



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee,
Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

El erotismo en la poesía de Claudio Bertoni

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanna Regazzoni

Correlatore

Ch.mo Prof. José Tomás Labarthe

Laureanda

Maria Rita Consolaro

Matricola 842016

Anno Accademico

2016/2017

ÍNDICE

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción | 2 |
| 1. Una panorámica de la poesía chilena del siglo XX: desde el creacionismo hasta la dictadura | 5 |
| 1.1 Los grandes nombres | 6 |
| 1.2 La generación del 50 | 11 |
| 1.3 La generación del 60 | 15 |
| 1.4 La generación del 70 | 19 |
| 2. Claudio Bertoni: comienzos poéticos y obra | 26 |
| 2.1 Un apunte biográfico | 26 |
| 2.2 La Tribu No | 27 |
| 2.3 La vocación del vago | 31 |
| 2.4 El monaquismo | 34 |
| 2.5 La comunicación | 38 |
| 2.6 El dolor | 40 |
| 2.7 El humor | 43 |
| 2.8 La religión | 45 |
| 2.9 Lo material | 47 |
| 3. El erotismo | 51 |
| 3.1 Pornografía y sexualidad | 52 |
| 3.2 La trascendencia | 55 |
| 3.3 La sociedad | 59 |
| 4. El erotismo en la poesía de Claudio Bertoni | 64 |
| 4.1 <i>L'erotisme</i> | 66 |
| 4.2 El trabajo | 67 |
| 4.3 La pérdida | 70 |
| 4.4 La violencia | 72 |

| | |
|--------------------------|-----|
| 4.5 La muerte | 75 |
| 4.6 La angustia | 77 |
| 4.7 El horror | 79 |
| 4.8 La animalidad | 83 |
| 4.9 El lenguaje soez | 86 |
| 4.10 La señal erótica | 88 |
| 4.11 La totalidad | 90 |
| 4.12 Para concluir | 93 |
| CONCLUSIÓN | 96 |
| ANEXO FOTOGRÁFICO | 99 |
| BIBLIOGRAFÍA | 111 |

[...] l'estetica è una scienza che per definizione non può mai scoprire niente. Se qualcosa venisse scoperto, si inaridirebbe immediatamente la potenzialità umana di generare messaggi estetici. In questo paradosso consiste il fascino dell'analisi critica di oggetti artistici: che è sempre una lotta con l'angelo, quindi predestinata alla sconfitta finale. (Almansi, p.vii)

Comment lire la critique? [...] je puis m'en faire le voyeur: j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est *sans fonction*), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini. (Barthes, 1973, p.31)

Avec l'écrivain de jouissance (et son lecteur) commence le texte intenable, le texte impossible. Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance*: vous ne pouvez parler "sur" un tel texte, vous pouvez seulement parler "en" lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance [...]. (Ivi, pp.37-8)

INTRODUCCIÓN

La obra del poeta chileno Claudio Bertoni presenta una variedad de temas entregados por medio de un estilo llano, directo y exento de oropeles lingüísticos. En sus poemas se percibe una expresión que se asemeja al habla cotidiana pero que, al mismo tiempo, encierra una sensibilidad poética a veces sutil, otras veces descarnada, que sin embargo siempre nos ofrece una visión distinta y sincera de esa cotidianidad que con frecuencia consideramos una costumbre inevitable y sin nada que rescatar. Los asuntos abordados por el autor remiten a las angustias y a las dichas de todo ser humano, quien se enfrenta asombrado a los pequeños acontecimientos de todos los días, a las grandes decepciones y logros, a la mutabilidad sorprendente de la vida y a su intensidad, a su misterio. Según comenta el mismo Bertoni: “todo lo que he escrito habla de lo mismo: de lo desconcertante que es haber aparecido en esta argamasa de tierra y de fuego y convertirse en una pregunta” (en Symns, p.5S).

La característica que emerge repetidamente a partir de los textos del poeta se encuentra en su trato con los impulsos eróticos y con su relativa poetización. El eros bertoniano caracteriza fuertemente los poemas y, en la lectura de éstos, parece inevitable relacionarse con ello y con su magnitud. El cuerpo, la mirada, los estímulos y los recuerdos se articulan dentro de la conciencia del hombre quien, a su vez, los expresa en la lírica espontánea que se acaba de mencionar. La mujer, presencia conturbadora y controvertida, se transpone en una necesidad acuciante, en la suavización de los sentimientos, en la desarticulación de los gestos. Sus formas y las reacciones que provocan en su adorador relampaguean en los poemas a través de palabras intensas, abiertamente, con la misma sensación urgente del deseo. El recorrido destinado a la experiencia profunda de la vida y, tal vez, a su entendimiento pasajero, se instala en una entrega inconsciente, en la aceptación de una realidad secreta, tanto turbulenta como sosegada, en el evitar las chispas de la razón:

com-
prender
es apagar.

(lo
que se
prende.)

(“Comprender”,
1999, p.54)*

* Los poemas citados en el presente trabajo son de Claudio Bertoni, salvo indicación contraria.

La incertidumbre que surge con respecto al erotismo dentro de la obra de Bertoni se relaciona con la naturaleza de su manifestación, con la relevancia de su significado. Puesto que no resulta posible excluir el relieve de un aspecto tan arraigado en la escritura del autor, nos proponemos entonces indagarlo profundamente, trazar sus puntos más sustanciales, evidenciar la manera en que se desarrolla dentro de la lírica y su porqué. Por lo tanto, nos cuestionamos sobre la razón íntima de una expresión poética tan presente y aguda. Ese “convertirse en una pregunta”, mencionado en el primer párrafo, describe la misma inseguridad con que nos aproximamos a un tema tan evidente y explícito pero, al mismo tiempo, difícil de penetrar: al alcance de todos pero con una médula incógnita. Debe existir una clave de lectura que nos permita ensanchar finalmente al motivo del erotismo. De hecho esta temática, que difunde rápidamente en la recepción de la obra de Bertoni, guarda la revelación de una parte fundamental de la esencia del ser humano.

Para acercar al lector de este trabajo al enfoque sobre dicho tema, es decir al erotismo en la obra del poeta chileno, vamos a trazar antes que todo un pequeño excursus sobre la producción lírica chilena de la segunda mitad del siglo XX que, tomando en cuenta el espacio reducido que le vamos a dedicar, va a aparecer sin duda incompleto pero se espera que pueda entregar, también gracias a los distintos fragmentos textuales, una base para insertar a Claudio Bertoni en el contexto literario de su país. Luego, nos vamos a dirigir más detenidamente sobre la figura del poeta considerado: su vida, sus lecturas y, principalmente, algunos de los temas que aborda con mayor profundidad. Finalmente, el último capítulo antes del análisis que proponemos va a ser relativo al erotismo, delimitado de manera teórica. Vamos a describir rápidamente su naturaleza y los distintos significados que se le han entregado que puedan ser útiles para la comprensión del estudio literario que se va a entregar posteriormente.

Se ha dicho que se busca analizar el erotismo bertonianiano para dar cuenta de una expresión propiamente humana. A pesar de ello, no parece una novedad la sugerencia de que la poesía representa la exteriorización de unas aspiraciones interiores, la necesidad de manifestar la experiencia del individuo. Sin embargo, para dar cuenta de este proceso, en este trabajo vamos a acercar a la poesía de Bertoni con la filosofía concerniente el erotismo expuesta por el pensador francés Georges Bataille. Ya se ha comentado que dicha aproximación se va a abarcar por medio de unos pasajes previos, entendidos para entregar al lector una perspectiva lo más adecuada posible. Apoyarse en la teoría mencionada significará buscar, gracias a uno de los estudiosos más destacados del erotismo, un entramado estimable,

capaz de profundizar el tema del eros que se halla en los textos del poeta chileno. En específico, se va a ahondar este asunto a través de un estudio temático de los poemas que se ha resuelto considerar.

Si la poesía aparece como una enunciación lírica de los distintos estados del ser humano, y si la filosofía busca describir “los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano” (Real Academia Española, en línea), utilizar el pensamiento de Bataille para el análisis literario parece resultar eficaz para evidenciar aún más el nexo entre la escritura y los anhelos humanos; es así que se podría esbozar la presencia de unos afanes antiguos e ilógicos bajo la lectura de unos versos aparentemente directos e inmediatos para el entendimiento. Los poemas, al igual que las acciones humanas y puesto que representan su mismo reflejo, encierran muchas veces una red de relaciones desconocidas y originadas de la complejidad y de la oscuridad del alma humana.

1. UNA PANORÁMICA DE LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XX: DESDE EL CREACIONISMO HASTA LA DICTADURA

La poesía realizada en Chile representa una gran variedad y multiplicidad de voces. Precisamente por eso, trazar una perspectiva que describa su desarrollo no es una tarea inmediata e, inevitablemente, lleva a la reducción de la pluralidad que pretende exponer. La crítica Bianchi menciona el reconocimiento de Chile como lugar privilegiado para la composición poética, recordando también que el mismo origen literario del país se identifica en el poema *La Araucana* (1569), escrito por el español Alonso de Ercilla “que intentó alzarse contra esta lejanía, sinónimo de desconocimiento y olvido” (1990a, p.55). Inclusive la estudiosa sugiere que la producción poética chilena sea tan vasta gracias al alejamiento geográfico del país: “su apartamiento puede haber producido una necesidad más imperiosa de contemplarnos y contemplar lo que nos rodea [...] mediante imágenes más que conceptos” (*Ivi*, p.58). La lírica entonces se realiza como un medio de exploración y se encuentra favorecida por la intensidad de las representaciones que conlleva. La poesía es así testigo de la historia y de la sociedad y se ha vuelto, en el caso de Chile, un instrumento natural de participación del individuo en la nación, además que de acercamiento a su entorno y comprensión del mismo: “Los chilenos han continuado usando la lírica para testimoniar de sus vidas y de su tierra, para describirse y describir su medio, les ha ayudado a inventar y fijar *realidades*, ha sido un medio de comunicación y de producir arte” (*Ivi*, p.55). Igualmente, Anzieta subraya el relieve de la poesía en Chile y la expone como recurso capaz de alcanzar resultados más trascendentales y fundamentales para la conciencia del ser humano: “la poesía en Latinoamérica y por supuesto en nuestro país constituye una forma de conocimiento. Pienso, no en forma original, que entre nosotros, la poesía tiene validez casi filosófica. [...] Lo que quiero decir aquí es un cierto ejercicio de la poesía, que es el de la verdad, que va acompañado en relación dialéctica con la belleza” (p.23).

En este capítulo se mencionarán primeramente a algunos de los poetas esenciales dentro de la tradición literaria chilena. Los “grandes vates”, en palabras de Nómez (2006, p.8), dejan los cimientos principales sobre que se construirá o enfrentará la producción poética siguiente. Sus figuras, si bien desiguales, priman en el panorama intelectual “con sus peculiares ritmos y visiones, entrecruzados, atisbándose, combatiéndose y negándose. [...] Tratos complejos con el éxito y/o la función social del poeta. La función cognoscitiva del

poeta y su poesía” (Anzieta, p.25). Luego, a partir de los años 50, las promociones que emergen en el contexto chileno tienden, mayormente, a abandonar un discurso fundante: “algo así como permanecer en el círculo de atracción del verbo *estar* huyendo del otro círculo, el del verbo *ser*” (Rodríguez F., p.93). En adición a éste, otro proceso de decepción se difunde tras la decadencia del arrebato revolucionario de los años 60 (Fernández, 1999, pp.185-8). Es así que el clima que prevalece dentro del contexto literario es de puesta en duda, de desconfianza, de inseguridad, ya no hay una busca de conocimiento y de valores absolutos (Lastra, p.138; Oviedo, p.385; Nómez, 2006, p.21). En específico, la ola autoritaria que perturba el continente en la década siguiente perjudica a las sociedades latinoamericanas e impulsa, por lo menos en el caso chileno, una poesía que “no se pierde ni se corta, sólo se transforma [...] cuando el reordenamiento de la institucionalización autoritaria de la dictadura obliga a los poetas del interior del país a la autocensura, la escritura panfletaria, la protesta comprometida y la búsqueda de nuevas fórmulas escriturales” (Nómez, 2008, p.90). Por lo tanto, la poesía se desenvuelve influida por la situación histórica en que se encuentra pero mantiene, a lo largo de los años y de las épocas, un valor que supera el testimonio y alcanza los lugares más íntimos de la subjetividad: “la poesía chilena futura continuará con su condición de videncia: lo primordial, lo desgarrado, el conocimiento, la recuperación del cuerpo, la experimentación, tendrán que seguir. Es imposible borrar una tradición que está llena también de luchas y contraluchas. Estamos condenados a la poesía” (Anzieta, p.29).

