objetos llamados *familia* en *Una Carta*— pueden traicionar y devolverlo al “resbalín malsano”, así que no se puede bajar la guardia:

“Por ahora lo que más quiero es estar tranquilo; si leer me aproxima a uno solo de mis fantasmas, agarro todos los libros y los quemo en cinco minutos. Total, ya no tengo ningún afán de llegar a ningún lado” (2010<sub>a</sub>, p. 49). Lo que en términos psiquiátricos puede considerarse como un trastorno patológico, a nivel literario puede leerse como un movimiento intenso que pone en peligro al ego y amenaza con consumir al sujeto en el devenir imperceptible.

Algo de ese temor y resistencia al flujo deseante ha pervivido en Bertoni y lo sabemos por su obra posterior a 1998. La disolución tan temida del yo, con la que se conectan las cosas —vistas y soñadas, pensadas y tocadas— finalmente remite a perder la razón: perder la unidad del yo en la locura, la unidad que le da sentido coherente al propio ser disolviéndose en “las diez mil cosas” (2020<sub>c</sub>, p. 130), como escribirá Bertoni dos décadas más tarde. Todavía allí veremos como la deconstrucción del dualismo material/inmaterial confunde los objetos de ambos planos en un mismo caos que amenaza con confundirlo todo, incluyendo al propio Bertoni.

miedo  
a perder  
la razón:

*las diez  
mil cosas*

dentro  
y fuera  
de mi cráneo

dentro  
y fuera  
de mis ojos

dentro  
y fuera  
de mi cuerpo (2020<sub>c</sub>, p. 130)

Pese a ello y contra todo pronóstico podríamos decir que Bertoni se ha salido con la suya. Hasta cierto punto al menos. Por momentos lo vemos reterritorializado. A veces

aparece de vuelta en su viejo yo fetichista / narcisista, a salvo ya de un deseo lo suficientemente intenso como para desintegrarlo. Pero esa pulsión está latente en toda su obra, siendo *Una Carta* el texto donde llega más lejos en su proceso incompleto de desterritorialización. Encontraremos, por lo demás, muchos momentos en que este ego obseso consigo mismo logra escapar de sí mismo, desaparecer y salir de su propia autorreferencia por una vía menos angustiosa, y mucho más apacible y hospitalaria: esto ocurre en el vacío Zen de los objetos materiales, tema en el que profundizaremos en el capítulo final de esta investigación.



## CAPÍTULO VII

### VACÍO E INDIFERENCIA: UNA LECTURA ZEN

#### VII.1. Objetos vacíos (tercer movimiento): Una lectura desde el budismo Zen

La nada, el vacío, la a-significancia y la insignificancia tienen distintas —y frecuentes— formas de manifestarse en la escritura bertoniana. Las suficientes, al menos, para haber mantenido alejada a la crítica especializada por un buen periodo de tiempo.

Escarbemos apenas en la superficie: en *No queda otra* (2014<sub>a</sub>) el vacío juega un rol fundamental mediante la diagramación del texto, nada inocente. Se trata de una edición relativamente voluminosa: entre sus casi trescientas páginas, son frecuentes aquellas en las que un verso solitario ocupa tímidamente el espacio en blanco, haciendo evidente la preponderancia que el vacío y el silencio tienen en los textos. Por su parte, la a-significancia ha sido perseguida con suficiente insistencia por parte del poeta como para hacernos dudar de su espontaneidad: ha rechazado la crítica en su (dispersa, pero existente) reflexión metaliteraria —“¿Cómo puede la huidiza universidad del crítico desmenuzar un contrahecho pero vivito librito?” (2014<sub>a</sub>, p. 271)—, expresándose abiertamente a favor del silencio como única respuesta posible a la lectura del poema. Comenta Bertoni: “esto es fregao porque es como liquidar... o sea como que la crítica... no sirve pa' na” (2006, 8:45). Es posible que, a estas alturas de la investigación y con todas las interpretaciones hasta ahora propuestas, ya hayamos dicho demasiado para el gusto del autor. Aún en su último poemario publicado, *Cero* (2020), la estética de Bertoni continúa dando cuenta de esta búsqueda intencionada por un lenguaje que se mueva hacia la a-significación. El título mismo del texto nos sugiere esa perspectiva orientada hacia el vacío y el silencio.

palabras  
claritas

que  
no dicen  
nada en absoluto

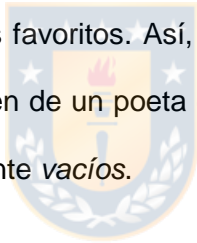
no  
significan

buscan

ni se  
relacionan

con  
nada  
en absoluto (2020c, p. 72)

Por eso mismo resulta interesante finalizar haciéndonos cargo de la a-significancia en la poesía de Bertoni, uno de sus rasgos característicos, que se asocia a la insignificancia en la medida en que el poeta favorece los objetos caracterizados por la precariedad. Los deshechos son sus favoritos. Así, habrá quienes leyendo a Bertoni por primera vez perciba en esto la imagen de un poeta de la nada: hay ocasiones en que los poemas parecen estar lisa y llanamente *vacíos*.



#### EN LA VEREDA

voy detrás de una señora  
que camina  
haciendo eses  
y no la puedo pasar (1998, p. 97)

La misma coloquialidad de su obra en términos de estilo sugiere una estética del vacío o una *no-retórica* que bien podríamos denominar como a-poesía: sin ser una antipoesía en un sentido parriano (pues no se opone a nada, ni erige un discurso en contra o en reemplazo de nada), viene a ser una a-poesía en la medida en que hace emerger lo poético a través de procesos principalmente de sustracción más que de adición: adelgazamiento de la retórica, al menos en un sentido tradicional de esta — finalmente, siempre los juegos del lenguaje son retóricos—, buscando una especie de

vaciamiento estético. En consecuencia, resulta casi de sentido común reconocer el cuestionamiento que esta poética suscita. Choca estrepitosamente con los horizontes de expectativas, no necesariamente de los adictos a una estética canónica tradicional, sino de cualquier persona tenga una concepción del arte como producción basada en la técnica y habilidad de quien lo crea.

Jean Baudrillard nos provee de un marco conceptual para referirnos a esta problemática tan frecuente en el mundo del arte: el “delito de iniciados”<sup>17</sup>, que describe en *El complot del arte* (2006) según el cual ciertos artistas, cuya obra efectivamente da muestras de una oquedad completa —de un vacío muy marcado de contenido, de atractivo o de técnica—provocan deliberadamente una suerte de “inflación” estética que repercute muy literalmente en el campo de sentido más material del arte: el económico. Obras en las que no hay nada, pero que valen millones, basándose en la excusa de que sólo los iniciados pueden comprender su valor, extorsionando de este modo a quienes no lo aprecian y que vendrían a ser, básicamente, personas ignorantes. No es de extrañar que una poesía que, en muchos versos reniega de “lo poético”, sea declarada rápidamente sospechosa del delito de iniciados: al parecer, nos tratan de pasar gato por liebre<sup>18</sup>. ¿Será en el fondo una poesía en la que no pasa nada, pero que sólo los especialistas en literatura pueden (o fingen) comprender?

Si hablamos de engaño, podemos decir que sí, efectivamente se ha producido aquí. Pero ha ocurrido a través de una relación especular o reflectante, en la que Bertoni subvierte ciertos elementos de este esquema para hacernos caer en su juego. La trampa es la aparente ingenuidad de su obra, la aparente espontaneidad que él defiende constantemente: “Escribo como hablo” (2002<sub>b</sub>, s.p.), “Escribo para defenderme del

---

<sup>17</sup> En Chile nos parece que la expresión más adecuada sería “delito de información privilegiada”.

<sup>18</sup> Y sus críticos y estudiosos probablemente seamos considerados cómplices. A estas alturas de la investigación, ya hemos dado bastante información a quien nos lea como para formar libremente su propia opinión al respecto.

mundo” (2014<sub>b</sub>, s. p.)—esta última frase prácticamente calcada de Cesare Pavese, autor caro para Bertoni: “La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida” (como se citó en Sontag, 1996, p. 75)—. Nada nuevo bajo el sol: Felipe Cussen nos ha puesto ya sobre aviso (2012). Claudio Bertoni construye un personaje al que, supuestamente, no le interesan los quehaceres literarios, al que no le preocupa mayormente la (des)prolijidad que pueda demostrarse en la preparación de una obra estética. El mismo que, irónicamente, edita en 2021 su *Poesía Reunida*, quejándose de haber escrito demasiados libros imperfectos y agradeciendo el poder corregir algunos por fin (2021<sub>a</sub>).

Cuando sospechamos que Bertoni incurre en el delito de información privilegiada, cuando creemos que él intenta vendernos falsa poesía, es —y aquí viene la gran paradoja— cuando más nos engañamos: cuando consigue convencernos de la a-significancia de su obra. El poeta, con una escritura sistemática y un proyecto ambicioso que lo ocupa a tiempo completo, llega a camuflarse entre la multitud de los artistas cuyos proyectos, como denuncia Baudrillard, efectivamente están vacíos. De este modo, consigue eludir a la crítica y mantener en torno a sus poemas un bien muypreciado para él: el silencio.

Nosotros esquivaremos la jugada, precisamente profundizando en el vacío de su obra. Como se verá, en parte hay algo de cierto: lo a-significante tiene lugar en la escritura de Bertoni. Pero esto no quiere decir que su obra no *signifique* nada, sino que es precisamente en aquellas zonas donde parece que no se dice nada, donde en efecto se despliegan otros sentidos más hondos, espirituales incluso.

Para acceder a ellos, tomaremos la reflexión de Byung-Chul Han en *Filosofía del budismo Zen* (2015) como herramienta teórica que guiará nuestra lectura. Esta decisión se basa en dos argumentos: en primer lugar, por el sitio fundamental que tienen para dicha religión los conceptos de *vacío* e *indiferencia*, adjetivos que describen bien lo que intuimos al enfrentar ciertos poemas de Bertoni. En segundo lugar, porque tomamos como

punto de partida la influencia bien conocida del Zen en la vida y obra de nuestro poeta, lo que no significa que hilvanemos aquí una justificación de los textos desde las opiniones y afinidades de su autor, sino que nos valdremos de estas para generar nuevas lecturas productivas tensionando al máximo las posibilidades de significación que los textos ofrecen.

## VII.2. Un vacío que no es deprimente

“El camino no conduce a ninguna ‘trascendencia’. Sería imposible una huida del mundo, pues no hay ningún otro mundo”, afirma Byung-Chul Han (2015, p. 25). Desde el budismo Zen, no se pone el énfasis en la idea de *trascendencia* sino de *inmanencia*. No se trata de pasar más allá de lo material, sino de profundizar en ello. Esto implica que no negaremos la oquedad que el materialismo encuentra en los objetos para saltar más allá de ellos hacia lo real inmaterial. Por el contrario, abrazaremos la imposibilidad de la huida a otro mundo.

Por ejemplo, para Clément Rosset, desde el materialismo, lo real es lo que no tiene doble, como antes hemos señalado. Él equipara *real* a *material*, más allá de lo cual no existiría *nada* —todo lo que niega la naturaleza singular de lo real (léase *material*) es simplemente *ilusión*. Bajo esta óptica, la mirada al mundo se vuelve angustiosa, ya que “arrincona a sus adeptos a admitir la *simplicidad* del mundo, es decir, a considerar la existencia como única, privada de toda posibilidad de llamar a una instancia exterior a ella misma” (2007, p. 115). Lo terrible, lo trágico, viene de *saber* que no existe nada más que lo real (insistimos: reducido a lo material). Esto para Rosset constituye una verdad, un saber angustioso, que la metafísica ha intentado esquivar, limitando lo real a ser una sombra o ilusión de otra realidad trascendente a la que no logramos acceder debido a lo engañoso de nuestros sentidos.

No es esa la ruta alternativa que propone el budismo Zen.



El mundo singular y trágico que sugiere el materialismo, al ser lo único que existe, se presenta como vacío: “los objetos son allí porosos e inciertos por echar de menos la garantía ofrecida por lo otro”, describe Rosset (2007, p. 115). Nosotros, con ayuda de Gabriel y Bodei, hemos llegado en los capítulos anteriores a la conclusión de que efectivamente existe *lo otro* —lo que pasa más allá de lo material, lo que cruza la línea año 0— o dicho más precisamente: que lo otro, el reflejo, el doble, también forma parte de lo real, y hemos observado el modo en que opera en términos poéticos en la obra de Claudio Bertoni.

Pero además, mediante el “pensamiento Zen”, llegaremos a la conclusión de que el vacío de lo material no tiene por qué ser trágico: por el contrario, puede constituirse como un espacio en el que encontrar la plenitud desde una mirada afable. Esta idea la tiene muy presente Bertoni: “Para la mentalidad taoísta una vida vacía y sin finalidad no sugiere nada deprimente’ (A Watts). Para mí tampoco, negro.” (2013<sub>a</sub>, p. 77). El vacío y la falta de finalidad (lo que aquí hemos llamado a-significancia) pueden tener un sentido apaciguador en el que se puede encontrar calma y plenitud.

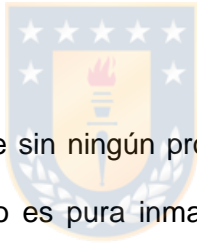
Según explica Byung-Chul Han (2015), para el budismo Zen el vacío es la idea central. Esto trae como consecuencia que su mirada esté anclada en lo cotidiano, en los objetos con los que convivimos diariamente, aquellos en los que el vacío puede ser percibido. Este ya no es, a diferencia del materialismo, un signo de muerte, sino que, por el contrario, es un camino a la iluminación a través de la inmersión en la inmanencia. La contemplación de los objetos implica que estos son aprehendidos en su materialidad más pura, sin desplegar ningún pensamiento o disquisición acerca de ellos o en torno a ellos. Son vistos y vividos tal como son, sin necesidad de acudir a la fantasía e imaginarles una vida propia. Es allí donde radica

la  
ventaja  
inobjetable  
del objeto (2020<sub>c</sub>, p. 32).