1.1 Los grandes nombres

Ya es consabido que la producción literaria de Chile, y en particular la poética, se apoya sobre unas bases fundacionales valiosas e internacionalmente reconocidas. Dos Premios Nobel (si es que esto sirve para agregarle valor) y otras producciones de gran intensidad han destacado dentro del panorama hispanoamericano, empezando por las vanguardias de los años veinte hasta aproximadamente los años sesenta. Estas figuras se caracterizan por su “ingreso genial [...] en la era y la estética del cambio, [por] su entrada plena en el arte de ruptura, de los contrastes simultáneos, de lo fragmentario e inestable” (Yurkievich, p.14). Serán adoptados como puntos de referencia sin par, sea para perseguir un recorrido tradicional, sea para volverse en contra de ellos y afirmar una lírica contrastante. Es así que el primer gran quiebre literario que acontece en la primera parte del siglo XX se debe

al *creacionismo* de Vicente Huidobro (1893-1948). La invención del poeta a partir del lenguaje ofrece resultados de gran alcance imaginativo, proyecta al lector en universos nuevos y personales, entrega “proyecciones de la apetencia de liberación, [que] obran como amplificadores, constituyen imágenes de desmaterialización” (*Ivi*, p.108). La naturaleza, la tecnología y lo cósmico se entremezclan según el gusto del creador. El lenguaje es vanguardista, de experimentación vehemente pero no por eso menos poética, y logra, en algunos puntos, la disolución de sí mismo. Para dar evidencia de esta indagación sobre las posibilidades literarias, se presenta aquí un fragmento de *Altazor* (1931), obra clásica de Huidobro:

El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontré la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaiajj

(Huidobro, fragmento del “Canto IV”, p.56)

En ese mismo período opera, de manera bastante distinta, Gabriela Mistral (1889-1957), a quien fue asignado el Nobel en 1945, el primero de la literatura hispanoamericana. A menudo la autora fue considerada la poeta de los niños, gracias a su figura de maestra maternal, y una artista socialmente comprometida hacia los más débiles (Aller, p.12). Sin embargo, los temas tratados en su obra, (como el mundo rural, la muerte, la maternidad, la religión) son explorados de manera autónoma, destacan una voz caracterizada por una sensibilidad muy personal. Lo cotidiano y lo simple encierran asimismo un profundo conflicto espiritual y un dolor existencial (Fernández, 1991, p.20). De este modo, la poeta transmite su interioridad a través de imágenes lacerantes y sombrías que la regularidad del verso sólo tiende a enfatizar:

Tú no beses mi boca.
Vendrá el instante lleno
de luz menguada, en que estaré sin labios
sobre un mojado suelo.

(Mistral, fragmento de “Íntima”, p.86)

Inclusive, si bien su religiosidad permanece intensa a lo largo de toda su obra, ésta “no encaja en los cánones de ningún credo”(Aller, p.12) y, a menudo, da lugar a una insufrible desesperación:

Padre Nuestro que estás en los cielos,

¿por qué te has olvidado de mí?
Te acordaste del fruto en Febrero,
al llagarse su pulpa rubí.
¡Llevo abierto también mi costado,
y no quieres mirar hacia mí!

(Mistral, fragmento de “Nocturno”, p.92)

No cabe duda que una de las personalidades poéticas con mayor influencia y más amplio alcance, no sólo sobre el panorama artístico sino que también a nivel receptivo, es la de Pablo Neruda (1904-1973). El Premio Nobel que consigue en 1971 representa solamente una confirmación de su gran popularidad y estima que lo acompañó a lo largo de su vasta producción: desde los primeros años veinte con *Crepusculario* (1923) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), hasta los años setenta con sus obras más comprometidas. La lírica nerudiana se caracteriza primeramente por una emisión y búsqueda de un “sentimentalismo irrenunciable” (Sáinz de Medrano, p.771). La figura de la mujer aparece insistentemente en sus poemas, asume el aspecto de una visión perturbadora y, a la vez, de salvación; una especie de diosa panteísta, callada pero potente:

Muda, mi amiga,
sola en lo solitario de esta hora de muertes
y llena de las vidas del fuego,
pura heredera del día destruido.

(Neruda, fragmento de “En su llama mortal
la luz te envuelve”, p.30)

El erotismo de la voz poética se canaliza hacia una sensualidad dilatada, hacia una fusión con una naturaleza “a la vez desmesurada, seductora y avasalladora” (Yurkievich, p.231). Las iniciales metáforas naturales que sirven a la voz lírica para alabar el objeto de su deseo, se transforman luego en una sexualidad que abraza la materia toda; “la naturaleza lo fascina, lo embriaga y aguza en él la captación sensible, estimula la posesión sensual” (*Ivi*, p.236). Veamos, por ejemplo, estas imágenes, donde los líquidos sexuales se conectan, a través de unos lazos secretos, con lo absoluto, y transmiten sentimientos excitantes y, al mismo tiempo, desconcertantes, que penetran la esencia del yo poético:

Rodando a goterones solos,
a gotas como dientes,
a espesos goterones de mermelada y sangre, [...]
Es como un huracán de gelatina,
como una catarata de espermatozoides y medusas.
Vejo correr un arco iris turbio.
Vejo pasar sus aguas a través de los huesos.

(Neruda, fragmento de “Agua sexual”, 2014, pp.80,84)

Este vínculo abismal con los latidos del cosmos o, en palabras de Fernández, “identificación con lo primario o instintivo [...] una vez suprimido el control de la razón” (1991, p.52), no está exento de otros momentos poéticos en que aflora una inexplicable angustia existencial:

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.

(Neruda, fragmento de “Walking around”, 2014, p.76)

Finalmente, el gran resultado de Neruda con respecto a la tradición poética está representado por la idea de una lírica desprendida de todo intelectualismo: esencial, ancestral, sensual; una composición irracional, de (casi) pura percepción, donde lo físico y lo pasional priman en detrimento de una investigación sosegada y razonada (Yurkievich, pp.248-9). La poesía vuelve a la vida y viceversa; para ser sincera es necesario que siga “los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada” (Neruda, 1935, p.181).

Mas, la fama alcanzada por Neruda no queda incontestada dentro del contexto chileno. En específico, es la acción de Pablo de Rokha (1894-1968) quien, por medio de una poética incómoda y agresiva, proporciona una alternativa al elevado sentimiento nerudiano gracias a una “intensidad cuasi-brutal” (Sáinz de Medrano, p.778). Su auto-descripción revela el desdén con que se aproxima a lo establecido y a lo aceptado:

mi *ser* abstracto, innumerable, hostil á la alegría, hostil á la
alegría hostil á la alegría, con gusanos y pus milenarias,
mirando su ilusión *en calzoncillos por la plaza pública*, se
ríe á pujos, á pujos con el estomago.

(De Rokha, fragmento de “Canción del poeta zarrapastroso”, pp.57-8)

Igualmente, el mismo amor de que canta se delinea por ser opuesto a una elevación espiritual y por arraigarse en una humanidad sacudida bestialmente:

Soy tuyo, azótame la espalda y encadena con besos sencillos
al animal feróz que elegiste por amo.

(De Rokha, fragmento de “Epitalamio”, p.80)

Ulteriormente, hay otra figura que estremece la producción poética y pone en discusión sus principios de apoyo, es decir la de Nicanor Parra (1914-). La *antipoesía*

propugnada por el autor se vale de una corrosión sistemática de todo valor y, sobre todo, de la figura clásica del poeta que ya no se pone como una entidad con sensibilidad y potencialidades superiores (Fernández, 1991, p.77):

¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!

(Parra, fragmento de “Autorretrato”, p.60)

La misma relación entre el poeta y el lector cambia: Parra demuele cualquier barrera capaz de interponerse en su lírica, que toma la forma natural de una conversación callejera, como si se hubiese tropezado con alguien en la esquina y le empezara a explicar su poética:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
Menos aún la palabra dolor [...]
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
!Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

(Parra, fragmento de “Advertencia al lector”, p.67)

Según Binns, esta necesidad de establecer una comunicación con el público se manifiesta, a menudo, con el parecido de un asalto (2008b, p.788). “Lo que hace Parra es alcanzar tal sobriedad en la lengua poética que logra ponerla en estado de variación continua, que hace huir lo sacralizado y canonizado que hay en ella” (Rodríguez F., p.96); Parra deshuesa la tradición y tira la pulpa vaciada al lector confundido:

Un cura sin saber cómo
Llegó a las puertas del cielo,
Tocó la aldaba de bronce,
A abrirle vino San Pedro:
“Si no me dejas entrar
Te corto los crisantemos”.

(Parra, fragmento de
“Desorden en el cielo”, p.57)

Sin embargo, su acción es un desvarío sin otro objetivo que la desacralización, el derribo total: “el antipoeta no pretend[e] sustituir con nuevas verdades las verdades derribadas, [...] sin pretensiones didácticas, oraculares o creacionistas y sin la intención de compartir hondos sentimientos” (Binns, 2008b, p.788); es así que Parra se conecta al ambiente postmoderno mediante su actitud irónica pero cáustica, juguetona pero devastadora:

– Todo esto bañado
Por una luz entre irónica y pérfida –
Ni muy listo ni tonto de remate

Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

(Parra, fragmento de “Epitafio”, p.66)

1.2 La generación del 50

El primer gesto poético discordante, tras los grandes nombres y dentro de la segunda mitad del siglo XX, pertenece a la llamada *generación del 50*. Es esta agrupación que sobresale por su utilización de una *lengua menor*, por intentar escapar de un consenso generalizado, fundado en el compromiso socio-político a que el arte debía aparentemente sumarse (Rodríguez F., p.92). La verdadera revolución no brota de la propaganda o de los lemas repetidos con ceguera, sino que de la íntima subversión de la rutina:

a mí me parece que la poesía no puede estar subordinada a ideología alguna [...] no importa ser buen o mal poeta, escribir buenos o malos versos, sino transformarse en poeta, superar la avería de lo cotidiano, luchar contra el universo que se deshace, no aceptar los valores que no sean poéticos [...]. (Teillier, 1970b, p.353)

No obstante esta inclinación rupturista, los autores del 50 no se sublevan contra los gigantes de la lírica, más bien encauzan el río poético *dominante* hacia arroyos menores y variados; no estamos frente a una oposición enérgica, sino que a una *desterritorialización* gradual (Rodríguez F., p.93). De esta manera, el poeta Efraín Barquero (1931) define su relación con la tradición:

no han perdido vigencia los maestros [pero] no van a quedar como grandiosos islotes cada vez más rodeados de agua, sino que deben seguir poblándose de nuevas verificaciones. Serán aún más grandes pero siempre en la medida en que puedan ser continuados. (1970b, p.350)

La promoción de esta época recoge los retos de una sociedad en transformación y apela a un humanismo sincero, a la expresión de los sentimientos del individuo; el paisaje cantado aparece a menudo el reflejo de un sueño de infancia o de una ruralidad lejana, los poemas están cruzados por una línea de melancolía y nostalgia. Un ejemplo de los rasgos mencionados se manifiesta en la poesía de Jorge Teillier (1935-1996), donde el apasionado sujeto romántico se transforma en observador calmo (Binns, 2008b, p.791), y donde el enlace entre poesía y naturaleza se expresa como una consecuencia intrínseca:

Hablar de un poeta

es hablar de las colinas, los estanques, las planicies de la memoria,
los peces, las enredaderas, las marejadas.

(Teillier, fragmento de “El poeta de este mundo”, p.258)

Además, la lírica se humaniza, se rebaja a la vida diaria, se acerca a la existencia del hombre común, sin pretensiones de grandeza ni pedagógicas, de una manera innata y pausada, como si fuera un movimiento cualquiera del entorno, una tarde de lluvia o un soplo de viento:

La poesía debe ser una moneda cotidiana
y debe estar sobre todas las mesas [...]
La poesía es un respirar en paz
para que los demás respiren,
un poema
es un pan fresco,
un cesto de mimbre [...].

(Ivi, p.260)

Paralelamente, el ya mencionado Efraín Barquero invoca imágenes pintadas por una tristeza suave y dirigidas mayormente a la época de su infancia. El paso del tiempo y la corrosión de los recuerdos crean los fantasmas opacos que habitan sus poemas:

Oh mi río atardecido,
vuelvo a encontrar tus ciudades sumergidas:
el reflejo de los árboles como inmensas torres,
el fulgor de los peces como lámparas trémulas [...].

(Barquero, fragmento de “Río de mi infancia”,
1970a, p.246)

También la poesía de Miguel Arteche (1926-2012) sugiere una sensación de nostalgia y aflicción, mas la ofrece por medio de proyecciones visuales que eluden la claridad y empujan más allá de las fronteras del poema. El leve fraccionamiento presente no detiene la voz poética, sino que impulsa sus apariciones hacia un espacio indefinido, hacia un desconocimiento necesario:

Desierto sobre el piso el año caza
mi pie que ya se fue. Que fue. Galopa
el año en el mantel. Sobre la sopa
fría la edad toda la noche traza.

(Arteche, fragmento de “El comedor”,
p.220)

El pensamiento humano está expresado gracias al uso de esas trasposiciones libres, donde el objeto más ínfimo se pone en condiciones de trasladar la mente a otros lugares y razonamientos, el poema funciona como las olas del mar comiéndose la orilla de la playa,

royendo las certezas del poeta:

Sentado en el café cuentas el día,
el año, no sé qué, cuentas la taza [...]
Sentado en el ayer la taza fría
se mueve y mueve, [...]
Sentado en el café oyes el río
correr, correr, [...].

(Arteche, Fragmento de “El café”,
p.221)

Es igualmente cierto que dentro de esta generación existen otras tensiones expresivas, más oprimidas y espesas, que se transmiten ahogadamente. Se trata de poetas que esbozan otro marco artístico, dictado por profundas presiones interiores. Éstos se alejan de lo lárlico de sus compañeros para perseguir una mayor experimentación, más despedazada y sufrida y, a ratos, provocadora. Un ejemplo significativo de esta disposición es el de Enrique Lihn (1929-1988) quien manifiesta “una autorreflexividad tan morosa como obsesiva” (Binns, 2008b, p.789). Una de sus críticas se dirige hacia la rutina sin sentido de la gente común. Y esa inexplicable existencia se transfiere a sí mismo, individuo abandonado en una subsistencia obligada:

y este negocio de vivir al día no era más que, a lo lejos, una bonita fachada
con angustiados gitanos en la trastienda. [...]
Ah, nosotros en cambio ... [...]
Tránsfugas de la tribu en la tierra de nadie; calculadores, jugadores y tristes por
añadidura. Y confusos [...].

(Lihn, fragmento de “La despedida”, pp.241,243)

Inclusive el amor se problematiza, incorporándose a la muerte, a la aniquilación del ser; es inestable, evidencia una ternura que se alterna a lo impetuoso, a lo insignificante de las relaciones, a lo fragmentario del sujeto. El sufrimiento del protagonista se enturbia, es un aguijón que duele y, a la vez, daña a la otra persona:

tendría que olvidarme
como se olvida lo más negro de un sueño,
soplar en mi conciencia hasta apagar mi imagen,
cerrar los ojos frente a los espejos,
deshacerme y hacerme, soñar siempre con otro,
morirme de mí mismo [...]
Monstruo mío, amor mío, [...]
qué debo hacer para volver a odiarte,
para no amar el odio que te tengo.

(Lihn, fragmento de “Celeste hija de la tierra”, p.236)

Hay una incomodidad parecida en la poesía de Armando Uribe Arce (1933-), donde

rabia y frustración son las caras de una misma moneda; las interrelaciones se pervierten y se vuelven estériles, absurdas. El drama familiar se desarrolla por medio de una guerra silenciosa y cínica, la falsedad de los contactos humanos se transfiere al ritual diario por excelencia, es decir a la comida:

Llego a la mesa y cierro los ojos para no ver a mis hermanas
y ellas cierran los ojos para no verme a mí
y comemos, hablando a gritos, increpándonos mutuamente
con los ojos cerrados y marchitos.

(Uribe Arce, fragmento de “Llego a la mesa y cierro los ojos...”, p.248)

El poeta, además, ataca abiertamente a la cómoda sociedad medio-burguesa, vacía y predecible, frívola y consumista, e intenta desligarse de ella, en una tentativa que se acota en un simple auto-definirse distinto de los demás, pero no verdaderamente caracterizado:

hay un sandwich y un vaso de leche helada que se aburre [...] ser como yo no soy
un hombre cualquiera, un hombre único, un hombre valioso
que cuando muera no dejará recuerdos pero dejará hijos,
o sobrinos.

(Uribe Arce, fragmento de “En el aire...”, p.249)

Por último, la evidencia de una lírica que subraya la imposibilidad de uniformar la producción del considerado conjunto de poetas está dada por la obra de Alberto Rubio (1928-2002). Su escritura es áspera y provocadora, la sintaxis es peculiar y removida por la irreverencia del hablante. El poeta, disgustado entre la muchedumbre que intenta tomar el bus después del trabajo, acusa la tranquilidad de la tarde que compara con una señora burguesa:

¡Qué señora elegante esta tarde sentada
de nalgas de cansancio sobre el regreso gordo!
¡Si un crepúsculo lleva de sombrero allá arriba,
y aquí abajo, la ira, pisoteada, desfila!

(Rubio, fragmento de “La fila del regreso”, p.234)

La *generación del 50*, entonces, aun con sus diferencias propias de las distintas subjetividades poéticas que la componen, presenta unas *manifestaciones tendenciales*, para emplear la expresión de Lastra (p.131). Una de éstas es la subjetivización de la poesía, la busca de un proyecto primeramente individual antes de social. Este proceso no se debe entender como un rechazo de las dificultades humanas, sino como una manera para acercarse a ellas a través de una literatura sin finalidades políticas:

Se debe esperar que una poética absolutamente subjetiva, lejos de

agotarse en un departamento estanco de lo humano, recoja en las profundidades, [...] monstruos especímenes de especies inesperadas [...] que permitan esclarecer los orígenes y la estructura de la “objetividad”. (Lihn, 1970b, p.345)

Además, la promoción mencionada adopta abiertamente una *poética de la marginalidad*, trabajando en los márgenes del flujo principal, y ofreciendo perspectivas nuevas y menores que no se conforman, según Rodríguez F., con una lengua de poder, representada principalmente por el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda (pp.92-3). Teillier también reconoce este nuevo tipo de escritura e insinúa su potencialidad creativa: “El poeta es un ser marginal, pero de esta marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza” (1970b, p.354). Entonces, no es solamente la condición alejada del autor que lo pone, paradójicamente, en una posición privilegiada, sino que la consideración de su creación como controvertida, vista como un fenómeno en movimiento capaz de desafiar la cultura dominante. Y ese “desplazamiento”, ataque (o apartamiento) progresivo, está en línea con la crítica de Rodríguez F., basada en un análisis de esos “descentramientos sucesivos provocados por el vértigo de las orillas” (p.91). Al final, el verdadero logro de esta agrupación es el de no tener objetivos prefijados. Sus poetas no avanzan presunciones de superioridad, manifiestos o proyectos educativos y de difusión, sino que simplemente escriben con una sensibilidad distinta. Más que el resultado final es valioso su intento, el proceso, la rueda del cambio que empieza a girar: “Tal vez lo que importa no es dar en el blanco, sino lanzar la flecha” (Teillier, 1970b, p.356).

1.3 La generación del 60

La producción de la década siguiente mantiene, en ciertos puntos, una continuidad con respecto a sus predecesores. De hecho, los años sesenta se presentan como un período de gran efervescencia política, puesto que son testigos de acontecimientos como la Revolución Cubana (1959) y la fundación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria en Chile (1965); a pesar de ello, la promoción artística que empieza a publicar en esa época, está más dispuesta a buscar un discurso apartado, desgastador, que recupere el afán erosivo de la antipoesía y, asimismo, la experimentación fronteriza de la *generación del 50* (Harris Espinosa, p.49). La producción de este momento se caracteriza por la brevedad de sus poemas y por la indeterminación que prevalece de lo conciso y limitado de éstos; además, los autores de la *generación del 60* persiguen un intento de escarbar sus personalidades, de vaciar el texto de

presencias subjetivas, de volverlo de alguna manera más neutral (Binns, 2008b, p.792). El lenguaje cotidiano, de que habían sido modelos Parra y Cardenal, se despoja de cualquier propósito (Rodríguez F., p.100); es sí utilizado pero no espera ninguna reacción del lector, no espera nada sino su propio registro. Ciertamente, toda narración, por más objetiva que parezca, lleva en sí un juicio implícito; no obstante, es valioso notar de qué manera algunos de los poetas mencionados conllevan una atmósfera sobria, casi documental, como si su voz fuera una cámara grabando en movimientos lentos, tal como lo podemos observar en la lírica de Jaime Quezada (1942-):

Ha muerto su padre
Y mientras lloran sus hermanas
Se va al fondo del patio
A recordar el lugar donde una vez
Recogió un nido caído del cerezo.

(Quezada, “Generación va
generación viene”, p.244)

También en la primera producción de Gonzalo Millán (1947-2006) es posible percibir el texto al igual que una pantalla circunscrita a la página: una escena proyectada casualmente que, en este caso, hereda el legado parriano y presenta una ironía amarga, una provocación descargada de todo ataque impulsivo:

Me señalo la sien
y me disparo
con el dedo.
Oigo el estampido,
veo humear el dedo,
y con sorpresa siento
como la bala
me entra a la fuerza
en la cabeza.

(Millán, LIX de
“Reversos”, p.267)

Aunque la descripción de Óscar Hahn (1938-) retoma los mismos rasgos de registro visual y de exploración de los detalles, su lírica adopta una expresión más épica e imponente, y rodea los distintos aspectos de la muerte (Harris Espinosa, pp.49-50). Incluso, su poesía se hace mayormente compleja a través del uso de una intertextualidad ramificada que colma el texto de significados y conexiones con la tradición literaria (*Ibid.*). En “Visión de Hiroshima”, por ejemplo, son las alusiones bíblicas que fundamentan dicho entramado de referencias (Lastra, p.136). Así un posible intento de denuncia cede el paso a una universalización del

dolor humano, entregado por medio de imágenes en colisión, palabras agonizando, la premonición del destino apocalíptico del mundo:

Vimos las cúpulas fosforecer, los ríos
anaranjados pastar, los puentes preñados
parir en medio del silencio. [...]
El aceite nos arrancaba los dedos de los pies,
las sillas golpeaban las ventanas
flotando en marejadas de ojos [...].

(Hahn, fragmento, p.262)

Esta promoción poética que es denominada “emergente” en los años 60, pasa tristemente al nombre de “diezmada”, tras las desapariciones, torturas, reclusiones, exilios y censuras, causados por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 (Harris Espinosa, p.41). Según Campos, durante el período anterior a dicho acontecimiento, en la poesía ya se estaba experimentando un sentimiento de angustia y sufrimiento, sin embargo “como nada de esto se problematizaba, no quedaba más que reducirla a términos más o menos vagos como “poesía alienada”, “hermética”, “no comprometida”, en fin, poesía personal y enajenada” (p.18). Lo que ocurre después del año 1973 es una reformulación de esos temas y necesidades poéticas, los cuales se canalizan ahora hacia una reconstrucción nacional, una recreación de lo perdido, una unificación para sostener los últimos vestigios de una patria silenciada (*Ivi*, p.20). La producción literaria ya no aparece como escindida e individualista, sino más bien aunada por el escenario de la dictadura (*Ivi*, p.32).

Una de las escrituras donde el totalitarismo chileno se hace más presente es la del poeta Floridor Pérez (1937-) quien, en *Cartas de prisionero* (1984), atestigua su detención y, admirablemente, lo hace a través del arte (Harris Espinosa, p.53). Además, sus textos representan el carteo que mantuvo con su esposa, quien es trazada como luz de esperanza y energía vital; su presencia en la mente del poeta es lo que todavía los militares no le pueden quitar y lo que representa la salvación:

Noches sobre la piedra.
Días tras la alambrada.

No saben nos decían qué les espera.
Pero yo lo sabía.

Tras días piedra meses muro
tú me esperabas a la puerta del cuartel

¡y esa fue mi victoria!

(Pérez, fragmento de “La victoria”,

Por su parte, Millán entrega, dentro de la literatura de la dictadura, el poema largo *La ciudad* (1979). Éste se conforma por medio de una variedad de elementos que se acercan y se alejan en un movimiento continuo. El poema surge al igual que una ciudad: complejo, plúrimo, pero sin la presencia de distintas voces; sólo queda la voz lírica, quien graba la atmósfera aterradora y alucinada que se desenvuelve a su alrededor. Bajo la apariencia de una metrópoli funcional y trabajadora, afloran los angustiados comentarios de quien es perseguido. Los enunciados son sollozos entrecortados, atestiguan la pesadilla del acoso:

Andan los relojes.
Andan los planetas.
¿Cómo andamos?
Ando a tropezones.
Ando enfermo.
Ando con hambre.
Ando sin plata.
Ando andrajoso.
Ando sucio.
Ando solo.
Ando con miedo.
Ando huyendo.

(Millán, fragmento, p.12)

Dentro del mismo poema la voz se acalla, la violencia irrumpe y contamina la expresión, la censura prima y el miedo se dilata dentro del texto. La boca es tapada y, junto con ella, las palabras escritas se desvanecen, son la expresión de un amordazado, privado de todo derecho, violado en su individualidad:

No abrir la boca sino para comer
Cuando hay para echarse a la boca. [...]
No se puede hablar abiertamente. [...]
La mordaza impide el habla.
Vvms mrdzds.
Vvmos mrdzdos.
Vvimos mrdzados.

(*Ivi*, p.15)

Más allá del contexto histórico chileno, pero por cierto sin prescindir de ello, otros autores asientan su trabajo sobre una modernidad dañina, sobre el ahogo de la vida contemporánea. Federico Schopf (1940-) se pone de este modo como un “observador tantálico, el voyerista que transita por restos urbanos fragmentarios, ciudades que han perdido su centro [...]. Se erige, así, un sujeto como un puente roto [...] la pura mirada, que no conduce a la utopía” (Harris Espinosa, p.53). Schopf identifica a la vida con un *peep-show*, es

decir con la exhibición pornográfica de mujeres, quienes son observadas a través de un agujero o de un vidrio. La existencia se rebaja entonces a un esfuerzo sin fin, a un objetivo inaccesible; la belleza se vulgariza y se reduce a rápidas muestras brutales:

Es la mujer por la que tanto has esperado
Una belleza que no es para ti
Allí frente a tus ojos a tus manos
la vagina a la altura de tu lengua
inalcanzable como tantas cosas en tu vida [...].

(Schopf, fragmento de “El poeta continúa en el peep-show”, p.30)

Por otro lado, la modernidad que aparece en Manuel Silva Acevedo (1942-) es destructiva, rabiosa, una tormenta de ira, una explosión caótica, a la cual el poeta reacciona con una lírica igualmente asfixiada, destructiva y en ruinas. La distorsión del espacio descrito representa una distopía en acto, un mundo terrible, una jungla sangrante:

Este soy yo, el antropeide.
Esta es la multitud de mis semejantes,
un follaje agitado por la suave brisa radioactiva. [...]
Hay tallos y pedúnculos en carnes vivas.
Hay raíces como arterias al aire.
Hay proyectiles abriéndose paso.
Hay incineraciones fisiones desintegraciones.

(Silva Acevedo, fragmento de “esclerosis”, s.p.)

La voz poética busca la sobrevivencia dentro de un mundo insensato, pero de manera igualmente sin sentido. El yo poético es un espectro, un maltratado, un peón golpeado dentro de un ajedrez absurdo. La contemporaneidad atierra, mas es el único contexto disponible:

He traído para ti
este ramo de rosas artificiales
y su color empalidece
ante el rojo de tu boca, vampiresa [...]
ante el rojo de mis ojeras, vampiresa
Engordas como una chinche
Soy una ruina, una sombra espeluznante
Nadie dará nada por mí.

(Silva Acevedo, fragmento de “rosas rojas”, s.p.)