Esta ventaja, en nuestra lectura, subyace en el vacío, en el silencio del objeto. Estableciendo un vínculo intertextual con Millán —el objeto me objeta: “no has pagado mi secreto” (1984, p. 185)— el sujeto no podrá objetarlo de vuelta: no tiene como responder a ese silencio, a ese mutismo en el que el objeto descansa. El silencio es siempre algopreciado para Bertoni:

no  
haber  
oído a  
nadie o  
nada nunca

¡qué  
limpieza! (2020<sub>c</sub>, p. 9)



Esta limpieza puede aplicarse sin ningún problema al objeto: efectivamente, este no ha oído a nadie nunca. Su vacío es pura inmanencia, puro presente, y con él una imperturbable quietud tanto literal como figurada. Sin oír a nadie, sin decir nada: libre de todo discurso, el objeto es la paz. El vacío del objeto nos remite al título mismo de la obra de donde hemos citado los dos textos anteriores: *Cero*. Para Bertoni, cero —vacío— significa el fin del miedo: ese fin tan anhelado que nunca parece llegar.

el  
miedo  
no cesa  
un solo  
instante

a  
veces  
más miedo

a  
veces  
menos

nunca  
C E R O  
miedo (2020c, p. 18)

Se hace evidente que hay una relación aquí distinta con los objetos a la que describimos en el segundo capítulo de esta investigación. El vacío es —y en esto Han es insistente— *simplemente vacío*. En este sentido, vacío es sinónimo de a-significancia: objetos que no sugieren nada, que no despliegan nada, que no se piensan ni se sueñan de ninguna forma distinta a su mera presencia material.

Y es que el vacío tampoco tiene nada que ver con la ausencia de objetos. Por el contrario: es la presencia de estos donde se manifiesta más plenamente, puesto que *en* los objetos hay *nada*: “El vacío no es lo completamente otro del mundo variado y multiforme. El vacío ‘es’ a la vez el mundo” (Han, 2015, p. 124). Así, el vacío es multiforme y plural, apareciendo en la inmanencia de los objetos. De ahí la importancia fundamental que para el budismo Zen tiene lo cotidiano.

La iluminación (Satori) no designa ningún arrobamiento, ningún estado “extático” extraordinario en que el hombre, de hecho, se agradara. Es más bien el despertar a lo ordinario. No se despierta en un extraordinario “allí” sino en un “antiquísimo aquí”, en una profunda inmanencia (2015, p. 42).

Este vacío de las cosas se vincula directamente a un vaciamiento del yo: “si mi yo está vacío, todas las cosas están también vacías” (Dôgen, como se citó en Han, 2015, p. 49). Desde esta mirada, las menciones a los objetos cobran una significación diferente. Por ejemplo, el siguiente poema consiste simplemente en una larga lista de objetos que al poeta se le caen de las manos. El fragmento que aquí citamos continúa en el texto original y se extiende a lo largo de cinco páginas:

se  
me  
caen  
de las

manos:

las  
llaves

la  
cuchara

el  
lápiz  
Bic

la  
tapa  
del lápiz  
Bic

el  
cuaderno

la  
tapa  
de la  
olla

el  
celular

el  
clonazepam

la  
cajita  
del clonazepam

la  
aspirina

el  
calcetín

el  
zapato

el  
control  
remoto (2020c, pp. 145-147)



Leer el texto pasando desde una óptica materialista a una mirada Zen nos ofrece una interesante aproximación: en el contexto de un poemario que regresa a las viejas obsesiones de Bertoni con el dolor y la enfermedad, encontramos una percepción

angustiosa de la impasibilidad con la que los objetos “responden” ante la inevitable pérdida de fuerzas del sujeto: “no me quedan energías / para caminar de un lado a otro / en la pieza contigua” (2020<sub>c</sub>, p. 142): la ventaja de los objetos de permanecer inmutables frente al decaimiento del cuerpo. Sin embargo, en la medida en que la progresión del texto se va alejando más y más del enunciado inicial, el énfasis en este aspecto se va perdiendo, especialmente gracias a la extensión de la lista, quedándonos solo frente a un conjunto de objetos cotidianos e *indiferentes*. El modo en que está estructurado el texto permite otorgarle a cada objeto su propia unidad independiente dentro del poema como estrofa, para ser observado por sí mismo. Diríamos entonces que, desde el budismo Zen, el poema pierde el foco en la debilidad del sujeto, para olvidarse de sí mismo y quedarse absorto en la contemplación de los objetos que menciona: todos ellos vacíos, sin ningún tipo de adjetivación ni discurso en torno a ellos. Lejos estamos ya de la vida que Bertoni le imaginaba a las cosas en *El Cansador Intrabajable*. En el vacío de estos el sujeto puede, por un instante, dejar de lado sus obsesiones y miedos y aproximarse a un estado contemplativo de serenidad.

Pero, ¿de qué modo específicamente este vacío de los objetos se vincula al vaciamiento del *yo*? Para comprender esto, es necesario profundizar en el paso del concepto de la a-significancia al de la in-diferencia.

### **VII.3. In-diferencia y des-limitación**

El budismo Zen se aparta de la tradición del pensamiento occidental en que esta última ha pensado siempre en términos de sustancia, la cual es “constitutiva de la unidad y mismidad del ente” (Han, 2015, p. 57). Las diferentes cosas están constituidas cada una de su propia sustancia y a partir de esta podemos hablar de diferencia e incluso de encuentro. En el budismo Zen, en cambio, el concepto de vacío se opone a esta idea: “Nada se impone, o se delimita, o se cierra. Todas las figuras pasan las unas a las otras,

se amoldan y se reflejan las unas en las otras, como si el vacío fuera un ‘medio de amistad’” (2015, pp. 59-60). De este modo, todas las cosas son in-diferentes entre sí, confluyendo en el vacío que las hace iguales e indiscernibles.

Esta forma absoluta del encuentro entre distintos seres puede compararse, hasta cierto punto, con aspectos del devenir según Deleuze y Guattari (2004), y la deconstrucción de Derrida. Pensemos, por ejemplo, en el caso de los sujetos que ingresan en un devenir. Encontramos al inicio del proceso una clara diferenciación entre el sujeto que se desterritorializa y el anomal que lo arrastra hacia el devenir. Están diferenciados en su sustancia, pues esta “descansa en la separación y la distinción” (2015, p. 58). Es en el espacio *entre* reinos donde se produce el cruce, la contaminación entre seres diferenciados que adquieren rasgos el uno del otro. De manera similar ocurre en la deconstrucción: los dos términos del binarismo se contaminan mutuamente y se entremezclan en el fármakon, de modo que las propiedades de cada uno ingresan en el otro mediante un intercambio basado en la creciente supresión de la diferencia (Asensi, 2004).

El vacío, en el budismo Zen, es des-limitador e in-diferenciador. Allí no existe diferencia entre uno y otro, pues todos los seres están constituidos en el mismo vacío y no conformados de una distinta sustancia. De la indiferencia de los objetos, que nos contemplan impasibles, hemos pasado a la in-diferencia como ausencia de diferencia entre los objetos, como forma de igualdad de todos ellos. Byung-Chul Han es enfático en este punto: no se trata de una idea metafórica o poética, sino literal. Cuando desde el budismo Zen se hacen afirmaciones como que las montañas fluyen con los ríos, se está hablando en términos literales: “En el discurso metafórico una propiedad del río sería ‘trasladada’ sin más a las montañas, de tal manera que las montañas no fluirían en sentido ‘propio’ [...] Las montañas se limitarían a parecer ‘como si’ estuvieran en movimiento” (2015, p. 61). En la in-diferencia, las montañas efectivamente fluyen, ya que

no hay diferencia entre ellas y el río. Así, “el vacío des-limitador suprime toda oposición rígida” (2015, p. 62).

Este punto nos recuerda al devenir imperceptible, en el que un sujeto ingresa a una experiencia del vacío como la que propone el Zen, perdiéndose así los límites entre su propio ser y el “todo” con el que se funde. A su vez, si comparamos con la deconstrucción, diríamos que la in-diferencia puede compararse a grandes rasgos con un proceso deconstructivo que sea llevado hasta las últimas consecuencias, de modo que los términos del binarismo queden completamente indiferenciados entre sí. La gran diferencia, en cualquier caso, con el pensamiento posestructuralista de estos autores radica en que, mientras que el devenir es específico de sujetos de borde, y la deconstrucción se opera de manera local en binarismos igualmente específicos, el budismo Zen entiende que todos los seres y los objetos, sin distinción, sin la acción de nadie, ya se encuentran en un estado de in-diferenciación en el vacío, en *Śūnyatā*. Se diría que un sujeto que ingresa en un devenir imperceptible es comparable al que accede a la iluminación en la medida en que se hace consciente o despierta a una realidad que, para el Zen, siempre ha estado allí

La condición in-diferenciadora y des-limitadora del vacío lo constituye un espacio propicio para el encuentro, para la afabilidad. Nadie puede *oponerse a*, ya que todos los objetos habitan y forman parte del mismo vacío.

La deslimitación también se extiende al ver. Se aspira a un ver que tiene lugar antes de la separación de “sujeto” y “objeto”. Ningún “sujeto” ha de imponerse a la cosa. Una cosa ha de ser vista tal como ella se ve a sí misma [...] El vacío “vacía” al que mira en lo mirado. Se ejercita un ver que en cierto modo es objetivo, que se hace objeto, un ver “amistoso” que deja ser. (2015, p. 62)

En el mirar el objeto, el sujeto se pierde. Hay una relación con este que no lo somete, no se apropia de él, no se adueña ni se impone a él, de una manera muy similar al proceso descrito por Bodei al respecto del excedente de sentido y la vida que las cosas

adquieren mediante este (2013). Sin embargo, a diferencia del excedente de sentido, el cual emerge a partir del sujeto (este es quien hace hablar a las cosas), en el budismo Zen el objeto “vacía al que mira”, resistiendo cualquier proyección que pudiese hacerse a partir de él. En este mirar de los objetos, por ejemplo, el sentido o significado que se le pueda dar a la precariedad no tiene relevancia: pensarlos quebradizos como nosotros viene de la adjetivación, del modo de pensar los objetos por el sujeto y atribuirles determinadas cualidades. En el Zen no hay ningún pensar los objetos; lo que hay es “una visión cotidiana del vacío, en el que tiene lugar una recíproca compenetración de las cosas” (2015, p. 64). Dicho de otro modo, cualquier objeto es propicio, es *in-diferente*: son todos iguales.

Para acercarse a esto en términos poéticos, el texto tendrá igualmente que vaciarse, tanto de formas retóricas que complejicen los objetos y los carguen semánticamente, como del extenso discurrir en torno a estos. Esto no necesariamente implica que el poema sea breve, pero las menciones de los objetos son escuetas, no están enriquecidas retóricamente, o bien aparecen en el marco de un poema relativamente extenso, pero sin desarrollar un discurso que profundice *en* ellos. Si volvemos a un poema como “240 palitos” (2011<sub>b</sub>, p. 11), analizado en el primer capítulo de esta investigación, nos daremos cuenta que allí el objeto en cuestión, la caja de fósforos, se nutre y se carga de significados en la medida en que Bertoni le imagina una vida, la sueña como objeto estético y merodea alrededor de ella dejando una estela de palabras. La mirada Zen la encontraremos, por el contrario, en poemas en que los objetos simplemente *aparecen*. Mas no por ello sucede que se les mencione como un mero referente o como un fondo o decorado —no son textos *narrativos*, aunque ocasionalmente haya relato— que provea contexto a los sentimientos expresados sino que, por el contrario, tienen una importancia clave, pero esta queda obnubilada o escondida por el



hecho de que, acerca de esos objetos... no se dice nada. *Están* allí simplemente, pero su simple estar no es casual, sino que posee profundidad espiritual.

Esto nos remite necesariamente a la estética del *Haiku*. No se trata necesariamente de que los textos de Bertoni sean Haikus propiamente tales, pero ciertamente son tributarios de dicha tradición. En cuanto poemas en clave Zen, estos no expresan la interioridad de *nadie*, pueden interpretarse como “puntos de vista de un nadie” (2015, p. 103). Y dado que Bertoni no es un iluminado, pero alcanza por momentos fugaces el *Śūnyatā*, sus poemas Zen consiguen, por momentos, olvidarse de la obsesión del yo consigo mismo y alcanzar de este modo el punto en el cual quien habla es la voz de nadie: “No se expresa allí ningún “yo lírico”” (Han, 2015, p. 103). No hay metáforas, como el mismo Bertoni ha dicho ya alguna vez —“poesía: no decir una cosa por otra” (2013<sub>b</sub>, p. 84)—, sino el propio brillar de las cosas, por sí mismas, en su propio estar, su existencia, su aparición impasible en el campo de sentido del poema. El poema tampoco *celebra* esta presencia, simplemente la muestra. Es en estos casos cuando nos damos cuenta de que el secreto de buena parte de la poesía de Bertoni... es que no hay secreto que esconder:

El haiku revela su “sentido” por completo. Por así decirlo, no tiene nada que esconder. No está vuelto hacia adentro. No habita en él ningún “sentido profundo”. Y precisamente esta ausencia de “sentido profundo” constituye la “profundidad” del Haiku. Está en correlación con la ausencia de interioridad anímica. (2015, p. 107)

El poema “Qué pasa” (2011<sub>b</sub>, p. 39) nos ofrece una inmejorable oportunidad para explorar el paso desde una perspectiva materialista a una mirada afín con el pensamiento Zen. El poema está estructurado en torno a la anáfora como recurso retórico principal, introduciendo una extensa lista de elementos que, en su conjunto, viene a representar la existencia en sus infinitas dimensiones —o dicho más precisamente: en sus infinitos campos de sentido—. Los primeros versos establecen la condición común a todos ellos: su efímero existir: si no hay Dios, todo está condenado a la desaparición.

si no hay Dios  
si no existe una memoria que guarde todo esto  
—un veterano hablando de su señora enferma con la  
mesera  
un perro que pasa por la vereda—  
si todo pasa  
si la historia de la humanidad pasa y nada ni nadie  
recuerda nada  
si la poesía pasa  
si la historia del pensamiento pasa (2011<sub>b</sub>, p. 39).

El poema recuerda la explicación que ofrece Markus Gabriel acerca de los campos de sentido como parte de una multiplicación infinita: la imagen de un restaurante, en el cual existe el mundo de los distintos comensales, pero también “el mundo del personal de servicio, el dueño del restaurante, los cocineros, y también los insectos, las arañas y bacterias invisibles para nosotros que residen en el restaurante” (2019<sub>a</sub> p. 17). Con propósitos distintos, Bertoni aquí está haciendo el mismo ejercicio que Gabriel, describiendo un cosmos doméstico en el restorán, que pone de relieve la pluralidad e infinitud de experiencias vivibles, todas bajo una misma premisa que no es exclusiva del materialismo pero sí inherente a este: no existe Dios, por lo que todas las experiencias de la existencia están destinadas, tarde o temprano, a desaparecer.

Bertoni incluye, en cualquier caso, una opinión claramente materialista en su listado: “si la minuciosa presencia de la conciencia en cada / resquicio cardíaco neuronal pasa” (2011<sub>b</sub>, p. 39). El poeta asume como un hecho dado que la conciencia está fijada en el sistema eléctrico-neuronal-cerebral; es decir que necesariamente tiene un soporte material. Esta hipótesis —sobre la cual descansan proyectos como la ambición del multimillonario Elon Musk por transferir la conciencia humana a un soporte electrónico digital— es uno de los argumentos principales que Gabriel refuta en *El sentido del pensamiento* (2019<sub>c</sub>). En una mirada que supere el materialismo, la conciencia no es equivalente al “soporte” que le serviría de sustento; desde el materialismo en cambio, la conciencia está irrevocablemente destinada a perecer en la medida en que su soporte

material está condenado a la destrucción, a la muerte<sup>19</sup>: “si yo paso / si tu pasas y todo pasa y no queda nada ni una huella / en ninguna parte de esto que pasa” (2011<sub>b</sub>, p. 39). Por mucho que esa conciencia pudiese archivarse en un computador, como lo ha soñado la investigación en inteligencia artificial, este soporte material siempre será tan destructible como el cuerpo humano que la sustentó anteriormente.

Durante casi dos páginas la exasperada anáfora (“si X pasa”) continúa, hasta que unos humildes objetos del mundo natural cambian el sentido del poema en una dirección inesperada:

si el hombre y lo que hizo y lo que no hizo también  
pasan y si todo lo que hizo y lo que no hizo es como  
si no hubiera pasado porque pasa y nadie nunca en  
ninguna parte o circunstancia o dimensión sabe que  
pasa  
entro a la verdulería Manantial toco unos limones y la  
voz de Nat King Cole me susurra al oído “Estas son las  
mañanitas que cantaba el Rey David”  
y olvido caminar y olvido pensar y olvido pagar y olvido  
comprar  
y salgo y tomo una micro a Viña miro el mar que pasa  
y nadie supo sabrá ni sabe que pasa lo que ignoro que  
digo que dicen que alguien dice o dijo alguna vez que  
pasaba o pasa (2011<sub>b</sub>, pp. 40-41).

El abrupto paso del subjuntivo condicional (*si no hay dios y todo pasa*) al indicativo en presente perfecto (*toco unos limones*) prescindiendo de alguna bisagra verbal como conector (lo esperable sería una estructura del tipo “si X, *entonces* Y”) produce en términos sintácticos un quiebre interesante: el poema queda como dislocado, de modo que parece no responder nunca a la pregunta sobre *qué es lo que pasa si todo pasa*. El

---

19 No quiere decir esto que necesariamente Gabriel postule la supervivencia de la conciencia al cuerpo (lo que sería similar al concepto de “inmortalidad del alma”, parte esencial de diversas religiones), aunque no cabe duda que las distintas formas de pensamiento espiritual que consideran la conciencia como un elemento trascendente al cuerpo estarán de acuerdo con él y en abierta contradicción con la filosofía materialista. En Gabriel la importancia de observar el fenómeno de la conciencia y las conexiones neuronales como fenómenos no completamente sinónimos se enmarca en el contexto de su rechazo y discusión con el *transhumanismo*, cuya aspiración a replicar el espíritu humano en sistemas electrónicos se sustenta en una base filosófica materialista.

cambio se ha operado precisamente al momento de tocar los limones y escuchar a Nat King Cole. El contacto con un objeto material saca a Bertoni de la conciencia de la futilidad de la vida y del flujo incesante del pensamiento representado en la insistencia de la anáfora: frente al objeto vacío —pues no se dice absolutamente *nada* acerca de los limones que Bertoni toca— el mismo poeta se vacía de pensamientos y de acciones, entrando en un estado meditativo que lo lleva a dejar su rutina, abordar una micro y contemplar el mar. Todo esto no es casual: esta acción de ir a comprar posee un sentido profundo de meditación y plenitud como revisaremos más adelante. Bertoni se ha referido en más de alguna ocasión al hecho de ir mirando por la ventana como una forma de meditar:

Hay una frase de un poeta chino anónimo que me gusta mucho: “Oh, qué maravilloso, saco agua del pozo y barro el patio”. Para mí la cosa es: “Voy sentado en la micro, miro la vereda, veo una señora, un perro, una pierna, una muralla”. (2021<sub>b</sub>, p. E6).

La conclusión del poema nos ofrece así posibilidades de lectura interesantes: “nadie supo sabrá ni sabe que pasa lo que ignoro que pasa” (2011<sub>b</sub>, p. 41). Aunque sigue utilizando la primera persona gramatical, nos hemos desplazado desde una mirada del yo —el yo que entra a la verdulería y toca los limones— a una perspectiva de nadie: parece ser que, si todo pasa... nadie sabe qué pasa. Pero ese *nadie* no solo sugiere una ausencia de sentido para la existencia (*nadie sabe qué pasa con lo que pasa*, es decir, nadie sabe el sentido de lo efímero), sino que invita a una mirada despersonalizada: en el contacto con lo material, desaparece la necesidad de un sentido, y su ausencia no es angustiada en la medida en que el yo, que observa, puede despersonalizarse en la indiferenciación y ser parte del todo. *Nadie sabe...* mas, en el contacto con lo material y su vacío, ahora *yo es nadie*. De este modo, se abre la posibilidad de una a-subjetivización como consecuencia de la a-significación. En términos deleuzianos, una pérdida del rostro: quien mira ya es nadie, y por lo tanto, la muerte no es motivo de angustia. Como señala

Byung Chul-Han: “La muerte ya no es una ‘catástrofe’, pues queda detrás la catástrofe de la gran muerte. Muere el que ya es ‘nadie’. El giro de la muerte en el budismo Zen se hace sin trabajo lúgubre” (2015, p. 149).

No es el único momento en que encontramos los limones y el acto de ir a comprarlos como una escena que transmite plenitud y gozo del momento presente. Los versos extensos y los cortes aleatorios del poema “Ayer” (2014c, p. 47) remiten a la prosa poética, lo que sumado a la ausencia de signos de puntuación nos sugiere un relato escrito a modo de fluir de conciencia. En él, Bertoni narra la aventura de volver a salir a la calle a comprar limones, inmediatamente después de haber llegado ya de afuera con algunas compras. Se dirige al almacén de “El Negro de los Tarros”, lo que le causa no poca molestia ya que implica bajar una escalera de más de 300 peldaños. Sin encontrar los limones buscados, recibe indicaciones para llegar a otro “boliche” donde los puede encontrar. Y a medida que progresa el relato, el contratiempo de tener que volver a salir a una molesta caminata no deseada, va transformándose gradualmente en una experiencia gozosa:

al fin de una cerca  
blanca de madera como la cola de un volantín amarillo me  
acerque ya no tan molesto y menos enojado seguí acercándome  
al boliche y unos metros antes de llegar vino un vientecito  
me trajo un aroma de manzanillas que me hizo sonreír  
cuando llegué al suave mesón de la verdulería era como  
el amplio alféizar de una ventana me apoyé vi que adentro  
no había nadie estaba oscuro y fresco olía a cilantro y  
verduras y ahí a la izquierda amontonados en un rincón de  
la pieza habían unos limones me los quedé mirando y a las  
demás verduras en un estante de cholguan celeste ya muy viejo  
[...] y cuando me iba de la ventana en un galpón contiguo  
escuché la voz de Los Beatles cantando *Chains* una canción  
antigua de los melenudos de Liverpool como diría no sé si  
Pablo Aguilera o Pirincho Cárcamo y más o menos a la misma  
altura donde había sentido el olor a manzanillas me di cuenta  
lo bien que lo había pasado yendo a comprar limones y que  
lo contaría (2014c, p. 48).

Antes de comentar el sentido del fragmento, mencionaremos algunas notas interesantes sobre la red intertextual que se despliega aquí. El poema “Qué pasa”, donde Bertoni toca unos limones en la verdulería manantial, fue publicado en 2011 en el poemario *El tamaño de la verdad*, que sin mayores explicaciones subtítulo como “Poemas 2008”. No tenemos razón para pensar que estos poemas no hayan sido escritos, precisamente, en esa fecha. Nos enfrentamos a un Bertoni de 62 años, en una etapa más madura de su producción poética.

Por otro lado, el poema “Ayer”, que acabamos de citar y que refiere una anécdota similar, aparece en *Piden sangre por las puras*, publicado tres años más tarde, en 2014. Pero, aunque el poema no está fechado, tenemos razones suficientes para pensar que se trata en realidad, de un poema escrito en la década de 1970 (muy probablemente en 1976, es decir, alrededor de los 30 años). Primero, el poemario donde se encuentra contiene textos de diferentes épocas, varios de ellos fechados al final del texto, por lo que no sería raro que el poema tenga una procedencia similar aunque no esté consignada. Segundo, en el poema es Bruno —el padre de Bertoni— quien lo manda a comprar limones donde el “Negro de los Tarros”. Estos últimos son personajes que aparecen también en la narración de *Rápido antes de llorar*, publicado en 2007 (2013<sub>a</sub>), diarios de vida correspondientes al periodo 1976-1978. En tercer lugar, el estilo narrativo del texto es prácticamente idéntico al que encontramos en dicho libro, con la salvedad que se ha “recortado” la prosa para configurar una suerte de verso forzado. De este modo, llegamos a la conclusión de que el poema “Ayer”, aunque fue publicado más tarde, corresponde en su origen a los mismos cuadernos que dan forma a *Rápido antes de llorar*. Podría haber formado parte perfectamente de dicho libro, pero fue aislado y presentado como poema autónomo siete años más tarde.

Esto nos permite constatar que nos enfrentamos a dos poemas distintos que describen un hecho muy similar (en ambos poemas aparecen los limones y la música) y,

en el último caso que analizamos, disponemos además de una serie de anotaciones relacionadas que nos ofrecen más luz acerca de esta ida a comprar como forma de meditación mediante el encuentro con lo material y su vacío en clave Zen: “Los mejores momentos de una vida yendo a comprar al almacén. Esto no es raro. Darse cuenta es lo raro” afirma Bertoni en *Rápido, antes de llorar* (2013<sub>a</sub>, p. 84). Sólo algunas páginas antes en su diario habla también de los viajes a comprar “cerveza, vino y limones” (2013<sub>a</sub>, p. 80); efectivamente, donde el mismísimo “Negro de los Tarros”. Esto ya nos confirma el contexto original que rodeaba al poema en los cuadernos. Y lo más interesante es que en ese mismo contexto encontramos numerosas referencias al budismo Zen, las que se deben en parte a la influencia de *El camino del Zen*, de Alan Watts, quien es citado varias veces en el texto (una de aquellas citas es la que hemos tomado como punto de partida para este análisis).

“Creo que aquí encontré—sin buscarla—una descripción bastante buena de lo que me pasa: “Análogamente, cuando los seres humanos piensan demasiado cuidadosa y minuciosamente acerca de los actos a realizar, no pueden decidirse a tiempo para actuar” (Bertoni, 2013<sub>a</sub>, p. 79). Bertoni constata el exceso de pensamiento en su propia experiencia como un problema y, por ende, desde la lectura de Watts, se infiere el deseo de superarlo. El tema de los pensamientos es frecuente en estos episodios relacionados con la práctica de ir a comprar limones:

Mientras voy a comprar cerveza, vino y limones pienso en mi cabeza en mi cerebro en mi mente porque estoy leyendo un libro en que se habla de la mente una y otra vez [...] frente a la mitad fuente de soda mitad verdulería del Negro de los Tarros que se llama Jorge pero le dicen como le dicen porque tocaba batería en un conjunto de música tropical, frente a su boliche digo, pienso no en mi mente sino en lo que hablo y sale de mi mente (2013<sub>a</sub>, p. 80).

El acto de ir a comprar, y de aproximarse en él a lo material y su vacío —a los limones, al olor a manzanilla, a cilantro, a la música que suena en el entorno— acerca a Bertoni a una conciencia sobre su propio pensamiento, sobre lo que sale de su propia

mente, y sobre la posibilidad de escapar de ello: entonces *olvido pensar, olvido pagar, olvido todo*. En el encuentro con los objetos la realidad material no sólo pierde su condición de angustiosa en cuanto absurda, sino que ofrece una vía de escape. Si a Bertoni lo mandan a comprar *absurdamente*, cuando acaba de llegar de comprar —gesto que nos evoca una parodia doméstica de la condena de Sísifo— al final del viaje ya no importa: realmente no interesa que todo pase, ni interesa saber qué pasa, siempre que se pueda tocar unos limones y, mediante ellos, entrar en la plenitud del presente a través del vacío de las cosas.