1.4 La generación del 70

Si los poetas del sesenta habían experimentado un violento desmembramiento a raíz

del golpe de estado, la generación sucesiva empieza su producción, por lo general, directamente en el exilio o en el Chile autoritario. El intercambio de opiniones se encuentra interrumpido a causa de las distancias que separan a los autores exiliados, o tras el clima de censura y de represión presente en el país. Es así que Bianchi define este agrupamiento o, mejor dicho, separación, como una *generación dispersa*, una juventud abandonada, sin puntos fijos, disgregada, pero no por eso menos activa (1983, pp.7-8). Si después del golpe militar el afán de la junta militar había sido el de moldear y empobrecer la cultura, borrando un pasado potencialmente subversivo y avasallando los medios de comunicación y de difusión cultural, la literatura se propone entonces llenar “este vacío creado artificial y violentamente y producido y puesto en práctica por la política e ideología de la junta” (*Ivi*, p.13). Por ende, la poesía adquiere un rol preciso, se hace cargo de una función de lucha y recomposición de un estado en deterioro, sus energías se encaminan hacia una práctica de *recrear* (Harris Espinosa, p.61), volver a dar la vida, recuperar lo olvidado, afirmar lo que está a punto de desaparecer: “es la época del riesgo, de la amenaza definitiva, del codo-a-codo con la llaga y la conciencia. No existe el arte comprometido. El arte en sí lo es.” (Cohen, 1983b, p.152). Es posible entonces definir esta producción como una *poesía nueva*, en el sentido de que refleja plenamente un cambio social y reacciona en base a ello, dentro de una organización represiva que va desde la tortura hasta la imposición de un sistema económico liberal no reglamentado (Bianchi, 1983, p.14). Con todo, la producción poética, especialmente en el exilio, incrementa notablemente aunque, a veces, es debida más al testimonio que rinde en el extranjero que a una verdadera calidad de la obra (Bianchi, 1990a, p.43-5).

La época de la dictadura chilena se inaugura con un acontecimiento que simboliza el conglomerado de violencia que ha de perdurar durante los años siguientes. El bombardeo aéreo y el ataque militar a la Casa Presidencial, el día 11 de septiembre de 1973, se enraizarán tristemente en el imaginario popular. Por su lado, los poetas transfieren este hecho, que ven como la desaparición de un país donde habían nacido y crecido, a la literatura. Erick Polhammer (1954-) traza la llegada de los militares al poder por medio de imágenes obsesivas; las figuras de los helicópteros no sólo rodean incesantemente al personaje, sino que habitan su propia conciencia, han llegado a corromper su vida diaria:

...hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros
se establecieron desde allí hasta siempre
girando y zumbando como tábanos
de acero los helicópteros
girando sobre nuestros cerebros, zumbando sobre nuestros cerebros

(Polhammer, fragmento de “Los helicópteros”, p.217)

De manera semejante, Bruno Montané (1957-) identifica el golpe con una insensatez, un momento tan breve pero con la capacidad de perjudicar toda una existencia, de destruir las aspiraciones de las personas, de quitarles la libertad. Tres años después de la instauración del gobierno de Pinochet, el poeta reitera su inquietud, su ahogo, su incredulidad frente a un hecho tan brutal pero real:

Y de pronto el golpe, atorados en el dolor por segundos
más inútiles que chatarra
Lo imprevisto como una trampa:
ácido encuentro,
movimientos desagradables,
el sueño echado a perder por la vida
y su intensidad

(Fragmento de “Homenaje a todas las fechas”, p.254)

De este modo, los finales de los años 60 que habían sido, especialmente para la juventud, una época de esperanza y de lucha dentro del movimiento mundial de 1968 y de la fundación de la Unidad Popular en Chile en 1969, desvanecen, se borran al igual que una fotografía desteñida; las ilusiones de los jóvenes se incrustan e inmovilizan en el recuerdo y se enfrentan a una ferocidad injustificada. Es así que Bárbara Délano (1961-1996) traslada al texto la memoria de una época en evaporación y un presente sombrío:

Hoy comenzamos otra década
han pasado muchos años desde 1968
y tienes los ojos más tristes
La minifalda pasó de moda
y este daguerrotipo se ha puesto
sepia
y mágicamente
al igual como apareció la imagen
se ha ido borrando el tiempo
hasta obturar el paso de la luz.

(Délano, fragmento de “Fotografía
III”, pp.276-7)

Como ya vimos en la obra de Millán, el lugar más representativo del odio y del envilecimiento de la dictadura chilena reside en la capital Santiago. Es ahí donde se concentran las fuerzas de la Dirección de Inteligencia Nacional, principal actor de las desapariciones, torturas y asesinatos. Gregory Cohen (1953-), en su escritura, entrega una Santiago en agonía, habitada por miles de miradas sospechosas y voces sofocadas, comparada

con una prostituta en decadencia. Santiago se está marchitando y electrocutando por sí sola, su complejidad avanza al igual que un enigma indescifrable:

Cuántos parpadeos ensombrecen tu entereza
Cuántos murmullos se estancan clandestinos [...]
En qué par de labios pintarrajeados por el rush
En qué mostradores de obreros borrachos
se encuentra la verdad de tu nombre [...]
Santiago

Cuesco

Cerebral

Rasmillado

Temblando estás de cabo a rabo
Un espasmo te agita
Torpe y fingido
Como el orgasmo de una puta

(Cohen, fragmento de “Fosacomún”, pp.156-7)

Con respecto a los secuestros ilegales, la poesía de Javier Campos (1947-) se pone como un texto en montaje, donde los cuerpos de los detenidos son los negativos de un rollo fotográfico y el horror de su muerte está representado por unos flash descarnados. La “gran fotografía” es el proyecto represivo, ramificado y organizado en toda América a través del Plan Cóndor, el cual delata toda la ferocidad a la que puede llegar el ser humano. Dentro de un mundo del espectáculo, de la ficción, de la simulación, de la falsedad, Campos denuncia otra exhibición que acontece al otro lado de la normalidad aparente:

Las calles de las ciudades fueron grandes escenarios
Para retratar al público
A los que se hacía entrar en camiones o automóviles secretos
Para la gran fotografía
Los negativos se tiraron por ahí
Todavía hay alcantarillas ríos mares casas secretas
Donde se suele encontrar rostros manos
O unas sombras arrancando de unas luces
Que se prenden y apagan
QUE SE PRENDEN Y APAGAN.

(Campos, fragmento de “A mi hermano...”, p.81)

José María Memet (1957-), por su parte, representa la tortura como una práctica que, si bien puede agudizar los sufrimientos de una persona hasta su muerte, jamás la puede expropiar de su dignidad profunda. La humanidad imborrable delineada por el poeta toma su vitalidad extrema del proceso creativo de la mente y de la promesa de lucha. Hasta que exista un pequeño recodo interior a que la represión no ha llegado, el sujeto está a salvo, la respiración atestigua su vida:

Un hombre es un hombre
En cualquier parte del universo
Si todavía respira

Y si todavía respira
Debe inventar unas piernas
Unos brazos
Un corazón
Para luchar por el mundo.

(Memet, fragmento de “La
misión de un hombre que
respira”, p.245)

Por lo que concierne la poesía del exilio, ésta presenta, entre varias características, la difícil acomodación cultural que los chilenos tienen que enfrentar. La situación complicada del lugar que dejan y que no saben si volverán a ver, con amigos y familiares que se han quedado, se suma a una colisión lingüístico-cultural dentro de los países que los reciben. En la lírica, los poetas transmiten a menudo esta inestabilidad y marginalidad a través de una combinación de chilenismos y extranjerismos (Bianchi, 1990a, p.67). Dicho proceso se puede observar en el siguiente texto de Mauricio Redolés (1953-), quien no se acomoda a una asimilación pasiva y obligada, y critica los que se acostumbran tan fácilmente y sin ningún conflicto interior:

Y los otros me decían:
“aprende inglés hueon no seai
así no
hagai tanta reunione no
respirí” [...]
Algunos de esos
pacífica y mansamente han caído en la
ASIMILACIÓN [...]
y se acuestan leyendo “How to succeed in life” [...]
Dicen que ojalá los sepulten entre
una iglesia y un “fish and chips”

(Redolés, fragmento de “La amnesia”, pp.192-3)

De igual modo, Jorge Montealegre (1954-) describe la posición incierta del exiliado como una identidad en crisis: echado o huido de su país pero extranjero en los demás. El poeta en el exterior es como un paria, un vagabundo sin meta, un sujeto híbrido, no definible. El exilio es trazado como un pozo donde se puede caer, una condición mental capaz de perjudicar a la personalidad del sujeto. Sin embargo, dentro de este andar continuo, existen los pequeños dones cotidianos, que el poeta recoge antes de que desaparezcan:

Huimos por adoquines prestados y rincones;

ya sin raíces, umbilicales trabas, [...]
deambulamos por la tierra casi como fetos
y casi como viejos cansados de ser viejos [...]
ovillando cada silencio, cada gesto y cada
soplo y un beso entregado en el camino
(guardamos en arena de un tiempo el dialecto)
para no añorarlo rondando la noria del exilio.

(Montealegre, fragmento de "Dialectos ajenos", p.229)

Dentro de las corrientes poéticas de la generación del 70 existe incluso una fuerte línea experimental que, en vez de alejarse del contexto socio-histórico del país, surge como un verdadero "espacio de resistencia y transgresión al sistema dominante" (Harris Espinosa, p.67). En el contexto de la censura y autocensura se difunden "producciones que evidencian mayor preocupación por la novedad formal y menos confianza en la transparencia de la palabra" (Bianchi, 1990a, p.165). Al mismo tiempo, esta poética da cuenta de una violencia que "se incorpora a la escritura que la asume [...] en el quiebre de una sintaxis corriente" (Ivi, p.127). En este espacio de manipulación del lenguaje, Miguel Vicuña (1948-) entrega una poesía donde la comunicación falla, los juegos de palabra parecen desvaríos perturbados; es complicado sacar conclusiones coherentes y, probablemente, es justamente eso lo que busca el autor, confundiéndonos y envolviéndonos con sus palabras sueltas:

bicocas porque bogas porque lunes
así sin por qué sin sed
desde pobre los pobres cobres
desparramándolos los
los bolos los ajos los
paraguas acaso borras

(Vicuña, fragmento de "Semanas", p.92)

Por su lado, la escritura experimental de Rodrigo Lira (1949-1981) expone temas tan hondos y agobiados que el lector no puede quedar indiferente. Su poesía "es una poesía del desvelo, de lo subterráneo, del desconsuelo, de la experiencia limítrofe de la sinrazón" (Harris Espinosa, p.64). En el siguiente extracto, la apatía del hablante bajo sus sábanas que se mueven en una existencia consumista, pinta un vivir descuidado, grasiento, material. Un mundo que carece de calor, que hiela la individualidad, que somete el sujeto a un no-hacer metódico, puesto que no tiene ningún sentido hacer algo:

dada la continuidad de la ausencia de tibiaza
considerando la permanencia de las carencias y
las ansiedades que se perpetran cotidianamente
y el frío sobre todo en especial o solo
o el frío completo en salchicha con mayonesa viscosa

seminal y estéril

la sábana sucia que cubre monstruosos ayuntamientos [...] parece que como que hubiera que hacer alguna cosa. Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor no hacer nada

(Lira, fragmento de “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”, pp.41-2)

Dicho estado de inacción se proyecta hacia un final donde el protagonista es empujado por la sociedad a una muerte anónima, cosificada, y más terrible aún en su nulidad. El sujeto es representado como una caricatura de un comercial, su última voluntad se realiza en comer un dulce costoso y, mientras lo masca grotescamente, atiende su fin ineludible pero socialmente aceptado:

O sea que en resumen habría que morirse sin alharaca
sin pánico cundiendo ni cúnico pandiendo ni púnico candi endo [...] o quedarse en la vereda como un pedazo más grande que el promedio de basura
saboreando algo así como un candi masticable o un goyak
y hasta incluso un caramelo bueno, de Serrano, o fino, de Ambrosoli,
pero muriéndose,
muriéndose sin alharaca,
muriéndose.

(Ivi, p.44)

Para terminar entregando un marco general de la *generación del 70* es posible definir dos corrientes parcialmente delimitadas: una poética de la brevedad y de la sencillez que, sin embargo, guarda en sí un fuerte potencial reflexivo disimulado bajo su aparente facilidad y, por otro lado, una escritura compleja, compuesta por distintos lenguajes y referencias, fracturada pero muy amplia en sus sugerencias (Bianchi, 1990a, pp.56-7; Fernández, 1991, pp.88-9). Más allá de estos dos movimientos genéricos sería complicado, y tal vez infructuoso, proporcionar las características típicas de una poesía tan variada y disgregada como la chilena posgolpe. Lo que queda realmente evidente y valioso es que “fracturada por la dispersión, la poesía chilena [...] ha respondido con la vitalidad de un espacio bullente de voces y códigos múltiples y diversos” (Bianchi, 1990a, p.169).

2. CLAUDIO BERTONI: COMIENZOS POÉTICOS Y OBRA

2.1 Un apunte biográfico

Claudio Bertoni Lemus nace en Santiago de Chile en febrero de 1946. Durante sus estudios en el Liceo Alemán de Santiago gana una beca del American Field Service y se va de intercambio a Denver, Estados Unidos. De vuelta a Chile empieza la carrera universitaria en Filosofía pero decide no seguir. Su actividad intelectual se desarrolla en el colectivo artístico santiaguino *Tribu No*. También toca como percusionista en el grupo jazz-rock *Fusión*. En 1972 viaja a Londres, junto con la poeta Cecilia Vicuña. En 1974 participa como artista visual en la muestra colectiva “Artists for Democracy” en el Royal College of Art. En 1976 Bertoni vuelve a Chile, a pesar de la dictadura, y se instala en Concón, en la costa central del país, donde todavía reside.

Según ya se ha podido notar, la obra de Bertoni no sólo incluye la literaria sino que abarca distintos campos. Como poeta publica catorce poemarios, además de varias reediciones y antologías, a partir de *El cansador intrabajable* (1973) hasta *Nadie muere* (2016). En 1997 gana el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile por *Ni yo* (1996) y en 2005 el mismo premio por *Harakiri* (2005). También se editan algunos de sus cuadernos personales en *Rápido antes de llorar. Cuadernos 1976-1978* (2007) y *¿A quién matamos ahora? Cuadernos 1972-1973* (2011). Inclusive, el autor propone una traducción de la versión inglés de algunos poemas del japonés Ishikawa Takuboku (1885/6-1912) con *Sin decir nada* (2013) (véase Vial, s.p.).

Con respecto a su actividad de artista visual, el chileno se distingue principalmente por su trabajo de fotógrafo, que le permite conseguir la beca Simón Guggenheim en 1993, entre otras condecoraciones. Los libros de fotografía que publica son *Chilenas* (2009), *Desgarraduras* (2009) y *Desnudos: 1973-2008* (2013). Además algunas tomas suyas aparecen en la recolección de poemas de Gonzalo Rojas (1916-2011) *¿Qué se ama cuando se ama?* (2000). Las exposiciones de las obras visuales de Bertoni se concentran en Chile, pero también alcanzan otros países, como Estados Unidos, Perú, Ecuador, España, Suiza y demás. Entre sus instalaciones destaca “1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestras conciencias” de 1987, donde Bertoni presenta todos los zapatos que ha recogidos a lo largo de los años en la playa y que el público considera como una referencia

crítica a los desaparecidos de la dictadura (véase López M., p.7).

2.2 La Tribu No

[...] ¡Los escritores eran tomados en cuenta! Su voz decía cosas que la gente empezó a escuchar. Su imaginería tenía remitentes de carne y hueso. Algo se podía hacer a través de la palabra. “Rayuela” se convirtió en startlet. [...]

La novedad del año venía a resultar que el subdesarrollo era una enorme escultura pop y nosotros.

¡Sí! ¡Nosotros!

Nosotros éramos parte. [...]

Seguimos la ruta del sol a la caza de muchachas con la ironía en la punta de los dedos. Supersensibilizados para despojar la sexualidad de todos los miriñaques con que la encontramos despreciada.

Armamos una alharaca verbal para mostrar que nadie tenía pretensiones, que escribíamos para pasarlo bien, para evidenciar la alegría de estar parados en el planeta. (Olivarez, pp.11-2)

A partir de la segunda mitad de los años 60, un conjunto de amigos forma en Santiago el colectivo artístico denominado *Tribu No*. Para ser más precisos, dicho nombramiento se da dentro de un ya existente grupo, aunado por las mismas aficiones y actitudes y activo en varios campos: desde la experimentación poética hasta la pictórica. Entre las distintas participaciones dentro del conjunto, más o menos regulares, destaca la presencia de Cecilia Vicuña (1948-), quien dio el nombre a la agrupación, y Claudio Bertoni (1946-). Según observa Bianchi, los dos poetas son los únicos en perseguir el camino artístico en su futuro (1995, p.146). Asimismo, es a causa de la ida de ambos a Reino Unido, en 1972, que la *Tribu No* se fragmenta y deja de existir.

Las características de la *Tribu No* van desde su independencia con respecto a las revistas e instituciones universitarias (Bianchi, 1990a, p.227) hasta la falta de una propuesta clara y definida, una negación de lo establecido y, paralelamente, un canto a la variedad, a la vitalidad de la época y a todas las influencias artísticas que contribuyen a la creación de una personalidad irreverente y naïve. La verdadera base fundacional de la *Tribu* reside en su carácter de grupo, de pequeña sociedad regida por la amistad y por la comprensión; la idea de conjunto se plantea más fuerte que la búsqueda de una estética: “todos creíamos que iba a existir el amor y la solidaridad y, entonces existían las comunidades *hippies*, ¿no? Por lo tanto, lo más lógico era que fuéramos una *tribu*.” (C. Vicuña en Bianchi, 1995, pp.150-1). La misma Vicuña compila el “No Manifiesto de la *Tribu No*”, que no logra difundirse pero que

representa una pieza más dentro de las libres inclinaciones creativas del grupo. La no-declaración de la poeta lo rechaza todo: “no manifestamos ningún deseo o característica. no hacemos un manifiesto para no quedar encasillados, y no tenemos miedo a encasillarnos” (Ivi, p.246). Sin embargo, este ataque verbal aparece más como un desacato juvenil que una crítica acerba; como destaca Bianchi “el juego se produce cuando al “No manifiesto” se le otorga un poder irresistible, si se sabe que apenas se difundirá” (Ivi, p.247).

A pesar de su distanciamiento de las instituciones, ambos Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni publican algunos poemas en la revista mexicana *El corno emplumado* en el año 1967. El periódico es un punto de referencia para el grupo, gracias a sus propuestas innovadoras y audaces dentro del contexto poético continental. Entre las múltiples publicaciones que son propuestas sobresalen, en la lectura de los chilenos, Ernesto Cardenal, William Agudelo, Gonzalo Arango y los nadaístas colombianos, el mismo Sergio Mondragón, director de la revista. En palabras de Vicuña, en los números de *El corno* que se lograban conseguir en Chile había “una poesía de renovación en toda Latinoamérica, una poesía muy coloquial, muy fresca, y con alusiones míticas y muy cósmicas y telúricas al mismo tiempo, que era como toda la poesía de los sesenta [...]” (Ivi, p.168-9). Es justamente en la carta dirigida a *El corno* en donde Bertoni manifiesta una tendencia, compartida por sus compañeros, hacia una búsqueda casi corporal, una estética física e instintiva, una composición inspirada: “estoy tratando de escribir un poema que produzca vómitos de todas maneras. quiero que vivamos en el fondo porque es allí donde está la vida y en ninguna otra parte. / la inteligencia no es nada. la sensibilidad última lo es todo.” (1967, p.135). La poesía se concretiza, es dicha y sufrimiento, su relación se hace cada vez más cercana a la vida en todos sus aspectos, el texto “evoca el parentesco ente la escritura poética y el cuerpo, [...] en toda su materialidad y con todos sus sentidos, sus olores, sabores y flujos, propios y ajenos” (Bianchi, 1990b, p.4). “El fondo” que menciona Bertoni se presenta como experimentación transversal, como cambio individual y colectivo, intento de transformarse profundamente, de ampliar las percepciones del entorno: “Nosotros éramos super, super corridos, tal vez eso se llamará marginal. [...] teníamos una reacción totalmente como de beligerancia con ese medio porque estábamos ocupaos con la literatura y leer. No queríamos cambiar sólo la literatura, pa’ ná, era toda una concepción de la vida distinta” (Bertoni en Bianchi, 1995, pp.162-3).

Esa ansiedad para procurarse las más variadas lecturas origina un abanico de distintas fuentes literarias que influyen y guían al grupo: “En la “Tribu” nos contábamos lo que cada

uno leía y nos leíamos los mismos libros, no más...” (Bertoni en *ivi*, p.152). Probablemente, la presencia más evidente es la de los *beats* norteamericanos “por el sentimiento del texto rápido, por su indocilidad frente a la monotonía y el consumismo” (Bianchi, 1990b, p.4), por esa disposición rebelde pero de máxima conexión con el mundo, anhelo de profundizar el significado del límite y de la experimentación. Según Skármeta los miembros de la *Tribu No* “creían en la bondad y en la armonía del mundo, pero no vacilaban en usar un lenguaje, un lenguaje duro, *hard*, pero, en verdad, ésa es la literatura *beat*, creían en la santidad de las cosas siendo, al mismo tiempo, muy liberados sexualmente” (en Bianchi, 1995, p.177). La literatura estadounidense provee, para el grupo, una sensación de inmediatez de que no era capaz la poesía chilena de ese entonces: “la poesía chilena tenía otro tono, otro sabor [...] era oscura, era poesía de ironía, negra, de análisis, la famosa objetividad” (Vicuña en *ivi*, p.169). Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams, Allen Ginsberg, Frank O’Hara, entre otros, están muy presentes como referencias artísticas para estos jóvenes poetas chilenos: “son toda gente que me ha influido mucho más que montones de autores en español, o sea, que en Chile, pa’ mí, claro que Nicanor Parra fue muy importante, pero, en el asunto del trato del lenguaje, es básico lo que dice William C. Williams: “*no ideas but in things*”, “no ideas sino en las cosas”, lo concreto” (Bertoni en *ivi*, p.172). En el campo narrativo la *Tribu* reconoce el alcance fundamental de Henry Miller, y la lectura de sus textos escabrosos y descarados va más allá de la simple apreciación: “leí a Henry Miller y fue muy importante, mucho, porque marcó todo lo que fue la experiencia de este tipo, fue el hombre que nos hizo vivir como vivimos los tres: a Claudio, la Cecilia y yo. Creo que muchos de los acuerdos que tomamos [...] fueron influidos directamente por la vida de Miller” (Charlín en *ivi*, p.167).

Otros gustos artísticos significativos para la agrupación pertenecen a la corriente francesa. Los poetas malditos, con sus atrevimientos no sólo literarios, aparecen dentro de las preferencias de la *Tribu* por su voluntad de cambio radical y su existencia e inclinaciones libres: “el asunto de cambiar de vida, era crucial, y Rimbaud era como una divisa, [...] todos hacíamos como nuestras estas cuestiones, como muy apasionadamente” (Bertoni en *ivi*, p.188). Además, existe una viva propensión hacia el surrealismo que se manifiesta tanto en la pintura, por ejemplo en la de Coca Roccatagliata en contacto con Leonora Carrington y Remedios Varo, como en la poesía, gracias principalmente a la lectura de *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* de A. Pellegrini (1961). En particular, la obra de Andrés Breton *Nadja* (1928) destaca en las predilecciones de los componentes de la *Tribu*. Se trata de

una breve novela heterogénea en donde convergen las libres conexiones del pensamiento y donde el espíritu surrealista surge de las experiencias personales del autor:

[un monde] des rapprochements soutains, des pétrifiantes
coincidences, des réflexes propres à chaque individu, des accords
plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais *voir*,
s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. (Breton, p.22)

La protagonista del texto penetra de tal manera a la conciencia de la agrupación chilena que “la veíamos por todos lados, y la Coca se nos transformó un poco en ella; después, otra novia de Marcelo, la Alejandra, que se puso a dibujar y que se volvió como loca, también era una Nadja” (Bertoni en Bianchi, 1995, p.152). Asimismo, en el cierre de la ya mencionada carta a *El corno emplumado*, Bertoni escribe: “en vez de decir chao quisiéramos decir “nadja” que es el principio de la palabra esperanza” (1967, p.137). De manera semejante, hay otro hito de la literatura, en este caso latinoamericana, que marca en profundidad al conjunto y provoca una impresión intensa en su imaginario: “Cortázar para nosotros era *Rayuela*. En la “Tribu No” todas las mujeres eran la Maga. Nosotros creíamos en eso. En esos años había que vivir como Oliveira” (Bertoni, 2010, p.18).

Claramente, las influencias del conjunto no se agotan aquí. También vale la pena mencionar la importancia de la revista cubana *Casa de las Américas* donde la *Tribu* se acerca, según Charlín, a la obra de José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar y Haydée Santa María (en Bianchi, 1995, p.167). Además, aunque el grupo no esté aficionado al contexto chileno contemporáneo, sí se interesa por la tradición poética de su país: Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Nicanor Parra principalmente. Inclusive, los gustos de la *Tribu* abarcan zonas no propiamente literarias, como por ejemplo el pensamiento de los místicos y la espiritualidad oriental, tal vez demostrando un acercamiento en línea con la sensibilidad *hippie* de esos años, pero seguramente expresando una originalidad de preferencias y estudios, dictada por una necesidad de mutación interior y social:

nuestros intereses, bueno, tenían que ver con bastantes cosas porque estaba todo el *existencialismo europeo*, el *surrealismo*, [...] y también era muy potente la *parte oriental* del *Tao Te King*, era una mezcla de *orientalismo* con *existencialismo*, y el *jazz* era algo también fundamental, y había una búsqueda bien poderosa, yo diría de amor, tal vez de querer cambiar las cosas [...] pero mirándolo ahora, yo creo con bastante confusión, en el sentido que, que buscábamos, pero nada nos satisfacía, tampoco, plenamente. (Roccatagliata en *ivi*, p.166)

El aprendizaje, casi obsesivo, del grupo artístico, se hace más valioso puesto que su “recurrencia más querida consistía en no separar jamás “lo intelectual” de la sensualidad”

(Olivarez, p.10). Las lecturas, y sus consecuentes asimilación y reelaboración no se aíslan en una intelectualidad cerrada, sino que son parte de un proceso vital de renovación: literatura y vida, objetos y poesía, cuerpo y escritura no se desligan. Con respecto a esto, Bertoni indica que “el asunto de la cultura, de haber leído, [...] es un asunto que te nutre y te transforma como en otra cosa, no sé decirlo mejor, pero es estar más vivo porque eres más poroso, ves más cosas, sientes más” (en Bianchi, 1995, p.185). En vez de su discurso, lo que prima en el registro de la *Tribu No*, que como se ha visto fue llevado a cabo gracias a la labor de Soledad Bianchi, es su vitalidad excéntrica, desarrollada en el contexto socio-político de la Unidad Popular donde los participantes “veía[n] a Chile como un paraíso terrenal, y consider[aban] que era como una isla en medio del planeta convulsionado” (Charlín en *ivi*, p.148). La positividad que los inviste no está exenta de crítica, y su actitud, su conducta juvenil, sus aspiraciones y su heterogeneidad los delinear, a pesar de no haber sido considerados en su propio país y de no haberlo querido tampoco, como un grupo original dentro de la época de los sesenta. Bianchi explica de esta manera por qué elige analizarlos y recuperarlos en su crítica: “me pareció que la “Tribu No” resultaba más interesante que otras agrupaciones por sus diferencias: de elecciones vitales y artísticas, por su osadía, por su negación a asimilarse, por su extremismo, por sus certezas, por su creatividad, por el modo cómo sus miembros se contemplan y perciben individual y colectivamente, hacia el pasado y en el presente” (*ivi*, p.145). El mismo escritor Antonio Skármeta, describiendo el motivo de su acercamiento al grupo, afirma: “Mi posición era –y sigue siendo hasta ahora– mostrar y esparcir aquello que es diferente porque eso es lo que mantiene viva la fantasía” (en *ivi*, p.159).