De ahí la importancia que tiene el hecho de que Bertoni no entre en detalles descriptivos sobre este encuentro con lo material: en vez de suscitar pensamientos, recuerdos e ideas a la manera de *En busca del tiempo perdido* de Proust, los limones, sin desplegar significados, son capaces de silenciar la mente y permitirle acceder a una instancia de gozo. Eso explica que Bertoni describa los momentos yendo a comprar a un almacén como los mejores de una vida. El acto en sí se presenta como pura inmanencia: Bertoni no repara en el intercambio comercial (el cual de todos modos acontece aquí en términos de lo precario: una compra barata, mínima... en definitiva, *in-significante*). Y lo comprado es precisamente un objeto a-significante en cuanto no evoca nada. Incluso aunque esto ocurra en el acto mismo de comprar, los limones son apartados del sistema capitalista de circulación de los objetos porque el verdadero valor que se encuentra en ellos ya no es económico. Bertoni, sin ponerle palabras, sin explicarlo, observa lo material, lo contempla, se aproxima a su inmanencia, pero tampoco le imagina una vida en los términos de Remo Bodei, sino que permite que el vacío de los objetos lo vacíe a él.

Hemos pasado así de la in-significancia —la poesía que habla de lo insignificante, de lo precario, de lo minoritario— a la a-significancia: una poesía en la que no se presenta un significado pero, parafraseando a Bertoni, dentro de la ausencia de significado *hay otro significado*: es la poesía que da cuenta de una ausencia de interioridad anímica. Estos



momentos tienen, en el caso que nos ocupa, un elemento liberador, ya que se ha impedido la temida desintegración “violenta” del yo arrastrado por la intensidad de su deseo, pero tampoco se ha producido un repliegue al ego narcisista-fetichista, sino que se ha accedido a un modo de superarlo mediante el encuentro con lo cotidiano y vacío, que impide que continúe creciendo esa interioridad temerosa, angustiada y deseante. “Hubo un tiempo parecido a esta insensibilidad hace 6 años. Me quedaba largas horas en cama con la luz encendida sin hacer nada, sintiendo y sin sufrir” confiesa una de las anotaciones de *Rápido, antes de llorar*. (2013<sub>a</sub>, p. 83). Lo material vacío permite la posibilidad de no hacer nada, simplemente sentir sin sufrir.

Con esta óptica ya podemos hacer un acercamiento revelador a los momentos más *vacíos* de la poesía de Bertoni:

#### ESTRATEGIA

Para ver cómo está mi cabeza voy a viña  
O mido una cama de plaza y media  
Para simular un dormitorio

Adecuaciones con la huincha de costura  
Que había en uno de los cajones del velador  
En la pieza de mi hermana Carmen (2011<sub>b</sub>, p. 12).



Este poema de *El tamaño de la verdad* sugiere, en el primer verso, lo que más adelante en el mismo libro se confirma: que Bertoni recibe ayuda psiquiátrica. En ese sentido, podemos entenderlo como una referencia a las citas con un profesional como una estrategia para huir del dolor. Pero la estrategia aquí no tiene que ver solamente con el aspecto médico, sino con una vía de escape espiritual mediante los objetos: la huincha de medir permite realizar una acción cotidiana tan sencilla como simular el espacio que debiera ocupar un mueble determinado dentro de un dormitorio. Una acción insignificante realizada con un objeto in-significante y a-significante —no se dice nada acerca de este, no se utiliza como metáfora ni despliega una vida imaginaria: simplemente *aparece* en el

campo de sentido del poema, es decir, se limita a existir, a estar presente. Ya en la interpretación podemos constatar que es además un objeto especialmente precario en la medida en que no está pensado para la función que se le da (no es una huincha de construcción, que sería la más indicada para esta tarea). Así, este objeto, desprovisto de toda significación, ofrece un sentido más profundo en su vacío: la capacidad de instalar a Bertoni plenamente en el presente, evitando el fluir incesante del pensamiento y permitiéndole, de este modo, escapar del dolor:

#### COMO UNA RATA

Hoy día  
Huí [sic] del dolor  
De Gonzalo  
Y de Bruno  
Pero qué importa  
Si mañana voy a  
La Feria del Disco  
A buscar los 3 cidís  
Que dejé reservados  
De blues Monk y  
Takemitsu (2011<sub>b</sub>, p. 18).



En este caso vemos nuevamente la idea de los objetos como una vía de escape del dolor, y aunque el título sugiera una actitud de autodesprecio, la búsqueda deliberada del escamoteo del sufrimiento es una constante en Bertoni de la cual no reniega, sino que es una actitud consciente y, sobre todo, inspirada en el budismo:

El budismo es lo que más me interesa y lo más inteligente que hay. No hay verdad revelada, no hay alma, *no creen en nada* [énfasis agregado]. Buda puso el dedo en la llaga. Él dijo: "Lo único que hay es el dolor" y se trata de cómo correrse del dolor. (2011<sub>d</sub>, s.p.)

Y es que, de hecho, el budismo Zen no cree en nada, o dicho más específicamente, la *nada* es en lo que cree: el vacío es su concepto principal, y a este los objetos que no dicen nada nos permiten acercarnos sutilmente en su sencilla mención desprovista de cualquier comentario, pero no por ello gratuita.

En el poema que sigue inmediatamente a “Como una rata”, nos encontramos nuevamente con los objetos vacíos circulando por los poemas, indiferentes, insignificantes, vacíos.

#### SENCILLITO

voy saliendo y Bruno me llama para que le lleve raviolos del Danoi camino hasta Irarrázaval por Matta Oriente subo por Avda. Italia compro 2 cajas de ave con verduras y doblo en Colo Colo a la izquierda veo el campanario de la Iglesia de Luján me gustaría entrar pero está cerrada una iglesia cerrada es un contrasentido almorzamos y necesito un Sencillito para pagar la cuenta del gas una señora me dice que hay uno en Suecia frente a la iglesia de Santa Gemita camino y camino al sol me duele cada vez más la cabeza el Sencillito está cerrado hasta las 5 a las 4 abren el Unimarc me dice una gordita tomo un taxi en Antonio Varas me bajo en Seminario me quito el pantalón me acuesto me tomo un Fredol tengo hambre voy al supermercado pechuga de pavo cocida y pan vuelvo y voy a la Feria del Disco a cambiar el piano de Béla Bartók por Chick Corea Roy Haynes con Miroslav Vitous tocando a Monk al fin (2011<sub>b</sub>, p. 19).

Los raviolos del Danoi, las cajas de ave con verduras, la pechuga de pavo cocida y el pan. Todos estos objetos aparecen vacíos en el poema: están, pero no se dice nada sobre ellos; aparentemente forman parte inocua del relato de un día cotidiano. Sin embargo, como hemos leído anteriormente, la experiencia de ir a comprar puede perfectamente ser considerada parte de los mejores momentos de una vida: aquellos en los que se está plenamente en el presente, en la inmanencia misma de los objetos, lo que queda marcado por la ausencia de adjetivación de estos:

la normalidad es apoteósica, es un regalo increíble mirar el lápiz y que no pase nada, no sentir lo que está sucediendo [...] desde chico el Zen y el taoísmo fueron importantes. Lo cotidiano es el asunto, el asunto es esto y no un cielo con un millón de ángeles cantando. Si no estás aquí y ahora funcionando, si este presente no es lo más rico que hay, para mi estás dando la hora (2000<sub>b</sub>, p. 9).

Es interesante que el ejemplo que usa Bertoni para describir “la apoteosis de lo normal” (como se titula la entrevista) sea mirar el lápiz. Y que no pase nada: lápiz vacío. El grado cero del vacío de lo cotidiano viene dado así por los objetos, en la medida en que en ellos *no pasa nada*. De este modo siguiendo a Byung Chul-Han, quien a su vez cita el conjunto de poemas *Zen Der Ochs un sin Hirte*, “El camino desemboca en el ‘tiempo remoto’, conduce a una profunda inmanencia, en un mundo “cotidiano” de “hombres y mujeres, de anciano y joven, sartén y olla, gato y cuchara” (2015, p. 25).

Esta cotidianeidad donde ocurre la inmanencia es la que se manifiesta en la estética del Haiku, basada en lo insípido. Según Han, “El Haiku, si lo escuchamos con exactitud, no es ‘musical’. [...] produce un efecto ‘insípido’. Esta insipidez ‘intensa’ constituye su profundidad” (2015, p. 29). Aunque de por sí no es un Haiku, el poema “Sencillito” (que toma su nombre de una famosa cadena chilena de centros de pago de cuentas y otros trámites) es, irónicamente, bastante “sencillito”: casi en prosa, los versos no buscan un ritmo (que es algo que sí hace Bertoni en otros puntos de su producción) ni alguna forma de musicalidad. Simplemente van recortando la narración en segmentos casi aleatorios de un texto que tiene toda la naturalidad del flujo de la prosa. Los objetos mencionados son insípidos en su sencillez, no tienen ningún atributo particular ni son vividos o imaginados de una manera determinada: se limitan a aparecer en toda su indiferencia, del mismo modo en que los elementos de la naturaleza se limitan simplemente a aparecer en el Haiku.

#### DESDE LA VENTANILLA DEL BUS

Veo unas vacas  
en una cancha de fútbol

dos pasan  
rozando un palo

la tercera  
es gol (2011<sub>c</sub>, p. 108).

En el poema anterior, por ejemplo, encontramos el efecto cómico del chiste — resulta interesante observar que la risa en este caso constituye, siguiendo a Clément Rosset, una forma del goce de lo real en cuanto aprueba su presencia y disipa lo no-real (2007)—. Pero, más allá de ello, encontramos aquí la presencia de los animales, testigos mudos e indiferentes frente a lo que sucede, de un modo muy similar a los objetos. El palo de la cancha, objeto vacío que articula el poema completo y la escena que se describe en él, convierte a las vacas en pelotas o en tiros. Gracias a este objeto vacío, los seres pierden su unicidad y se confunden en una escena en la que realmente no sucede nada. Las vacas y los balones de fútbol (implícitos en la imagen poética), indiferentes, se indiferencian entre sí. De este modo, desde la ventanilla del bus la contemplación del vacío cotidiano ofrece a quienes lo leen, además de la contemplación y aprobación de lo presente, un espacio para el gozo expresado en el humor, en la risa como forma de satisfacción con lo que existe, lo que se limita apenas a aparecer en el campo de sentido del poema. De ahí la importancia del silencio en esta clase de textos, tanto en la escena misma descrita, como en el estilo lacónico y sucinto que les caracteriza.

8

Aquí estamos  
Esperando todavía  
El camión de la mudanza con Eugenio  
Que no tiene nada mejor que hacer  
Corta el pasto con un cortaúñas

9

Ahora lo guarda y sólo se oye el silencio  
Si eso fuera posible (2011<sub>b</sub>, pág. 14).

El silencio y el vacío se manifiestan aquí en la aparición del cortaúñas —usado absurda, lúdicamente— y luego en la desaparición del mismo: su ausencia permite que se exprese más intensamente el silencio. Logramos imaginar el casi imperceptible chasquido

del cortaúñas cada vez que Eugenio corta una hoja del pasto; una acción ociosa que, en su a-significancia, en su inutilidad, permite el despliegue del presente en toda su plenitud. Es una acción llevada a cabo simplemente porque no hay nada más que hacer salvo estar ahí, consumiendo el presente mientras llega el camión. El ejercicio de contemplación con que el poeta honra los objetos más insignificantes de la cotidianeidad se produce desde y gracias a la silenciosa indiferencia de estos. A su vez, esta hace posible la in-diferenciación, de modo que todo lo que existe queda fundido en un solo vacío, perdiendo de este modo la idea de sustancia que en la filosofía occidental separa y diferencia los objetos y los sujetos. Así, en la des-limitación el sujeto puede al fin ser superado o, mejor dicho, disuelto entre las cosas

En un poema como “Ruidos”, podemos observar cómo la in-diferenciación comienza a manifestarse desde los primeros objetos que aparecen en la larga lista que lo conforma:



## RUIDOS

tú, ¿qué ruido haces?  
yo hago el ruido  
de una corbata, yo  
hago el ruido de un  
cordón de zapato  
que no es un tallarín  
yo hago el ruido de un fideo  
yo hago el ruido de un gusano  
yo hago el ruido de  
una vena —yo tengo  
un túnel, yo tengo  
un aire adentro  
y yo hago su ruido,  
yo hago ese ruido—.  
¿sabes de lo que  
estás hablando? perfectamente  
¿sabes lo  
que estás escuchando?  
estás escuchando  
el ruido de las cosas,  
el ruido de los pensamientos (2014<sub>d</sub>, p. 24).

La corbata, el tallarín, el fideo son objetos cuyos atributos no se exploran ni aparecen representando nada en términos simbólicos; sin embargo, a ellos el poeta se asimila en cuanto al ruido que hacen. El ruido que él hace es, de hecho, el silencio de las cosas vacías. Pero más interesante aún es percatarnos que este ruido está, de hecho, en *todas* las cosas, en todos los seres: en definitiva, en todo lo que existe. De manera muy similar al poema “qué pasa”, nos enfrentamos aquí a otro poema que intenta dar cuenta de la vastedad de lo existente, permitiendo entrever la imposibilidad de abarcarlo por completo. Al final de una larga lista de ruidos, el poema queda inconcluso:

el ruido confabulado  
el ruido sin beso  
sin voz  
sin aliento  
el ruido sincopado  
ruido suspendido  
pensamiento naciente,  
ruina.  
yuyo, ruido de  
yuyos  
lentamente  
ruido de yuyos.