2.3 La vocación del vago

The Sage [...]
Practices non-action
And the natural order is not disrupted.
(Lao-Tzu, p.3)

No habían dado los noticiarios. Se apagaron las luces hace unos años. Pasó el intermedio. Y todos esperan verme aparecer en el film. Hasta yo mismo. La pantalla sigue blanca y muda. Se escuchan las primeras pifias. (Las mías sobre todo). (Bertoni, 2011, p.243)

A través de sus escritos y de sus opiniones, Claudio Bertoni da la imagen de ser un poeta mayormente pausado, meditativo, en busca de la trascendencia dentro del momento

simple, ofreciendo una observación detallada que nos alerta sobre el peligro de consumirnos en nuestro afán de velocidad. Gumucio reconoce, en esta actitud del *no-hacer*, un intento de “liberarse de la cárcel del hacer. [Bertoni] se distrae de manera programática, se despoja de toda solidez para derivar, para desvariar, para anotar antes de callar” (p.12). Pareciéndose en parte a la poesía de los *haiku* japoneses, la cual guarda entre sus lecturas más sentidas, Bertoni también crea una lírica que “è lo spazio piccolo di una conchiglia in cui sentiamo il rumore del mare”, y por la cual “il poeta diviene un’arpa eolica che si “lascia suonare”, interfiriendo il meno possibile con la sua arte” (Dal Pra, p.x). La sensibilidad del poeta considerado se activa con lo mínimo, con lo pequeño que a menudo olvidamos y despreciamos; en sus diarios por ejemplo escribe: “El agua inmundada ondulante como un ser vivo (me conmueve todo lo que se mueve)” (2011, p.31).

La tendencia que Bertoni demuestra, ya desde joven, reside en mirar y registrar; sin embargo no se trata de anotaciones estériles, sino saturadas por la grandeza de la normalidad: “Me gustaría observar con calma los aspectos inmutables como el jardín y mutables como el gato viejo fuerte y feo que a veces pasa por el patio de atrás” (*ivi*, p.191). La mirada del poeta se enfoca entonces en las sutiles brechas de nuestra realidad, tal vez claves de entendimiento, tal vez nada realmente explicable. La disponibilidad de su cuerpo y de su mente para la percepción es amplia y nos conduce a lo inesperado y maravilloso de lo cotidiano:

Cuando te subí las mangas
para que lavaras la ropa
vi tus venas detrás del codo
y tuve la inteligencia perfecta
de tu fragilidad y la mía.

(“Piedad”, 2015, p.150)

No obstante esto, la aparente paz y serenidad que brota de estas pequeñas meditaciones también se acompaña de una sensación de frustración, inutilidad, inadaptación. Bertoni se pregunta si quizás la actitud que demuestra no es síntoma de su incapacidad por hacer algo o por ser parte del mundo. La vocación para la simplicidad y armonía cede el paso frecuentemente a unas puestas en duda, manifestaciones de inseguridad, ataques voluntarios a sí mismo:

Qué poeta
pigmeo soy
de insignificantes pulmones
de odas cortas y odiosas
sudado y débil
poco dotado

envidioso
servil e
insignificante.

(“Ego trip”, 2015, p.151)

Así que de la misma manera con que la observación minuciosa desaceleraba sus impulsos, la impresión negativa de su persona lo desarticula silenciosamente, lo transforma en un deshecho desnudo que aspira al contacto y a una salida de su angustia:

Qué ganas de caer al suelo como un abrigo / Que alguien me tome
y se abrigue / (2014b, p.130)

Una imagen parecida a la recién presentada expresa nuevamente la dictadura de la eficiencia y de la producción, la dificultad en conformarse con una acción estandarizada, quizás incluso sea una respuesta al dolor de la vida, hurgada en un esfumarse plácido pero brutal:

Quiero ser un estropajo. No más ni menos. Me veo en un reino de
harapos. En la cima de un cerro al que conduce un sendero de
chales. Y sopla el viento. (2007, p.190)

Finalmente, en esa atmósfera de disolución, en esa postura que de repente el yo poético toma frente al mundo, de disgregación gradual y discreta, la misma acción de pensar, baluarte final tras la dispersión del cuerpo, se agacha, se reabsorbe, se minimiza, se conforma al paisaje como si fuera una extremidad más del organismo tendido en la tierra:

Mi pensamiento
Pisa charcos

Se mancha
Y moja.

(S.t., 2014b, p.157)

La actitud, entonces, probablemente más evidente y destacada dentro de la poesía de Bertoni, es la de un ocio razonado, en el sentido de que trata de cubrir todo instante, desde el armonioso hasta el frustrado. Ya en su carta a *El corno emplumado*, el joven poeta chileno escribe: “pienso que el hombre o nació ocioso o no nació nunca. nada mejor que la ociosidad para descubrir al hombre” (1967, p.135). Claramente, Bertoni es partícipe de los estímulos intelectuales, personales, sociales y políticos que lo alcanzan, no es ajeno a la realidad externa: de hecho Cussen lo define “un ocioso bastante refinado” (p.8). A pesar de ello, lo que verdaderamente sobresale en parte de su obra es una propensión a la anulación de toda complicación mental, de toda tensión, inclusive de toda pretensión: “Sobre mí no se podría levantar una iglesia [...] soy Claudio y me inflo y desinflo” (Bertoni, 2011, p.378). Los

críticos Rodríguez Guerrero y Gandolfo consideran la decisión de Bertoni como un sincero compromiso personal e íntimo consigo mismo, en busca de una escritura lo más franca posible y en relación con el mundo a través de su experiencia más próxima, es decir la de su persona (p.E23; 2015, E11). Ya la primera obra del poeta *El cansador intrabajable*, publicada en Reino Unido en 1973, es un manifiesto de la pereza, pero más reflexiva que vacía. La consecución de un tiempo personal, depurado de las agresiones mundanas, solitario, sin objetivos definidos excepto el de vivir, es visto por Bertoni como una fuerza, un logro, un deleite. Tampoco es tan fácil alcanzar una existencia de inactividad, y probablemente es imposible, mas el intento de dedicarse sólo a sí mismos es valioso y gratificante:

El título *El cansador intrabajable* está relacionado con el tema del ocio. Yo no quiero hacer absolutamente nada, excepto dormir, caminar, comer. Hoy tengo todo el tiempo para mí, y gracias a eso es que durante los últimos 25 años lo único que he hecho es escribir. El trabajo es la maldición bíblica. Uno trabaja para comer y vestirse, pero eso tiene una secuela importantísima que es hacerte olvidar que estás viviendo. (Bertoni, 2010, p.20)

2.4 El monaquismo

Let us face the fact that the monastic vocation tends to present itself to the modern world as a problem and as a scandal. [...] In a materialistic culture which is fundamentally irreligious the monk is incomprehensible because he “produces nothing”. His life appears to be completely useless. (Merton, p.viii)

The solitary vocation is rare today, but that does not mean that it does not exist at all, still less that it has no longer any reason for existing. (*Ivi*, p.40)

Después de su estadía en Europa, cuando vuelve a Chile en 1976, Bertoni lee *La vida silenciosa* (1957), una obra del monje y pensador Thomas Merton, la cual tendrá mucha influencia en su vida, que lo ve de regreso a un país regido por la dictadura, afectado por graves problemas familiares y por una crisis personal. Es así que el escritor chileno habla de dicha lectura:

Son las reglas de la vida en un convento cirteciense. La vida sistemática de un solitario, un solitario acompañado. Para mis amigos podría haber sido un libro acerca de un cura latoso no haciendo nada. Ese libro me hizo bien. Por primera vez empecé a pensar más sistemáticamente la cosa de estar más solo. (en Contardo, p.E7)

Como ya se había mencionado en el párrafo anterior, parte de la búsqueda de Bertoni se centra

en un desperfilarse, en un descontextualizarse, en un alejarse de toda imposición social. Probablemente impulsado por la lectura del texto de Merton, el poeta se acerca a una forma más espiritual de la inactividad, una especie de ocio místico que Cussen apunta como ya presente dentro de la religión católica bajo el movimiento del *quietismo* (p.12). La vida casi ermitaña de Bertoni lo lleva a vivir en la costa chilena, ocupando sus días con pequeñas labores de casa, lecturas y paseos, según aflora de *Rápido, antes de llorar*, una recolección de los cuadernos escritos entre 1976 y 1978. Los gestos simples e inmediatos son motivo de alivio y liberación de las presiones humanas: “Caminoadicto: salgo a inyectarme el camino todas las mañanas: no hay otro alivio”, “Caminar es rezar” (Bertoni, 2007, p.28; 2014b, p.39). También es cierto que la figura de este caminante que busca la paz y la pureza se entremezcla a la condición contemporánea; el contexto en que se encuentra el poeta no desaparece sino que él mismo busca acomodarse a ello, no arrancar completamente de la contingencia, formular una duda liviana, hacerse un diminuto espacio personal dentro del rumbo caótico:

Viajo mucho a piezas
de las que salgo preguntando
qué hago con este cepillo de dientes
en la mano

(“Peregrino”, 2008, p.32)

Asimismo, la posición de Bertoni se encuentra en vilo entre la inclinación hacia una contemplación equilibrada y un despojo de las angustias interiores, y un reconocimiento de su imperfección, humanidad y fracaso. Valdovinos describe de esta manera la inestabilidad del chileno y sus desperfectos, que no obstante sus faltas representan una verdadera muestra de espontaneidad:

su figura oscila entre el *flaneur*, el vago afrancesado y metafísico, cuyo paradigma son los malditos Baudelaire y Rimbaud, y el *clochard*, el viejo del saco, un *homeless* en busca de amparo, después de extensas jornadas de ver y andar, en su refugio de la playa, para reordenar los cachureos recogidos y armar el diario de sus días antiheroicos. (p.86)

Por ende, por lo menos en el caso de Bertoni, resulta difícil hacer encajar las aspiraciones de monje laico con la efectiva realidad de su persona: un hombre soltero, agredido por las continuas tentaciones y debilidades, y no creyente. Frente a la obra del poeta en cuestión se presencia entonces una partición íntima, una fragilidad que todo individuo es obligado a experimentar como mínimo una vez en su vida. Los escritos de este tipo se hacen más angustiados y la esperanza que transmiten los versos se diluye en su propia escasez e

imposibilidad:

¡Ah,
cómo desearía
vivir comiendo arena
bajo el cielo azul
y nada más!

(“¡Ah...”, 1996, p.73)

Hay momentos en que la imperfección y la incompatibilidad con el mundo dañan a la voz poética. Lo inalcanzable de la serenidad en la tierra se esboza como un presentimiento terrible, como una condena perpetua: “Me gustaría ser santo. No soporto seguir viviendo como gusano: desnudo bajo una piedra” (Bertoni, 2011, p.245). Como muestra de este sentimiento de deficiencia y frustración, en el siguiente fragmento el poeta emplea la enumeración, uno de sus recursos más utilizados, en grado de trazar la repetición sinsentido a que estamos sometidos y las infinitas carencias que nos caracterizan:

POR QUÉ NO SOY UN SANTO

porque tomo café
porque fumo
porque no voy al dentista
porque no me corto el pelo
porque como
porque hablo
porque mato polillas
porque mato arañas
porque mato hormigas
porque no me lavo los dientes
porque no barro
porque no me afeito
porque tomo aspirinas
porque me masturbo [...].

(Fragmento de “Por qué no soy un santo”, 2005a, p.149)

Una de las principales causas que no permite a Bertoni lograr su deseado ascetismo son las mujeres, tema que será tratado con más detalle después. Para esclarecer en parte el asunto, es de este modo que el autor habla de dicha fragmentación personal:

En mí hay dos cosas súper fuertes. Está por un lado la pregunta de qué es la mujer, la ternura, el sexo y el eros, finalmente; y por otro lado tengo una tendencia a lo frugal y al desapego que está reñida con eso. Lo ideal sería ser un eremita y estar con una eremita al lado, pero yo no conozco ningún caso semejante en la historia. (2010, p.30)

Además, la misma complejidad creciente de la vida contemporánea obstaculiza las

pretensiones del poeta y aumenta su incomodidad. La avalancha de mensajes áridos e inmediatos, la invasión en lo cotidiano por parte de los medios de comunicación, entre otras cosas, favorecen la desintegración del sujeto y su consecuente agobio. Lo que Bertoni pretende es adherir lo más hondamente posible a los momentos que vive y no recaer en el remolino sofocante de los valores modernos. Su registro de lo irrisorio y su actitud contestataria se ponen como frágil límite entre la simplicidad y la vacuidad:

Y nunca ha habido más necesidades superfluas que ahora. ¿Cuáles son nuestras únicas necesidades? Alimento y cubrirse. A mí me gustaría poder estar contento con eso, con despertar y que haya luz. Todo lo demás es un desvío..., alejarme de algo de lo cual no me quiero alejar. [...] Nunca, para mí, la mirada multitudinaria de la realidad ha estado más alejada de la realidad que ahora. Para mí es un verdadero asco encender la televisión. No quiero ver un videoclip nunca más en mi vida. (Bertoni, 2010, p.55)

Esta distorsión de la realidad y de las necesidades, recién nombrada, genera una ocasión para ponderar la etapa desorientada a que ha llegado el género humano. Si bien es cierto que la mirada del yo poético es crítica y discordante con su entorno, también es verdad que su voz se esboza como parte de lo que está reprochando, a pesar de sus tendencia hacia la austeridad y el alejamiento. La escritura de Bertoni se hace más sincera y afligida en la medida en que admite su propia imperfección y no es ajena a las turbaciones no sólo universales, sino que incluso modernas. Para validar este razonamiento, se puede notar cómo en el siguiente poema el hablante emplea la primera persona plural, poniéndose pues en el mismo nivel de sus símiles. Hay que agregar que, en el texto en cuestión, la condición humana adquiere una mayor dramatismo, puesto que su pérdida de principios se ve enfrentada al tema de la muerte, destino inevitable pero tan subestimado en nuestra sociedad. Inclusive, la billetera de cuero, objeto en donde se enfoca la lírica, se erige como símbolo tanto de las inútiles acumulaciones materiales, como del significado que se le otorga al dinero; en resumen encarna la tragedia de la era capitalista:

es increíble que vayamos a morir
en la tierra teníamos billeteras, ropa
y un estilo para sacar las tarjetas de crédito
en el supermercado, en Falabella, en Almacenes
París.
Y la manera despreocupada para subir y bajar de
los automóviles [...]
y las maneras despreocupadas de
pasarse la mano por
una cabellera larga luenga rica y deliciosa de una
mujer de clase media [...]
Todo esto hace increíble que vayamos a morir

que todo esto vaya a desaparecer [...]
que toda nuestra parafernalia, que nuestra suave
cáscara, que nuestra elegancia, que nuestra
billetera de cuero vaya a desaparecer,
que nuestra mano
experta en nuestra billetera de cuero
se vaya a perder
subiendo la muerte por el brazo
bajándonos por la mano
callándonos el corazón.

(Fragmento de “Una billetera de cuero”, 2005a,
pp.102-3)

2.5 La comunicación

A partir de la situación que se acaba de trazar, es posible llegar a la conclusión de que lograr una comunicación eficaz y auténtica no se puede dar tan por sentado dentro de nuestra sociedad. Si por un lado es verdad que Bertoni pretende de alguna manera emprender una búsqueda solitaria, por otra parte el poeta chileno vive en un contexto poblado y no puede ser indiferente relativamente al trato con las personas ni a los cambios que éste está experimentando últimamente. Además, vale la pena agregar que Bertoni busca las relaciones sociales no sólo porque se ve obligado a hacerlo, sino porque son parte de su índole. Como ya hemos visto brevemente, el acercamiento a las mujeres es fundamental en su vida pero, también, desde sus textos se distingue la centralidad de los vínculos familiares y de la amistad.

En la obra de Bertoni aparecen con frecuencia unos nexos sociales distorsionados, innaturales, empobrecidos. Por ejemplo, el poema “Una bolsita” entrega una imagen macabra e irónica a la vez: los vecinos y conocidos del autor se pasean por el barrio con en mano bolsas que contienen, además de varios productos, sus propias cabezas. Lo que aflora no sólo es un aislamiento voluntario de todo contacto, gracias a la protección y al plástico aséptico, sino también una equiparación de las mentes de los sujetos a artículos en venta, sus personalidades están cosificadas. Otro elemento inquietante de dicho texto es que algunos individuos llevan a las cabezas de alguien más, ejemplificando de esta manera la sumisión y posesión enferma que a menudo, hoy en día, sobrepasa el cariño y el respeto:

Yo llevo mis pecas en una bolsita

las dueñas de casa llevan detergente

tú te llevas a ti misma
y en otra bolsita llevas mi cabeza
– como la de San Juan Bautista – [...]

Ahí va mi vecina
con su cabellera rubia
en una bolsita

su hermano lleva otra bolsita
con una botella de cerveza vacía [...]

Y ahí vas tú de nuevo
con mi cabeza con caspa.

(Fragmento de “Una bolsita”, 1996,
pp.26-7)

Entonces las personas, si bien tantas y tan acercadas tras la fuerte urbanización del territorio, están ahora más alejadas que nunca; entidades confinadas a sí mismas que, a pesar de su aproximación física, no logran y no intentan comunicarse verdaderamente. Al mismo tiempo, el distanciamiento profundo de los demás no es garantía de serenidad, sino más bien de mayor pesadumbre. Merton afirma que dicho estado de malestar se debe a “a heart filled with fears, anxieties, conflicts, doubts, ambivalences, hesitations, self-contradictions, hatreds, jealousies, compulsive needs and passionate attachments” (p.13); el hombre se vuelve esclavo de sí mismo y del espejismo de su propia omnipotencia, su alma sufre y se deteriora porque no es capaz de humildad y de simplicidad. Por consiguiente, la escena poética que Bertoni capta con respecto a dicho panorama es esta:

lo que vemos pasar por la vereda
son abismos.

abismos que conversan:

para no devorarse a sí mismos
para no desbarrancarse
para no despeñarse dentro de sí mismos.

(Fragmento de “Lo que vemos pasar por
la vereda”, 2005a, p.21)

La dificultad en encontrar una relación humana sin máscara ni malicia no excluye los esfuerzos del poeta para acercarse a los demás. La misma poesía, que si bien Bertoni identifica como posibilidad de desahogo tras el dolor (en J. Lolas, p.56), es sin duda un intento comunicativo, un mensaje que sirve tanto para uno cuanto para ponerse en contacto con otros sujetos. Para hacer más evidente este tipo de disposición, en 1973 Bertoni escribe:

“Yo quería hablarle como cuchillos de miel a todo el mundo y entrar en ellos dulcemente. No concebía otra manera de estar con nadie” (2011, p.255). Las tentativas de relacionarse tal vez sean de repente torpes e inefectivas, mas revelan la sensibilidad del poeta y su apreciación del contacto humano. Nuevamente, los pequeños detalles representan la delicadeza del mundo, la inconsistencia de la certidumbre; el poeta es un ser emotivo que se refugia en su timidez:

Una vez que viajábamos en el mismo bus
yo y un músico al que admiraba
compré unos chocolates para ofrecerle
y así poder entablar conversación
pero no me atreví [...]
me transpiraban las manos
yo me comí unos pocos
y los demás se derritieron
embadurnándome los dedos

(Fragmento de “Festival internacional
de jazz de Concepción”, 2008, p.45)

Incluso la soledad y el apartamiento que Bertoni persigue, pueden ser considerados como una motivación más para valorar una entrega espontánea hacia el prójimo. Las acciones y diálogos de todos los días asumen una luz distinta tras el aislamiento, se perciben en su riqueza sencilla: “La soledad le imprime valor real a las relaciones humanas; el saludo de una vendedora de la panadería te arregla el día, porque esa sonrisa adquiere un peso insólito” (Bertoni, 2010, p.29).

2.6 El dolor

Refiriéndonos a lo dicho anteriormente, es decir a la composición poética como respuesta a una necesidad expresiva del autor, dentro de la obra de Bertoni la escritura se distingue a menudo por su correlación con el sufrimiento, especialmente en *Harakiri* (2005). La poesía es considerada por el chileno como una posibilidad de purificación, de superación del dolor, tal vez de reclusión en sus propias palabras: “Me deshago de las agresiones de la vida escribiendo; no tengo el problema de la hoja en blanco porque siempre me acerco a una hoja para decir algo. La realidad te hiere de alguna manera, y entonces mi manera de defenderme de eso fue escribir y hacer fotos” (Bertoni en Contardo, p.E7). La acción de escribir sirve, salva, acompaña al poeta en sus complicaciones diarias, lo mece y lo acaricia: “Escribir es lamerme como un gato / “Hacerme cariño” en dos palabras / “Compadecerme” en

una / Y “consolarme” en otra” (Bertoni, 2011, p.377). Según Bertoni afirma en su entrevista con J. Lolas, hay una forma de liberación catártica en sus poemas (p.56), los sentimientos punzantes que lo acechan, sobre todo los dolorosos, se proyectan en los versos y se cristalizan ahí, liberando de alguna manera al autor de sus aflicciones.

En “Despierto y escribo” el poeta esparce su lamento minuciosamente, y lo dilata en la medida en que lo halla en cada matiz de su rutina: desde el desayuno, hasta las compras y el sueño. El gemido de la voz poética se implanta en las cosas, el mismo toma una forma brutalmente concreta y domina el mundo del protagonista, pequeña realidad de desconsuelo y tristeza:

Despierto y escribo
me quejo
le cuento al mundo que no me quieres
ahora me levanto
y cuando me levanto también me quejo
tomo desayuno y me quejo
cada cucharada de café
cada cucharada de azúcar
es un quejido
el agua caliente es un solo quejido [...]

(Fragmento de “Despierto y escribo”,
2010, p.67)

El tormento se agranda y se hace insoportable precisamente en el momento en que se enfrenta a las pequeñas acciones, a los instantes de todos los días, tan apreciados por el autor en otros contextos. La condena de verse obligado a vivir como siempre, a someterse a las necesidades físicas del ser humano, sólo ensancha la sombra de la pena. Asimismo, una imaginación terrible brota de la soledad y del recogimiento del hablante:

y más encima hay que dormir
hay que poder dormir
hay que soñar
y sobrevivir a lo que se sueña
no me he dormido todavía
este es otro quejido
tengo los ojos pegados
pegados como dos quejidos
como dos conchos
como dos velas
como dos cavidades pegajosas
esponjosas
duraderas
quemadas
hundidas
secas.

(Ivi, p.68)

Finalmente, tras haber soñado con un incendio, o haberlo proyectado en su visión, la situación parece apaciguarse, los personajes imaginados retoman su respiración y su lugar dentro de la mente del poeta. Sin embargo, el último detalle atroz, en el verso final del poema, evidencia un sufrimiento inagotable, una desdicha sin límites, profunda y casi física:

y el fuego se apaga
y el sudor vuelve por sus venitas
vuelve por sus tubitos
vuelve por sus poros
y ahora están entrando en sus sábanas
y todos están limpiecitos
y lo único que sale sucio todavía y rojo
es un quejido
de la comisura de mi labio
como un reguero de sangre.

(Ivi, p.69)

Como se verá más detenidamente en el párrafo final de este capítulo, la obra de Bertoni dispone de unas imágenes poéticas que dan cuenta de las cosas consideradas en su materialidad, en vez de ser abstractas e ideales. También en el trato del dolor la poesía recurre entonces a formas tangibles, fácilmente reconocibles por el lector, insólitas con respecto a lo literario pero muy penetrantes, justamente gracias a su identificación con una realidad sencilla y no rebuscada:

El silencio de la noche
es como el de un pez
atravesado por un arpón
revolcándose mudo
hasta partirse en dos
de miedo

(Fragmento de “La noche
es mi amiga”, 2008, p.47)

Inclusive la escritura del poeta tiene la particularidad de invadir, a veces, la noción de la vida real. El límite entre el verso y el entorno del autor parece desvanecer, en una suerte de impulso vital de lo escrito. Especialmente en este caso, el de una poética del sufrimiento, el poema, si bien es desahogo, también amplía el dolor, en el hecho de recordarlo, revivirlo y redactarlo. Es así que el consuelo y el alivio que se mencionaban antes se vuelven en algunos casos una apuñalada:

Leo y leo este libro
No sé si lo estoy leyendo
o me lo estoy enterrando.

(“Harakiri”, 2005a, p.91)

2.7 El humor

En el análisis de Ozuljevic Subaique, Bertoni encubre su sufrimiento y su desolación bajo un antifaz irónico: “nos enfrentamos a un poeta melancólico, abatido, desolado y extraviado en un mundo que lo hiere, del cual se defiende ocultándose tras la apariencia carnavalesca-sonriente del hablante” (p.35). Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra del autor chileno, precisamente el humor, en el estudio mencionado es considerado más bien como una ironía sutil que, en vez de provocar hilaridad, da cuenta de un desamparo (p.19). Por su lado, Gré estima la jocosidad de Bertoni como “un humor suelto, relajado, sin por ello dejar de hablar de temas profundos, relevantes e incluso angustiosos” (p.26). La risa se traduce en una posibilidad de enfrentarse a la vida, de aproximarse a la realidad a través de otro punto de vista, de aportar un conocimiento nuevo (*Ivi*, p.28). En la tesis de Gré, la gracia del poeta no es identificada necesariamente como una máscara que esconde su desdicha, sino que manifiesta un sentimiento de amargura y alegría a la vez: “El chiste, lo jocosos, el tono casi “picaresco” [...] se conforma desde esa “triste aceptación” de la *vita brevis* y el *tempus fugit*, que a veces se mezcla con la alegría de existir en el instante en presente” (p.27).

El poeta mismo identifica su humor como parte de su personalidad; sus antecedentes literarios, en específico la antipoesía, no son considerados como el motivo directo de su producción más chistosa: “La ironía de mi poesía no viene de Nicanor Parra, nada que ver, o sea, yo desde cabro chico me he cagado de la risa, y todo me da risa” (Bertoni, 2010, p.19). Por lo tanto, la visión que se nos presenta dentro de este contexto es la de una liviandad con respecto a lo que el hablante registra. Lo que asoma es una inmediatez que ya hemos encontrado en otros aspectos de la escritura de Bertoni, y que reaparece aquí bajo la forma de una actitud natural, directa, capaz de interactuar con el mundo gracias a un humor tenue pero preciso, siempre en relación con su entorno más cercano y debido a una observación cuidadosa de éste:

Las moscas
tienen siempre un panorama
como para sobarse las manos.

(“Panorama”, 2008, p.81)

A menudo, el poeta pone en diálogo a personajes famosos (escritores, músicos, santos, entre otros) con su propia situación. Lo que destaca de este proceso es una evidencia aún más marcada de la cotidianidad, de la experiencia de los hombres comunes, de nuestros razonamientos personales, de nuestras maniobras continuas para superar el día, del compromiso de nuestras existencias. Además, Bertoni ofrece la perspectiva de confrontarse con los problemas sin rigidez: “El humor es la flexibilidad de las cosas. [...] cuando nieva sobre un bambú, éste se curva y curva pero no se quiebra nunca” (Bertoni, 2010, p.52):

El Werner Von Braun
se cree la muerte
porque inventó las bombas
V uno y V dos
y porque es el cerebro
del programa espacial norteamericano

Pero ya lo quisiera ver yo
con esta corchetera
 (“Artefactito indomable”, 2008, p.54)

Puesto que “así como todo es poetizable, muchas cosas parecen ser dignas de risa” (Gré, p.26), el autor no excluye de su humor asuntos más delicados, como por ejemplo la religión y la muerte. No se trata de un intento de desacralización de los valores, sino un esfuerzo de examen, de acercamiento a temas tan profundos que resultan más difíciles de aceptar que de poner en duda. Según Cussen, el uso de la ironía dentro del contexto religioso da cuenta de una incertidumbre, “pretende dejar atrás el lenguaje en pos del misterio” (p.20). El ultraje cede el paso a una indagación muy personal; se subraya más que nada la condición del hombre, su mortalidad, sus gestos tal vez no tan elevados pero en fin auténticos. La sonrisa que brota en el lector expresa la recepción de un humor que nos hace tomar menos en serio, y que nos invita a reflexionar sobre los asuntos de la vida a través de una visión más inocente:

Cada vez que escribo
dios con d minúscula
el Dios con D mayúscula
me da un coscacho.