*continuará.* (2014<sub>d</sub>, p. 26)

Versos como “sin voz / sin aliento” confirman nuestra hipótesis de que el ruido del que se habla se trata, en realidad, del silencio de las cosas, que rápidamente pasa más allá de estas para extenderse a todo lo que existe. Conforme avanza el texto notamos varios aspectos interesantes: lo primero es que el yo desaparece a medida que avanza el poema. El foco pasa de la primera persona a la tercera, para hablar simplemente del ruido de las cosas en el cual el sujeto mismo se pierde, se olvida de sí mismo:

el ruido de  
las dificultades, de los  
libros, de las dudas,  
de las entradas, de las  
salidas, de las solapas,  
del cansancio  
del sebo (¿o cebo?)

todo eso estás escuchando  
escucha este ruido, es  
el ruido de un palo (2014<sub>a</sub>, pp. 24-25).

Vuelve a aparecer el palo como epítome del objeto in-diferente, que también es el ruido de las casas y de “las hojitas confabuladas”. Teniendo todo esto en cuenta, el “continuará” que concluye el poema y que citamos anteriormente es clave: nos deja entrever que la lista es infinita, del mismo modo que los campos de sentido son infinitos. De este modo, nos damos cuenta de que el ruido que Bertoni describe —o el silencio que ese ruido constituye— es finalmente el simple *existir* de las cosas, su acontecer, su aparecer en los campos de sentido. Pero al leer desde la perspectiva Zen nos damos cuenta de que estas cosas, en su aparecer en la existencia, no se diferencian las unas de las otras. Todas hacen el mismo ruido, el mismo silencio en su inmanencia, en su puro existir. De este modo, quedan in-diferenciadas y el poeta ya no es un sujeto que mira el mundo<sup>20</sup> en la medida en que el sujeto no puede diferenciarse de lo observado sino que es parte de todo lo que existe, que en el poema puede ser Curicó, “un pelado”, la constitución o Jean Paul Sartre. La lista es infinita ya que los objetos que ingresan en ella son in-diferentes: da lo mismo los que sean, no hay diferencia entre ellos. Asistimos así a “una visión cotidiana del vacío en el que tiene lugar una recíproca compenetración de las cosas [...] El vacío del budismo Zen funda una cercanía de vecindad entre las cosas. Estas hablan entre sí, se reflejan las unas en las otras” (2015, p. 64 – 73). Se ha producido una des-limitación, en la que se mantiene “una cierta primacía del objeto antes que se lo apropie el ‘sujeto’” (2015, p. 62). En estos poemas Bertoni nunca llega a apropiarse de los objetos (o, como el mismo Bertoni comenta, la apropiación de los

---

20 Aquí se refleja, sin quererlo, la ontología de los campos de sentido: en el poema no hay un superobjeto que haga ruido por todos y que pueda abarcar el todo, por lo que el poema no tiene más alternativa que quedar en un “continuará” indefinido; esta idea es comparable a la afirmación de Gabriel de que no existe un mundo que abarque todo lo que existe, pues la existencia es en sí misma infinita, por lo que solo queda referirse a los infinitos campos de sentido que la conforman.



objetos es intuitiva): ellos aparecen autónomos en su impasibilidad, existen libremente y así el sujeto desaparece y está abierto a fundirse con las cosas en la des-limitación, gracias al desprendimiento con el que se aproxima a ellas. Esta actitud, por lo demás, es constante en su escritura: cuando a Bertoni se le cae un fósforo al suelo, no lo recoge:

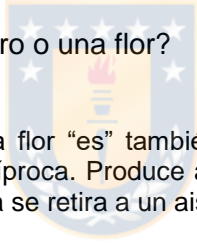
Acuérdate  
que se te cayó un fósforo  
Y no lo recogiste  
Para cuando se te acaben  
Y busques uno con desesperación” (2011<sub>b</sub>, p. 10).

Cuando encuentra la bolita que su sobrino Luciano dejó en su casa, él simplemente deja “que dé vueltas por ahí no más / que conviva conmigo” (1998, p. 47). Esta clase de relación con los objetos permite que el sujeto desaparezca y que se pueda acceder a una des-limitación entre este y las cosas, la cual, como se verá un poco más adelante, produce amabilidad.

Con la mirada Zen, los poemas que anteceden a “Ruidos” en *Ni Yo* (2014) ofrecen una lectura que se complementa con lo que hemos dicho. En el poema “¿Cómo?”, la noción de sustancia como elemento diferenciador que separa a los objetos queda abiertamente cuestionada:

¿cómo sé yo que esa mosca no es un lápiz  
que se transformó en mosca? ¿cómo sé yo  
que no soy un lápiz que se transformó en  
mosca? ¿cómo sé yo que no soy una mosca  
que se transformó en mí? ¿cómo sé yo que  
ese perro no es un limón que se transformó  
en ese perro? ¿cómo sé yo que ese árbol no es  
otro árbol? ¿cómo sé yo si ese zapato no es  
otro zapato? ¿cómo sé yo si esa culebra no es  
una huincha de medir que se transformó  
en culebra? ¿cómo sé yo que el aire no es  
aire? ¿cómo sé yo que la nieve no es nieve?  
¿cómo sé yo que la piedra no es piedra?  
¿cómo sé yo que no es gorrión? ¿cómo sé yo  
que no es gaviota? ¿cómo sé yo que  
no es tiuque? ¿cómo sé yo? ¿cómo sé?  
¿cómo? (2014<sub>d</sub>, p. 22)

Obsérvese que los primeros versos hablan de transformaciones, pero el foco rápidamente se aparta de estas a medida que el cuestionamiento se intensifica: no se trata tanto de un peligro inminente de transformarse en otra cosa, sino de la imposibilidad de delimitar lo que las cosas son mediante una diferenciación clara entre ellas (especialmente en los últimos cinco versos). No es tanto un cuestionamiento metafísico — en términos de dudar sobre la posibilidad de aprehender lo real—, sino que el énfasis está en la posibilidad o no de *distinguir* los objetos entre sí, al desconfiar de la noción de sustancia. Si estos pudiesen haberse transformado en otros distintos, o no hay forma de distinguir un árbol del otro, no tiene sentido el existir como estar formado por una sustancia bien diferenciada del resto de los objetos. En ese sentido, el pensamiento del budismo Zen ofrece una respuesta a la insistente pregunta de Bertoni: ¿Cómo saber que el pájaro no es una piedra u otro pájaro o una flor?



El pájaro “es” también la flor; la flor “es” también el pájaro. El vacío es lo abierto, que permite una compenetración recíproca. Produce amabilidad. En un ente se refleja el todo. Y el todo habita en un ente. Nada se retira a un aislado ser para sí.

Todo fluye. Las cosas pasan las unas a las otras, se mezclan (2015, p. 63).

La interrogante sobre el “cómo sé”, necesariamente lleva a una no respuesta (se diría que es una pregunta *vacía* de respuesta). De ahí el desenlace del poema en que la pregunta, al ir desintegrándose, queda declarada implícitamente como fútil y carente de solución, erosionada. Se convierte en un sonido repetitivo que carece de significado, se vacía de sentido hasta perderse en el silencio. No se puede saber realmente la respuesta porque no hay sustancia, solo existe un fluir en el vacío de una cosa a otra, de un ser al otro compenetrándose. El lápiz, la nieve, el limón, la piedra o el zapato: da lo mismo saber si acaso una cosa no se transformó en otra: al final, todo es in-diferente.

#### VII.4. In-diferencia y amabilidad

De ahí que, en una nueva lista, el poema “Conmigo” avance al paso siguiente, es decir, al emerger de la amabilidad desde la des-limitación entre las cosas:

la lluvia cae conmigo  
el pasto brota conmigo  
el sol quema conmigo  
la pulga pica conmigo  
el preso se encierra conmigo  
el cielo se nubla conmigo  
la nube se nubla conmigo  
el agua se moja conmigo  
la piel se toca conmigo  
la luz alumbra conmigo  
el sueño sueña conmigo  
el muerto muere conmigo  
la sangre sangra conmigo  
la curva dobla conmigo  
la línea sigue conmigo  
el punto para conmigo. (2014<sub>d</sub>, p. 23).

Así como encontramos una referencia anafórica al yo —la palabra conmigo aparece dieciséis veces—, es la repetición misma de la palabra la que nos aproxima a una desaparición del ego, confundido (fundido-con) las cosas, los seres, las personas. Conmigo es estar-con, ya no en la soledad replegada y narcisista del yo, sino que en el pleno encuentro con los otros seres. El yo va así desperdigándose, in-diferenciándose de la heterogénea multiplicidad del todo. De este modo, emerge la afabilidad que hace posible el encuentro con el otro que ha sufrido o sufre: específicamente, el preso que “se encierra conmigo” y el muerto que “muere conmigo”. Lejos de replegarse en su propio goce solitario de los objetos, el sujeto puede a través de estos entrar en un encuentro pleno con el otro, aunque a veces esto traiga consigo el peso doloroso de esta hiper-empatía, que por momentos lleva a Bertoni a la angustia: la noción de que si el otro sufre, yo también sufro y no puedo ayudarlo.

Aún añadimos otro ejemplo. En el poema “Catecismo” encontramos una propuesta que en primera instancia puede ser leída desde una teología panteísta, para la cual Dios se manifestaría en todos los objetos:

#### CATECISMO

Se persignan delante de la iglesia  
Como si Dios no estuviera también  
En la micro  
En los cines  
En los pasillos  
En el corazón del dictador incluso

Dios está  
En todas  
Partes

No hay doble enchufe  
Ni corchetera sin Dios

No hay galaxia ni uña  
Ni mugre debajo de la uña  
Sin Dios

Si uno  
Se persignara  
En la presencia de Dios  
No haría otra cosa  
Se le caería el brazo. (2011<sub>b</sub>, p. 36).



Todavía el texto poético puede tensionarse más si nos aproximamos a él con una mirada desde el budismo Zen. No podemos tomarnos demasiado en serio la actitud de Bertoni aquí frente a Dios, al menos en términos teológicos. Como ha explicado ya Cussen (2012), en el pensamiento de nuestro poeta predomina una mirada desde la Teología Negativa, para la cual no es posible hacer ninguna afirmación acerca de Dios, ya que este es imposible de aprehender: todo lo que se diga de él es falso, comenta Bertoni citando a Meister Eckhart. En el libro, el poema que sigue inmediatamente a catecismo es explícito sobre este punto:

## DIOS MÍO

Ojalá que existas  
Pero si no existes  
Te rezo igual


(Como dicen  
Tribilín y Pascal:  
*You never know*) (2011<sub>b</sub>, p. 37).

En este sentido, no asistimos tanto a una declaración testimonial o credo acerca de la naturaleza de Dios, lo que se contradice con la perspectiva teológica del resto de la obra. El poema “Catecismo” bien puede leerse en clave irónica, pero si pasamos más allá del tono hiperbólico y cómico del verso final, podemos interpretarlo sobre todo como una afirmación de la profunda dimensión espiritual de los objetos. El doble enchufe y la corchetera nos acercan a lo sagrado. Y si miramos a su condición espiritual desde una perspectiva Zen nos daremos cuenta de que esta reside precisamente en su vacío e indiferencia.

Es fácil darnos cuenta de la afinidad entre una teología basada en un dios al que es imposible acceder y una religión sin dios como el budismo Zen. Sin ir más lejos, es Hegel quien confunde la nada budista con una teología negativa (Han, 2015). La nada, sin embargo, no es Dios. Esta supera la idea de sustancia y de sujeto. Más bien, esta reemplaza la idea de Dios por un vacío amable que confunde todas las cosas en una sola indiferenciación. Byung Chul-Han es explícito en aclarar que para el budismo Zen, Dios no anda disperso por innumerables cosas. La principal diferencia que encontramos aquí es que, mientras que para una mirada panteísta Dios está en todo, para el Zen el vacío está en todo, pero este no sustenta, no gobierna, no es origen ni tiene poder sobre nada. La similitud, empero, reside en que desde ambas ópticas —el panteísmo y el budismo Zen— todos los objetos se vuelven uno mismo, y ya no tiene sentido la diferenciación. En ambos casos se nos presenta un modo de des-limitación. No hay diferencia entre los cines, la micro, la uña, la galaxia, la mugre. El sujeto también desaparece, en la medida en que

Dios o el vacío pueden estar incluso en el corazón del dictador. Este verso lleva la idea de la amabilidad a su punto más extremo: todas las personas también son iguales, inclusive el sujeto más abyecto en el que Bertoni puede pensar. En el vacío des-limitador, no se hace distinción alguna entre los seres humanos. Luego, el yo no tiene cabida.

Comenzamos de este modo a adentrarnos en la amabilidad. El vacío de lo cotidiano en el que todos los objetos son iguales permite que no existan exclusiones ni oposiciones conducentes a la violencia, sino que todo nos arrastra hacia el encuentro. Un poema que ejemplifica esto bastante bien, y que probablemente sea el texto más famoso de Claudio Bertoni, es “Para una joven amiga que intentó quitarse la vida” (popularizado mediáticamente por su aparición en la película *Gloria* de 2013, dirigida por Sebastián Lelio).



me gustaría ser un nido si fueras un pajarito  
me gustaría ser una bufanda si fueras un cuello y tuvieras frío  
si fueras música yo sería un oído  
si fueras agua yo sería un vaso  
si fueras luz yo sería un ojo  
si fueras pie yo sería un calcetín  
si fueras el mar yo sería una playa  
y si fueras todavía el mar yo sería un pez  
y nadaría por ti  
y si fueras el mar yo sería sal  
y si yo fuera sal  
tú serías una lechuga  
una palta o al menos un huevo frito  
y si tú fueras un huevo frito  
yo sería un pedazo de pan  
y si yo fuera un pedazo de pan  
tú serías mantequilla o mermelada  
y si tú fueras mermelada  
yo sería el durazno de la mermelada  
y si yo fuera un durazno  
tú serías un árbol  
y si tú fueras un árbol  
yo sería tu savia y correría  
por tus brazos como sangre  
y si yo fuera sangre  
viviría en tu corazón (2014<sub>d</sub>, p. 41).

Es cierto que los objetos mencionados en el texto suscitan relaciones de complementariedad que producen significados a partir de la connotación que estos tienen: no da la impresión que fuesen objetos necesariamente a-significantes, ya que se despliega un sentido que tiene que ver con la unión, con el encuentro (sobre todo hacia el final del poema: árbol-savia, corazón-sangre, son dualidades muy cargadas semánticamente). Pero observemos que, más allá de la mención de los objetos, no se profundiza en ellos ni se los explora en términos de intensidades o, al menos, de un abordaje descriptivo que los enriquezca en términos retóricos, ahondando así en el pensar los objetos. Bertoni no se sumerge en ninguno de ellos. Lo que hay es nuevamente un aparecer silencioso, en una suerte de relación matemática, de proporción entre el objeto A y el objeto B (A es a B como B es a C<sup>21</sup>), por lo que el sentido parece emerger no de la presencia de los objetos sino de la relación entre estos, sin necesidad de una inmersión en el pensar de sus posibilidades. De modo similar al poema “Nescafé” (2014c, p. 64), que analizamos en el capítulo III, el significado no está dado por las cosas en sí, sino por las relaciones entre estas, siendo los objetos intercambiables.

Dicho de otro modo, aunque los objetos están conectados entre sí, en el fondo, cada uno de ellos sigue estando vacío. Es más: podemos afirmar que es necesario que sea así, en la medida en que su ser silencioso, cotidiano e insignificante, su pura inmanencia, su presencia silenciosa en el texto poético es lo que logra suscitar la amabilidad en el poema (y, por qué no decirlo: la ternura). Su potencia expresiva reside

---

21 Propongo aquí un breve ejercicio o juego de imaginación poética: La proporción “A es a B como B es a C” es una forma de relación matemática que da cuenta de lo que se conoce como “número áureo”. La utilizo aquí para referirme a la relación entre los objetos que constituyen el poema: “Si fueras el mar [A] yo sería sal [B]/ y si yo fuera sal [B]/ tu serías una lechuga [C]” (2014d, p. 41). De este modo: El mar es a la sal como la sal es a la lechuga; el huevo frito es al pan como el pan es a la mermelada, la mermelada es al durazno como el durazno es al árbol. Lo curioso de este juego, es que el “número áureo” es conocido también como el “número de Dios” o “divina proporción”. De este modo, por la relación de “proporcionalidad poética” entre los objetos que se presentan en el poema, se manifiesta la presencia de la divinidad en las cosas. “No hay doble enchufe / ni corchetera sin dios” (2011b, p. 36). Podríamos añadir: ni hay pan, ni huevo frito, ni mermelada, ni durazno sin dios...

en el hecho de que el poema comunique un profundo afecto mediante una lista de objetos cotidianos, insignificantes y a-significantes, principio que solo llega a romperse al final del verso, con dos términos profundamente ricos connotativamente hablando... pero que ya no son cosas, sino que es el cuerpo dando cuenta de un estado emocional: la sangre y el corazón. A lo largo del poema encontramos un sentimiento que logra intensificarse precisamente gracias a la a-significancia de las cosas, a la simple mención de un huevo frito, mermelada, una bufanda o un calcetín<sup>22</sup>. La relación entre los diversos objetos que pueblan el poema es prolongable hasta el infinito (recurso que, como hemos visto, no le es ajeno a Bertoni) en la medida en que todos ellos son in-diferentes entre sí, y, por lo tanto, se compenetran los unos con los otros, permiten el encuentro entre el poeta y la joven amiga, quienes pueden llegar a ser uno solo con el resto de las cosas a través de la des-limitación, que permite que el sujeto desaparezca en la afabilidad del encuentro.

Con estas perspectivas en mente, podemos acercarnos una vez más a aquel poema titulado “La Virgen de lo Vásquez te protege” (2011<sub>b</sub>, p. 34), que anteriormente hemos examinado en relación a la poesía de Gonzalo Millán. Mientras que este último nos enrostraba la impotencia de los objetos para proteger a una víctima de un accidente en automóvil, Bertoni nos ofrecía una perspectiva hospitalaria desde la imaginación. En Bertoni, el boleto de micro, el tornillo de la rueda del bus, la tapa del lápiz Bic, se nos presentaban como objetos mediante los que se entablaba una búsqueda del otro y que, aunque fuese de modos muy tenues, podrían de algún modo protegerle, dejando finalmente al poeta que enuncia como sujeto responsable, comprometiéndose al afirmar “yo te protejo” (2011, p. 34). Desde otro ángulo, basado en un materialismo más nihilista,

---

22 Es interesante observar que, en la película *Gloria* (2013), la protagonista escucha enternecida la lectura del poema que le es dedicado: al escuchar el verso sobre el huevo frito, ella ríe. Esta risa podría interpretarse bien como una respuesta a la profunda a-significancia e insignificancia de los huevos fritos, que sorprende en el contexto de una expresión de afecto (que el poema nunca llega a describir explícitamente como amor).



podría afirmarse también que lo precario de la protección que todos estos objetos (y el sujeto enunciador mismo) pueden ofrecer, abre un espacio hospitalario en el poema desde una vulnerabilidad o impotencia igualadora: si todo y todos somos débiles e impotentes frente al peligro y la muerte, luego estamos todos unidos en nuestra fragilidad. Todos los que “te protegen”, en realidad, son igualmente impotentes.

Pero desde una lectura Zen, nos damos cuenta que en la in-diferenciación, los objetos son iguales en esencia, y en ello reside la afabilidad. No se puede establecer una separación entre objetos efectivamente capaces de proteger a alguien y aquellos que son más frágiles y limitados. Al afirmar sobre cada objeto que este “te protege”, se están suprimiendo las diferencias: una vez más, es in-diferente el objeto del que se hable. Podemos aquí entender el uso de la palabra *hasta* para referirse a la Virgen como un modo de expresar inclusión dentro de un conjunto: ella es un solo objeto más dentro de una lista que, nuevamente, podría prolongarse hasta el infinito. Este recurso de enumeraciones que pueden continuar después del punto final nos acerca precisamente a la idea de in-diferencia: da lo mismo el objeto del que estemos hablando, cualquiera de ellos te protege. Y esto es así porque, siendo todos los objetos una misma esencia y no distintas sustancias, ya no hay oposiciones que generen violencia. En el vacío,

lo negado es solamente la delimitación substancial, que engendra tensiones opuestas. La apertura, la afabilidad del vacío, significa también que el ente respectivo no solo está “en” el mundo, sino que en su “fondo” “es” el mundo, y en su estrato profundo respira las otras cosas, o les prepara su morada (Han, 2015, pp. 68-69).

Las cosas no pueden así repelerse, o negarse entre sí, sino que se abrigan, se acogen y se reciben mutuamente. En todas ellas, por insignificantes que sean, el poeta encuentra un espacio en el que refugiarse, un espacio propicio para el encuentro no sólo entre el sujeto y los objetos —escisión superada en el vacío—, sino también entre los sujetos, entre las personas: de ahí el apelativo genérico del poema, dirigido a una

segunda persona que podría ser cualquiera. Bertoni pudiese, constatando esta indiferenciación, refugiarse a sí mismo en las cosas, buscar en ellas su propia seguridad. En cambio, afirma que hasta la misma Virgen de lo Vásquez *te protege*: El poema nos tiende una invitación, nos abre el espacio para ingresar a este vacío y encontrar allí la amistad con las cosas en el momento presente y en la nada que las llena. Fundiéndose de este modo con los objetos, in-diferenciándose de ellos y logrando así un estado temporal de iluminación y plenitud, Bertoni consigue acceder a una forma de devenir imperceptible sin angustia: no teme la desaparición del yo, pues ahora *yo es nadie*.

### **VII.5. Epílogo: de la música a las cosas adorables**

Un aspecto que quien lea atentamente habrá notado, y que ya no podemos seguir obviando, es la presencia intermitente de la música entre los objetos vacíos que hemos comentado aquí, y en los poemas en los que se describe el encuentro con estos. En los viajes a comprar analizados anteriormente, en los que Bertoni se enfrenta a la plenitud de lo real, aparece la música como elemento adyuvante que permite abrir un espacio para el gozo: Primero los Beatles (2014<sub>c</sub>, p. 48), y Nat King Cole (2011<sub>b</sub>, pp. 40-41) años más tarde. No es una coincidencia (aunque sí lo sea el feliz detalle de que el “Negro de los Tarros” que atiende el primer negocio sea llamado así por su pasado como percusionista tropical). La presencia de la música en la obra de Claudio Bertoni es fundamental, y podría escribirse una tesis completa solo con esa dimensión. Y aunque escapa de los objetivos que nos hemos propuesto aquí y del espacio que disponemos, no queremos dejar de mencionar algunos elementos relevantes, toda vez que estos guardan estrecha relación con el mundo de los objetos. La música aparece constantemente en sus poemas, y el mismo Bertoni declara que esta tiene un lugar fundamental para él como una de sus grandes obsesiones: “amo la música tanto como las mujeres”, confiesa (2005<sub>c</sub>, s.p.). Sus

poemas están llenos de referencias musicales, letras de canciones y personas vinculadas de una u otra forma a la música.

Dentro de los objetos que Bertoni atesora aparece la música en los llamados “formatos físicos”. En Bertoni vemos aparecer, del mismo modo que en la experiencia de cualquier coleccionista de discos compactos o de vinilo, el goce del objeto físico que almacena la música como una forma metonímica de disfrutar de la música misma: de ahí que Bertoni pueda huir “como una rata” del dolor yendo a buscar sus discos favoritos (2011b, p. 18). Esto podría hacernos dudar de leerlos como objetos vacíos, pero no debemos confundirnos. En primer lugar, porque la manera de aprehenderlos en el poema sigue siendo “silenciosa”, a través de una simple mención que no les atribuye ninguna cualidad en particular ni se sumerge en una exploración de estos mediante el lenguaje. Y segundo, porque es la mera presencia de ellos —su aparición en los campos de sentido de la realidad material, y de la ficción poética— la que proporciona el gozo; un gozo bastante familiar para quienes coleccionan discos y vinilos en la era del “Streaming”, sin conformarse con el acceso a un archivo digital, y prefiriendo en cambio disfrutar la presencia “real” (es decir, material) del soporte físico. En definitiva, el goce sin palabras que otorga el tener un disco, simplemente por tenerlo.

Pero yendo todavía más allá, aunque la música estuviese transmitiéndose desde *Spotify* o *YouTube*, su presencia sigue siendo material como objeto estético, mucho más incluso que la literatura, que siempre aparece en el campo de sentido de la ficción, sin tener presencia alguna en el mundo material. La literatura, siendo real en cuanto aparece en un campo de sentido, escapa a toda posibilidad de ser aprehendida materialmente, siendo el sonido de la voz que lee en alto o la tinta en las páginas meros soportes materiales de un objeto estético que solo existe en cuanto lenguaje, susceptible de manifestarse materialmente pero en sí mismo una abstracción, una idea. De aquí que no podamos hacer otra cosa que interpretarla o explicarla: la idea exige ser pensada. La

música, en cambio, es un objeto absolutamente material, en la medida en que se constituye de ondas que se transmiten por el aire sin ningún contenido semántico. De allí que Clement Rosset hable del objeto musical como “creación de lo real en estado salvaje, sin comentario ni réplica; y único objeto de arte que presenta lo real como tal”, ya que “la música no imita, agota su realidad en su sola producción” (2007, p. 76). Recordemos que en Rosset real es sinónimo de material; por ello la música “no tiene necesidad de imitar a lo real, ya que ella basta para constituirlo con todas sus piezas” (2007, p. 74). La música no remite a ningún otro objeto de lo real-material ya que ella es en sí un objeto de lo real-material (a diferencia de la literatura). No es un signo, por lo que no hay significado al que remitirse. Y en ese sentido, está absolutamente vacía, como lo estaría una taza o unos limones de una verdulería.

En ese sentido, sin ser un objeto sólido, la música es un objeto de lo real material vacío con lo que Bertoni interactúa, y, por ende, perfectamente propicio para arrojarlo a un estado de plenitud Zen; probablemente, el objeto más propicio de todos para ofrecer esos instantes de gozo. Al escuchar *Chains* de los Beatles, o las mañanitas interpretadas por Nat King Cole, el impacto del choque con lo real es tan intenso que el sujeto queda abierto, predispuesto, listo para llenarse del vacío de lo real.

La escucha musical tiene un efecto paradójico: momento de gozo total pero sin razón de gozar, ni nadie que pueda reputar el gozo. ¿Quién habla? ¿Quién escucha? ¿De qué se trata? Aquí no hay mensaje ni receptor: el mensaje está en blanco y quien hubiera podido escucharlo se ha desvanecido en cualquier forma (Rosset, 2007, p. 76).

Desde la a-significación inherente a la escucha musical nos aproximamos a la desaparición de la subjetivación en términos de Deleuze y Guattari (2004). *Nadie* habla y *nadie* escucha: la música en cuanto objeto a-significante está vacía, y esto propicia, por lo tanto, la desaparición del *yo*, que no tiene alternativa de elaborar un discurso que mantenga el ego afianzado, y ofrece en cambio la pura presencia gozosa del sonido. A

través de ese vacío, propio como hemos dicho de los objetos cotidianos, y del objeto musical también, volvemos a aproximarnos al fenómeno la in-diferencia, en la que ya no hay un sujeto pues todas las cosas son la misma en el vacío. Tal y como lo dice Rosset, no hay mensaje ni receptor, por lo que el puro presente del gozo permite que la identidad propia desaparezca.

#### COLD SWEAT

Anoche  
Cuando bajé a comprar  
Estaban tocando Cold Sweat  
En un departamento del primer piso  
Me dio tanto gusto saber  
que había un vecino  
al que le gustaba James Brown  
que me puse a bailar ahí mismo en el pasillo  
Ojo al charqui eso sí  
por si alguien abría la puerta  
o venía por la escalera (2005<sub>b</sub>, p. 47).

Aunque en las últimas líneas del poema anterior notamos los vestigios del yo replegándose en la vergüenza ante la posibilidad de ser descubierto en pleno acto del goce musical, lo cierto es que la música es capaz de lograr lo que Bertoni tanto desea: vaciarlo del yo, librarse finalmente de sí mismo y verse colmado plenamente de lo otro, que es pura inmanencia, puro presente. Esta es una tercera instancia en la que Bertoni, mediante la acción de “ir a comprar”, se ve precipitado a enfrentar la inmanencia de los objetos, con la música oficiando como un medio para abrirse, para estar dispuesto a la entrada de lo material que pueda permitirle conectarse con el vacío y aproximarse al goce del presente. Notamos, por lo demás, que esto puede darse tanto por el encuentro con la música misma, como por consecuencia del amor a todo lo que tenga que ver con ella. Así, por ejemplo, antes de escuchar la música, el gozo de ir a buscar los “cidís” a Feria del Disco es suficiente para escapar del dolor. O en el poema “Alegría”, que citamos a continuación —y que forma parte de una secuencia completa de poemas dedicados a

diferentes artistas de soul, rock y música pop—, donde se logra dar cuenta de la dicha que inunda al sujeto cuando el encuentro con lo musical lo predispone y abre al gozo de los otros objetos materiales.

y cuando me di cuenta  
que mientras comía  
mis garbanzos con ensalada  
podía hojear la revista  
de jazz española  
que había comprado recién  
porque salía una entrevista  
de wayne shorter  
a raíz de su álbum “alegría”

—cuando  
me di cuenta  
de esto—

mi  
propia  
alegría  
subió hasta  
su copa y me  
colmó (2005<sub>b</sub>, p. 48).



Y es que finalmente la plenitud del encuentro con lo real y su vacío abren paso a la alegría, a la plenitud del gozo del presente. Una vez más encontramos la aproximación Zen a los objetos: su simple mención silenciosa, su presencia apenas nombrada que permite dar cuenta de la pura inmanencia y del vacío que hay en ellos. Tal como son, sin desplegar ningún discurso, los objetos no solo vacían al sujeto del yo, sino que en este movimiento traen la alegría, que parece tan escurridiza: esta colma a Bertoni, quien una vez más deviene huevo intenso, lo que le permite llenarse del puro gozo de la presencia de lo material. Este es el único paraíso al que puede aspirar el sujeto, lo que no hace que este paraíso sea menos valioso. Por el contrario, ofrece a los objetos un lugar privilegiado como guías del camino hacia la salvación espiritual del sujeto: Un modo de redimirse entre tanta angustia, y de encontrar un lugar donde reposar.

la gloria o la felicidad o la única  
posibilidad de tranquilidad real descansa  
en la playa de la Boca y sus zapatos retorcidos  
y en sus pilas de basura y en sus peripatéticos  
tiuques y queltehues y en el restaurant Concón  
ahí en una mesita con una cañita de blanco  
perpendicular al mesón (2005<sub>b</sub>, p. 100).

Los zapatos que Bertoni recoge del mar; las pilas de basura —los residuos, tan valiosos para nuestro poeta en cuanto objetos precarios— y los objetos cotidianos tales como una caña de vino blanco o un mesón: sin elevar un discurso sobre ellos, sin necesidad de glorificarlos, permitiéndoles simplemente estar, vacíos, en su pura inmanencia, ofrecen una ventana utópica para un sujeto debilitado, constantemente temeroso, sufriente y obseso con el propio dolor (y el dolor ajeno también). Constatamos así que, sin necesidad de añadirles nada, desde la mirada Zen los objetos más precarios, los de menor valor monetario y absolutamente a-significantes, son finalmente objetos dignos de amor, objetos preciados, adorables, pues significan la paz para Bertoni.

hay tantas cosas  
adorables:

los caminos  
los senderos  
los caballos  
el pasto  
los letreros  
la luz  
los camiones  
los pinos  
la tierra  
la luz sobre la tierra  
el color de la tierra  
las tejas  
los muros  
el verano  
el sol  
la madera  
el cielo  
y un montón  
de cosas más! (2005<sub>b</sub>, p. 102).



## CONCLUSIONES Y PROYECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

### ***Conclusiones generales***

Al comienzo de esta investigación nos propusimos explicar desde el análisis textual el sentido de la aparición de los objetos cotidianos en la poesía de Claudio Bertoni, y las implicancias de su presencia para la interpretación de los textos. Al respecto, concluimos que es posible identificar en la obra dos grandes maneras en las que el sujeto de la enunciación se relaciona con los objetos y que permiten explicar los sentidos que despliega su aparición en los textos poéticos. Como el mismo análisis lo demostró, son susceptibles de estudiarse de manera sistemática e identificar cierta consistencia en el modo en que los objetos son presentados, tematizados y, sobre todo, experimentados o vividos por el autor.

La primera forma de relacionarse con los objetos responde a los atributos propios de lo *inesencial* (Baudrillard, 1969): aspectos no materiales de los objetos, que tienen que ver con el modo en que el sujeto se aproxima a ellos, remitiendo a lo psicológico, social o espiritual, lo que tiene lugar en el territorio de la imaginación o la fantasía. En estos casos los objetos ascienden a la categoría de cosas; es decir, se vuelven causas, objeto de la plena atención del sujeto, y adquieren una vida propia que es imaginada y atribuida por este último; es la emergencia de lo que Bodei (2013) denomina excedente de sentido. En esta situación es cuando se despliegan alianzas de afectos e intensidades, las que pueden arrastrar al sujeto hacia devenires que se experimentan a través del gozo, pero también de manera angustiosa cuando amenazan con la desintegración del yo. En estos poemas los objetos son tematizados de una manera que tiende a ser más verbosa; se les asignan diversos atributos (son adjetivados, actúan, se presentan de manera prosopopéyica) o en algunos casos adquieren un profundo valor figurativo, insertos en metáforas complejas o analogías que describen el estado del espíritu de Bertoni. Tienden



por lo tanto a ser poemas más extensos o más complejos. Esta aproximación demuestra la primera parte de hipótesis: que la relación con los objetos se entiende a partir de vínculos de afectos e intensidades que permiten rehuir las fuerzas de la muerte, aunque matizamos aquí pues su potencia devastadora también puede hacerse presente en los poemas, cuando la relación intensa con los objetos se fundamenta en la angustia y en la soledad, como queda demostrado tras el análisis del texto *Una Carta* (2015<sub>a</sub>).

Frente a este modo de relacionarse con las cosas se podrá objetar, desde una óptica materialista como la de Clément Rosset (2007), que corresponde a una mera ilusión del sujeto y que se aparta de lo real, lo que redundaría en una negación de los objetos, los que el poeta rehúye mediante la imaginación poética. Sin embargo, desde la ontología de los campos de sentido (Gabriel, 2019<sub>a</sub>) constatamos que esta relación es plenamente real, pero aparece en un campo de sentido no material: son vínculos de afectos e intensidades que tienen lugar en el espíritu del poeta y son comunicados en el campo de sentido de la literatura. Así, se despliegan formas de relación con las cosas que no reniegan de su materialidad, sino que la complementan e intensifican: no se puede borrar ni negar el universo material, sólo se puede añadir nuevas capas de real (Fernández Mallo, 2018) que no hacen sino demostrar lo infinito de la existencia.

La segunda manera de relacionarse con los objetos se manifiesta en un contacto directo con la materialidad, sin atribuirle ninguna carga adicional de sentido. Por el contrario, desprovistos de adjetivación, de un valor semánticamente denso, los objetos se presentan vacíos, no sugieren nada ni adquieren ningún significado en el poema: estamos en presencia de la *a-significancia* (Deleuze y Guattari, 2004). Estos poemas tienden a ser más breves, lacónicos, o bien la mención de los objetos es breve dentro de un poema más extenso (se nombran pero no se describen, no se adjetivan ni se señala mucho más sobre ellos salvo constatar su presencia).

Esta manera de presentar los objetos se presta, a su vez, para dos formas de interpretación: nuevamente, una perspectiva materialista desde la cual los objetos serán signos mortuorios toda vez que, vacíos, remiten a la inconciencia de la muerte, al silencio final posterior a la existencia humana. Desde esta misma óptica, aquellos poemas en los que los objetos “cobran vida” no serían sino un intento de rehuir la verdad ineluctable de la muerte.

Sin embargo, desde una óptica fundamentada en el pensamiento del budismo Zen (Han, 2015), este vacío de las cosas no es un signo mortuario, sino que, por el contrario, connota un modo de aprehender los objetos que permite encontrar en ellos un estado de plenitud y paz espiritual mediante el vacío. La nada de los objetos nos remite al vacío de la pura inmanencia, donde el sujeto puede instalarse en la conciencia plena del presente, descansando momentáneamente del constante temor a las ilimitadas amenazas posibles del futuro. El pensamiento detiene su ruido incesante, lo que explica la parquedad de los textos; se abre a la pura inmanencia en la meditación, lo que le permite olvidarse de sí mismo, superar el ego y librarse de este modo de la constante angustia que lo caracteriza; angustia que, en el caso de Bertoni, tiene que ver con el desamor, la soledad, el miedo a la locura y a la enfermedad. Queda demostrado así que la obra encuentra, en lo material vacío y sin sentido, un camino esperanzador y optimista que se destaca en una obra intensamente preocupada por la fragilidad de la existencia, aspecto que planteamos en la segunda parte de nuestra hipótesis.

Este último aspecto nos permite proponer una lectura aplicable de manera general y paradójica a la obra de Claudio Bertoni: tratándose de la escritura de un diario de vida, da cuenta de un sujeto obseso consigo mismo, que simultáneamente anhela escapar de sí mismo. La hipocondría del sujeto, pero también la obsesión sexual cuando da paso al fetichismo y a la objetificación del cuerpo de las mujeres, da cuenta de una reedipización narcisista; los devenires, sin embargo, arrastran a Bertoni hacia la disolución del yo. Por

momentos, este movimiento alivia la angustia y permite vínculos con los objetos que enriquecen su experiencia y la hacen luminosa; pero este mismo movimiento también adquiere un tono de angustia cuando, en la máxima frustración del deseo amoroso y la soledad absoluta, los objetos aparecen como elementos moleculares que amenazan con desintegrar su yo de una manera violenta, arrastrado por la fuerza del deseo. Mediante la aproximación a los objetos con una mirada Zen, Bertoni consigue lo que tanto anhela: olvidarse de sí mismo, de una manera afable que ofrece alivio a su angustia.

### ***Proyección de la investigación***

De esta investigación se desprenden al menos tres líneas factibles de continuar desarrollando en investigaciones futuras y que nos parecen dignas de mención. La primera de ellas tiene que ver con el lugar que ocupa el objeto musical en la obra de Claudio Bertoni. Aquí hemos constatado que tanto la presencia de la música como el pensamiento acerca de esta repercuten en una experiencia gozosa del sujeto que le permite conectarse más plenamente con la inmanencia del momento presente y que lo empujan de una manera vitalista a la superación del yo. Hay una importante cantidad de menciones musicales en la obra de nuestro poeta, y, desde la óptica Zen que hemos planteado aquí, resultaría interesante revisar en detalle cada una de esas menciones y constatar cómo se expresa en ellas el gozo en la inmanencia de lo material.

La segunda línea que queda abierta dice relación con la reflexión acerca del sujeto lírico/autor haciendo un cruce teórico entre el concepto de sujeto en vías de ficcionalización de Dominique Combe (1999) y los planteamientos de Markus Gabriel acerca de los campos de sentido (2019<sub>a</sub>, 2019<sub>c</sub>). Hemos defendido aquí la idea de que el sujeto nunca logra realmente darse a conocer en una poesía autobiográfica, en la medida en que acaba multiplicándose a través de la construcción de otro yo en el campo de sentido de la ficción, el cual es tributario del yo material extraliterario. No hablamos aquí

ya de “autor real”, en la medida en que el sujeto de la enunciación ficcional es también real, pues tiene existencia real por cuanto aparece en el campo de sentido de la obra literaria, lo que nos permite analizarlo como objeto literario, sin perder de vista las implicaciones de la estrecha relación entre este sujeto y el individuo humano que ha efectivamente creado los textos. Esta conceptualización, a medio camino entre lo material y lo literario (lo que tradicionalmente se ha llamado “realidad” y “ficción”), pudiese ser interesante para revisar otros autores que realizan una escritura poética autobiográfica, como la autoficción u otros discursos del yo, aportando nuevos matices a la larga discusión acerca del sujeto de la enunciación en los textos poéticos.

Finalmente, queda la posibilidad de aplicar los planteamientos teórico-críticos utilizados a lo largo de esta tesis en la escritura de poetas de características similares a Claudio Bertoni. Esta doble mirada a los objetos en la pura inmanencia de su materialidad, pero también en la realidad no material que se desprende de ellos —con los distintos nombres que recibe según el autor: el *excedente de sentido* para Bodei (2013) o lo inesencial para Baudrillard— y que tiene lugar en campos de sentido distintos al del universo físico, puede probarse productiva para la investigación de otras escrituras donde el objeto tenga un rol fundamental, y donde el lenguaje coloquial o conversacional sea la forma predominante. ¿Qué cambia en la interpretación que hacemos de los textos cuando nuestra idea de lo real se extiende más allá de lo material? ¿Qué lecturas podemos hacer de los textos cuando identificamos en ellos los sesgos propios del materialismo (que solo existe lo material) o el constructivismo (que todo lo que existe es una construcción social)? Los poetas que se aproximan a los objetos, ¿abrazan la posibilidad de aprehenderlos o los merodean en una frustración metafísica que se considera a sí misma incapaz de conocer lo que está frente a ellos? ¿Reconocen la existencia material de las cosas, o la niegan en virtud de los “engaños” de nuestros sentidos? En esta tesis nos hemos aproximado a una exploración de los cruces entre los campos de sentido de lo

material, con los de la imaginación, la ficción literaria y el espíritu. Los objetos no materiales —los objetos soñados, imaginados, usados como símbolos— pueden ser abordados de maneras desafiantes, que cuestionen los supuestos tradicionales de la teoría posestructuralista-postmoderna, tan extendida en los estudios literarios contemporáneos, o que ofrezcan una nueva manera de aproximarse a ella. Creemos que se abre aquí un marco de reflexión teórico-crítico sumamente interesante de aplicar a otros corpus poéticos, con resultados distintos a los aquí obtenidos, pero igualmente novedosos.



## REFERENCIAS

- Artigas, J. (2017). *Palabras Perdidas*. En <https://jorgeartigas.cl/palabras-perdidas/>
- Asensi, M. (2004, septiembre). ¿Qué es la deconstrucción? *Visions*, n.3(11-19).  
[https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel\\_asensi2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel_asensi2.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Barthes, R. (2009). *Diario de Duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. Siglo XXI editores.
- Baudrillard, J. (1991) *La transparencia del mal*. Anagrama.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Cátedra.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte*. Amorrortu.
- Bertoni, C. (1973). *El Cansador Intrabajable*. Beau-Geste Press.
- Bertoni, C. (1986). *El Cansador Intrabajable II*. Las Ediciones del Ornitorrinco.
- Bertoni, C. (1990). *Sentado en la cuneta*. Carlos Porter.
- Bertoni, C. (1998). *De vez en cuando*. Santiago: LOM Ediciones.
- Bertoni, C. (2000<sub>a</sub>, 26 de mayo). “Los verdaderos superhombres son los seres normales”.  
*El Metropolitano*.  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0009337.pdf>
- Bertoni, C. (2000<sub>b</sub>, 15 de febrero). La apoteosis de lo normal. *El Mercurio*.  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-246372.html>

- Bertoni, C. (2002<sub>a</sub>). *Jóvenes Buenas Mozas*. Cuarto Propio.
- Bertoni, C. (2002<sub>b</sub>) Claudio Bertoni: "Mi vida está llena de estupideces". *Proyecto Patrimonio*. <http://www.letras.mysite.com/bertoni240402.htm>
- Bertoni, C. (2004<sub>a</sub>, 16 de mayo). Claudio Bertoni: "Hay maneras de vivir que te inhabilitan para escribir poesía". *El Mostrador*. <http://www.letras.mysite.com/cb030604.htm>
- Bertoni, C. (2004<sub>b</sub>, 4 de julio). Claudio Bertoni, poeta. "A veces, cuando estoy bien, no hago nada". *El Mercurio*. <http://www.letras.mysite.com/cb050704.htm>
- Bertoni, C. (2005<sub>a</sub>). *Harakiri*. Cuarto Propio.
- Bertoni, C. (2005<sub>b</sub>). *No faltaba más*. Cuarto Propio.
- Bertoni, C. (2005<sub>c</sub>). Claudio Bertoni regresa con libro de poesía. *El Mercurio*.  
<http://www.letras.mysite.com/cb231105.htm>
- Bertoni, C. (2006<sub>a</sub>, 10 de agosto). *Claudio Bertoni: entre lo místico y lo prosaico* [video].  
Obtenido de <http://www.otrocanal.cl/video/claudio-bertoni-entre-lo-mistico-y-lo-prosaico>
- Bertoni, C. (2006<sub>b</sub>) "No sé si alguien se propone ser poeta. Es al revés, la poesía te elige a ti". *Talión*.  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0219079.pdf>
- Bertoni, C. (2010<sub>a</sub>). *Fragmentos escogidos*. Ediciones Tácitas.
- Bertoni, C. (2010<sub>b</sub>, 23 de noviembre). *Entrevista a Claudio Bertoni* [video].  
<https://vimeo.com/17121504>
- Bertoni, C. (2011<sub>a</sub>). *¿A quién Matamos Ahora?*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2011<sub>b</sub>). *El Tamaño de la verdad (poemas 2008)*. Cuarto Propio.

Bertoni, C. (2011<sub>c</sub>) Dicho sea de paso. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2011<sub>d</sub>, 21 de noviembre). ¿Comprendís?. *La Tercera*.

<https://www.latercera.com/paula/claudio-bertoni-comprendis/>

Bertoni, C. (2012, 8 de octubre). Claudio Bertoni condenó a su impostor en Twitter: “Es poco fino”. *Cooperativa.cl*.

<https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/literatura/poesia/claudio-bertoni-condeno-a-su-impostor-en-twitter-es-poco-fino/2012-10-08/092030.html>

Bertoni, C. (2013<sub>a</sub>). *Adiós*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2013<sub>b</sub>). *Rápido, antes de Llorar. Cuadernos 1976-1978*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2014<sub>a</sub>, 26 de febrero) Bertoni y su antología de desnudos: “Yo me muero de vergüenza salir en pelota”. *The Clinic*. <http://www.theclinic.cl/2014/02/26/bertoni-y-su-antologia-de-desnudos-yo-me-muero-de-verguenza-salir-en-pelota/>

Bertoni, C. (2014<sub>b</sub>). *No queda otra*. Cuarto Propio.

Bertoni, C. (2014<sub>c</sub>). *Piden sangre por las puras*. Cuarto Propio.

Bertoni, C. (2014<sub>d</sub>). *Ni yo*. Cuarto Propio.

Bertoni, C. (2015<sub>a</sub>). *Sentado en la cuneta. Una Carta*. Alquimia.

Bertoni, C. (2015<sub>b</sub>). *Antología (1973-2014)*. Lumen.

Bertoni, C. (2016). *¿Puede aceptarse todo esto?*. Tajamar Ediciones.



Bertoni, C. (2018). *Cabro Chico*. Lumen.

Bertoni, C. (2019). *Violeta*. Overol

Bertoni, C. (2020<sub>a</sub>, 2 de mayo). Claudio Bertoni: “Yo no vuelvo a googlear un síntoma ni aunque me torturen”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/claudio-bertoni-yo-no-vuelvo-a-googlear-un-sintoma-ni-aunque-me-torturen/MXX5L3NNIVCWXYI6SUQVDXL4/>

Bertoni, C. (2020<sub>b</sub>). *Poesía Reunida*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Bertoni, C. (2020<sub>c</sub>). *Cero*. Overol.

Bertoni, C. (2021<sub>a</sub>, 18 de enero) Claudio Bertoni arroja un ladrillo lleno de ángeles y demonios. *Las Últimas Noticias*, p. 30.  
[https://www.litoralpress.cl/paginaconsultas/Servicios\\_NClip/Get\\_Imagen\\_Pagina.aspx?LPKey=JUZGBNN7D3KOSEC5467QBB22ESZLF2JIDGYH6LCA3PHUCUTWU3WA](https://www.litoralpress.cl/paginaconsultas/Servicios_NClip/Get_Imagen_Pagina.aspx?LPKey=JUZGBNN7D3KOSEC5467QBB22ESZLF2JIDGYH6LCA3PHUCUTWU3WA)

Bertoni, C. (2021<sub>b</sub>, 10 de enero). Claudio Bertoni: “Lo que he publicado es la punta del iceberg”. *El Mercurio*. p.E6.  
[https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa\\_Texto?LPKey=r7.I.N.Bka/.R.O.Zp7.Jn05e.J.Ms.B8.Hpp.Na.G.C1a.Nn9w.C.N.V.F05.U.%C3%96](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=r7.I.N.Bka/.R.O.Zp7.Jn05e.J.Ms.B8.Hpp.Na.G.C1a.Nn9w.C.N.V.F05.U.%C3%96)

Bisama, A. (2011). Prólogo. En Bertoni, C., *Dicho Sea de Paso* (pp. 7-12). Ediciones Universidad Diego Portales.

Bloom, H. (2001). *El Canon Occidental*. Anagrama.

Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Amorrortu.

- Bodei, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Amorrortu.
- Bolaño, R. (2001). *Putas Asesinas*. Anagrama.
- Casado, M. (2009). "Tomar Partido por las cosas". En Casado, M. (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (pp. 53-72.). Iberoamericana.
- Castro, J. (2008). "Descubre tu presencia" El rostro escondido de Dios en la poesía de Claudio Bertoni a partir de la noche oscura y el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. Ponencia presentada en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.
- Combe, D. (1999). La referencia desdoblada. En Cabo Aseguinolaza, F. (comp.). *Teorías Sobre la Lírica* (pp.127 - 153). Arco Libros.
- Cortázar, J. (2005). *Rayuela*. Punto de Lectura.
- Costamagna, A. (2002). Bertoni en el jardín. En Bertoni, C. *Jóvenes Buenas Mozas* (pp. 7-12). Cuarto propio.
- Cussen, F. (2012). ""Haré que dios exista": Claudio Bertoni y la teología negativa". *Revista chilena de literatura*, n.81(5-24). <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n81/art01.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Eagleton, T. (2002). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2002). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.

Faúndez, E. (2012). Realismo e indeterminación (Aproximación teórico-crítica): El caso de La Regenta de Leopoldo Alas, "Clarín". *Atenea*, 505 (pp. 103-120).

[https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n505/art\\_05.pdf](https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n505/art_05.pdf)

Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura*. Galaxia Gutenberg.

Ferraris, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Ariadna Ediciones.

Gabriel, M. (2019<sub>a</sub>). *Por qué el mundo no existe*. Ediciones de Pasado y Presente.

Gabriel, M. (2019<sub>b</sub>). *El poder del arte*. Roneo.

Gabriel, M. (2019<sub>c</sub>). *El sentido del pensamiento*. Ediciones de Pasado y Presente.

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

Guerriero, L. (2020). Claudio Bertoni: arqueólogo del desasosiego. En Bertoni, C. (2020). *Poesía Reunida* (pp. 9-20). Ediciones Universidad Diego Portales.

Gumucio, R. (2015). El incansable cansancio. En Bertoni, C., *Antología (1973-2014)* (pp. 7-12). Lumen.

Han, B.-C. (2015). *Filosofía del budismo zen*. Herder.

Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.

Hernández, L. (2008). Un exorcismo de Claudio Bertoni. *Crítica.cl*.

<https://critica.cl/literatura-chilena/un-exorcismo-de-claudio-bertoni>

Klein, N. (2017). *Decir no no basta*. Paidós.

Klein, N. (2018). *No logo*. Booket.

Lelio, S. (Director) y Larraín, P. (Director). (2013). *Gloria* [película]. Fábula.

Libros del Ayer (s.f.). Claudio Bertoni. El Cansador Intrabajable.

<https://www.librosdelayer.cl/productos/detalle/6754/claudio-bertoni-el-cansador-intrabajable>

Lihn, E. (1987, 27 de junio). Noticias de Claudio Bertoni. *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile* <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83609.html>

López, A. (1997). La poesía "superficial" de Claudio Bertoni. *Anuario de postgrado*, n° 2. Colección Biblioteca Nacional.

Martínez, M. (2002). Los santos inocentes como novela del devenir. *Acta literaria*, 27 (pp.109-126). <https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n27/art09.pdf>

Merino, R. (1999). Un círculo de piedras. En Bertoni, C., *Una Carta*. (pp. 9-12).

Millán, G. (1984). *Vida (1968-1982)*. Cordillera.

Montero, G. (2019). Como encender la luz sobre una cosa sin ensuciarla". La poética de los objetos de Claudio Bertoni. *Cincinnati Romance Review* n.46 (72-88)

Parra, N. (2007). *Poemas para combatir la calvicie*. Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Mario. (2004). Neruda: El rizoma de Residencia y el Canto. *Atenea*, 489 (pp. 89-105). <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n489/art07.pdf>

Rosset, C. (2004). *Lo Real: tratado de la idiotez*. Pre-Textos.

Rosset, C. (2007). *El objeto singular*. Sexto Piso.

Rosset, C. (2016). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la Ilusión*. Libros del Zorzal.

- Sáez, G. et al. (2012). ¿Empoderamiento o subyugación de la mujer?: experiencias de cosificación sexual interpersonal. *Psychosocial Intervention*, 21(1), (pp. 44-51).
- Salas, M. (2016). “No tengo idea si es poesía o no”: el paradigma estético en la obra de Claudio Bertoni (tesis de magíster). Universidad de Concepción.
- Salas, M.; Vallejos, C. (2012). *La transparentación del individuo mediante el lenguaje en la obra de Claudio Bertoni* (tesis de pregrado). Universidad de Concepción.
- Sontag, S. (1996). *Contra la Interpretación y otros ensayos*. Alfaguara.
- Spang, K. (1993). *Géneros Literarios*. Síntesis.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Waldhuter.
- Vega, C. (2018). La Tribu No y CADA: neovanguardia y (e)utopía como preámbulo del devenir. *Taller de Letras*, n.62 (49-67)
- Ward, D. (s.f.) All In The Nuclear Family. The 1977 Tour: Those Were the Inflatables. *Spare Bricks*. <http://sparebricks.fika.org/sbzine06/sections/features2.html>
- Zambrano, M. (2004) *La confesión: género literario*. Ediciones Siruela.