(“Cada vez que escribo”,
2005a, p.193)

Es así que tampoco la muerte escapa del ironizar del poeta. En “Autoepitafio” Bertoni nos ofrece un humorismo descarnado y por cierto amargo, pero que en su concisión resalta lo efímero de la vida y, sobre todo, de la muerte. Es valioso comparar el poema en cuestión con

“Epitafio” de Nicanor Parra (ya mencionado en el cap.1) quien, aún utilizando una escritura cáustica, emplea un discurso más elaborado. En el antipoeta todavía permanece un rastro constructivo, dentro de su deconstrucción de la tradición, que sin embargo falta en Bertoni, quien nos deja nada más que con la sensación de una comicidad acertada e incómodamente cierta:

aquí yace
Claudio Bertoni

porque
ya se murió.

(“Autoepitafio”,
ivi, p.77)

2.8 La religión

La relación entre Bertoni y la religión, en específico la católica, es muy crítica. Su formación escolar se da dentro de un colegio de curas pero, precisamente a causa de esa imposición y de medirse con una actitud eclesial muy ortodoxa, se acerca cada vez más a otras formas de credo y de meditación sobre la espiritualidad del hombre. Entre las distintas fuentes a las cuales se aproxima en su reflexión individual, el autor menciona a Simone Weil, San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, Meíster Eckhart, Milarepa, el budismo zen, el taoísmo (en Contardo, pp.E6-7). Ya se explicó de qué manera el poeta se siente cercano a una postura monástica en el párrafo anterior. Asimismo, el chileno manifiesta una afinidad con otra doctrina religiosa, en parte cercana a la condición monacal por su aislamiento y búsqueda subjetiva de Dios, es decir el misticismo. A través de ello, el autor intenta despojarse de los oropeles teológicos y así aproximarse a un significado más inseguro y conflictivo de la divinidad: “El misticismo es la experiencia de Dios, y bueno, eso de “la experiencia de Dios” da para cualquier cosa” (Bertoni en *Ivi*, p.E6).

Igualmente Bertoni se plantea una creencia que incorpore en sí el sufrimiento humano y no lo ignore: “[Simone Weil] se pregunta por qué venir a dar a esta vida, esta huevada horrenda de dolor, y concluye que todo esto es el amor a Dios, y ese es un Dios que me hace sentido” (*Ibid.*). Sin embargo, no es fácil para el poeta aceptar lo absurdo de la fe y, aun en su dolor, demuestra un afán continuo para admitir en su mente la existencia de Dios, intento que fracasa invariablemente en su propia formulación. El único germen de esperanza que parece

surgir reside en la primera letra de la palabra “dios”, que de minúscula en el tercer verso termina siendo mayúscula en el penúltimo:

a fuerza
de arrodillarme
haré que dios exista

a fuerza de no hacer lo que hago
a fuerza de lamer
a fuerza de lengüetear
a fuerza de succionar [...]
a fuerza de volverlo a intentar
a fuerza de no hacer cada vez más y
otra vez lo que no hago
a fuerza de estirarme y
estirarme y estirarme [...]
a fuerza de arrodillarme
y de asesinarme
haré que Dios
exista.

(Fragmento de “22/4/2000”,
2005a, p.198)

Por su parte, Cussen traza la espiritualidad del poeta asentándola en el concepto de teología negativa, es decir de una refutación que produce significado en vez de negar: “su fe solo puede aceptarse, en definitiva, como una perpetua inestabilidad, tironeada por la exasperación, el humor y un escepticismo radical [...]. Este escepticismo es, paradójicamente, la garantía de una lúcida determinación: eliminar todas las falsas señales de ruta” (pp.14-5). Para el crítico, el proceso de desarticulación que destaca en la obra de Bertoni no representa un defecto sino que una presencia esfumada; el hecho de que la busca del poeta no haya dado resultados no significa que no sea valiosa desde el punto de vista espiritual: “creo que nuestro autor puede merecer el apelativo de poeta religioso solo si entendemos la relación con la divinidad no en el marco de una escena plácida y bondadosa, sino más bien desde el conflicto, la desesperación y el desgaste” (p.20). El mismo Bertoni hace una afirmación que valida en parte dicho concepto de *negación positiva*, por así decirlo: “Yo no creo en un Dios personal. Para mí, si existe, es un Dios oscuro, al que llegas por negaciones. Un ateo está mucho más cerca de Dios que la mayoría de los creyentes, porque siente su ausencia” (2010, p.63).

También es cierto que si por un lado el acercamiento al espíritu es dudoso, por el otro la relación con lo corporal es más estable, tanto en el placer como en el sufrimiento. A pesar de ello, la materialidad del hombre no es entendida como un obstáculo para aproximarse a la verdad, sino todo lo contrario. En Bertoni meditación y físico no se excluyen: “Gozo esa

relación de la soledad y mi cuerpo” (*Ivi*, p.56). Por ende, parece haber un esfuerzo para equilibrar estas dos facetas del ser humano, es así entonces que de la teología negativa emerge un esbozo de armonía, un posible camino para la serenidad interior y exterior a la vez:

el cuerpo
y el alma
descansan
sobre un par
de zapatos

el cuerpo descansa
sobre el zapato izquierdo
y el alma
sobre el zapato derecho.

(“Body and soul”, 1999,
p.55)

2.9 Lo material

A este propósito, la valoración de la sensualidad es muy relevante para la poética de Bertoni. De hecho, el cuerpo y sus cinco sentidos representan los medios más inmediatos para conocer su entorno y apreciarlo. En palabras de Gandolfo: “En la soledad creciente de este ensimismamiento, el círculo próximo es el cuerpo, su propio cuerpo desde luego, el único que importa, el que puebla sus versos con sus exigencias y malestar” (2015, p.E11). Sin embargo, el registro de lo físico no sólo es impulsado y destacado por el recogimiento del autor, sino que denota la posibilidad más directa, y tal vez más intensa, de un contacto con el mundo. La abstracción y el idealismo asumen, para el poeta, un significado relativo y pierden su centralidad en provecho de la sustancia y del roce humano: “Me lancé a una piscina sin agua empujado por Henry Miller los surrealistas y los románticos alemanes / Y no me interesa el vacío / Me gustan el calor de los cuerpos la temperatura” (Bertoni, 2011, p.376).

La acción perceptiva es entonces afinada y contrapuesta a la pobreza sensorial del mundo actual, donde la cantidad sorprendente de estímulos que recibimos cuenta más que su calidad efectiva. En Bertoni la mirada, el tacto y el gusto se detienen con precisión y asombro, maravillados, y a veces turbados, por la experiencia de todos los días. La sensación provocada adquiere de repente un grado tan fuerte que el sujeto se borra y es gradualmente desmoronado por la riqueza de la realidad. Las cosas se independizan a tal punto que son antropomorfizadas por el poeta, según se puede observar en la siguiente composición:

LAS COSAS VERDADERAMENTE VISTAS Y SENTIDAS

extienden su propia alfombra
dibujan su propio sendero
derraman su propia leche
pintan su propia pieza
abren su propia boca
extienden su propia ola
caminan su propio patio
enceran su propio patio
moderan su propia ira
sudan su propia tinta.

(“Las cosas verdaderamente vistas y sentidas”, 1999 p.52)

Los objetos y lo cotidiano son considerados aspectos imprescindibles y hasta constituyentes de la búsqueda literaria del chileno. En específico, López Umaña nos presenta la existencia de una especie de estética de lo material: una “estética de la realidad, a través no de una mimesis de lo concreto, sino de su reelaboración en el juego textual, centrándose más en los signos que en las cosas mismas” (p.384). Por lo tanto, el crítico individúa la presencia de unas señales que se refieren a la realidad material, pero que trascienden de ella por ser parte de la poética del autor. Además, dichos signos literarios tienen la capacidad de recuperar la reacción de estupor frente a la vida:

la poesía de Bertoni hace converger los vectores sensoriales de la experiencia al sistema de referencias que brindan los signos, y en su rupturista interrelación, tanto la escritura como la vida misma, alcanzan, definitivamente, una lectura otra en la que el asombro y la vivencia intensa de cada instante no están en absoluto descartados. (*Ivi*, p.394)

Efectivamente, este acercamiento a lo concreto no está relacionado con una actitud frívola y desinteresada, mas es parte de una aproximación distinta hacia el mundo, que nos permita ver y respetar lo que cotidianamente ignoramos a causa de nuestra ceguera:

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 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 atracción por un entorno humilde, sin pretensiones y usual, surge de los poemas de Bertoni como una energía cotidiana, una actitud agradecida hacia la vida capaz de remover el estancamiento que nos produce la crisis de la época contemporánea, donde el hombre se siente insatisfecho, aburrido y vaciado:

Uno queda sumergido en algo así como una hiperrealidad,

observando con asombro sus propias manos, la luz del cigarro, el chasquido del fósforo, el contenido del refrigerador, el color del té o el viento en los árboles de más allá. (Merino, p.74)

La intuición lleva entonces al descubrimiento de un lugar prodigioso, inagotable, repleto de significados y de matices distintos. La fascinación de nuestra existencia está impulsada precisamente por su sencillez, la epifanía acontece en lo rutinario; no se trata de aceptación de una realidad ordinaria, sino que de deleite puro tan sólo por estar en el mundo:

Sucedió algo maravilloso
entre las hojas de lechuga
había un pedazo de palta.

(“Ensalada”, 2006, p.109)

Hay que agregar que esta predilección por lo concreto y por la refinación de los sentidos, se proyecta incluso en la consideración de la poesía. De hecho, hay veces en que los versos del poeta se cosifican, en el sentido de que emergen de la hoja para tomar una forma propia, real. La escritura no pertenece a un mundo intelectual y separado, más bien es parte integrante de la existencia del autor, al igual que los distintos objetos que lo rodean: “Una página en blanco es un pantano de leche si uno hunde la mano puede encontrar en el fondo las letras que debieran estar en la superficie” (Bertoni, 2007 p.300). En el momento en que el poema se muestra en su materialidad, se revela también como una realidad independiente, intuitiva, libre de todo límite. La poesía es vista como un ser delicado y fugaz que se desplaza por el mundo, asombrando a los sujetos sensibles:

A veces
un poema
es como un huevo:
basta quebrarlo
y se derrama. [...]

A veces
pasa un poema por el cielo
y hay que derribarlo a impactos de obús
cada verso es un impacto
y cuando un verso le da
se acaba el poema
y los demás versos
son los impactos que no le dieron. [...]

(Fragmento de “Cómo es un poema”,
2015, p.160)

La imaginación de Bertoni llega a tal extremo que, desde una poesía de las cosas, elabora una poesía *como* cosa. La emancipación lírica es tanta que se distancia de su propio autor y

representa el arte como presencia habitual, urgente, necesaria, pero no sumisa ni a la formalidad ni a la técnica:

escribo
la palabra
caballo

le doy
una palmada
en la c

y sale
a todo
galope

("Poesía",
2012, p.327)

3. EL EROTISMO

El término “erotismo” evoca en la conciencia imágenes prohibidas, esfumadas, arrinconadas en un espacio recóndito de la mente, pero profundas en sus implicaciones. En nuestra sociedad y, en específico, en nuestros medios de comunicación, donde se asiste a la muestra fría de una profusión de escenas que hace pocos años se consideraban inmorales, todavía lo que subsiste es un recelo hacia cierto tipo de temas, que no se manifiesta en rehusar esas fuentes licenciosas, sino que en evitar el acercamiento a una comprensión profunda de un aspecto tan esencial para el ser humano como el erotismo. Tal vez esa actitud se reconecte a una pérdida generalizada de la observación de todo ideal: desde el ámbito religioso hasta el político. Efectivamente, la atmósfera que prima en la contemporaneidad es de crisis, de relativización de los valores, de falta de puntos de referencia. Sin embargo, a diferencia de otros principios universales, y a pesar de haber existido a lo largo de toda la historia del hombre, el erotismo nunca ha encontrado un interés tan difuso como para dar cuenta de su imprescindibleidad, aunque sí su estudio está sustentado por algunas excepciones de amplia validez, según veremos.

Volviendo a la recepción de la palabra en sí, Valdrè propone un análisis interesante – eso sí, refiriéndose al italiano que, afortunadamente, tiene varios puntos en común con la lengua española – donde compara los vocablos “sesso” y “erotismo” (que en español equivalen a los parecidos “sexo” y “erotismo”) y atribuye al primero una pronuncia más áspera mientras que al segundo una blandura de los sonidos que, sin embargo, los más puritanos desdeñan y pervierten (pp.77-8). Incluso, el autor emplea la siguiente imagen para evidenciar la diferencia básica de los vocablos: “erotismo” sería una palabra vestida, mientras que “sexo” representaría una palabra desnuda (p.79). Ya a partir de lo que oímos es posible entregar entonces una primera distinción entre estas dos nociones y precisar de alguna manera la particularidad del erotismo. Pese a lo dicho, queda abierta la discusión inagotable con respecto al lenguaje y a su relación con la realidad, es decir si las palabras se desarrollaron en la forma que conocemos como resultado de unos sentimientos precisos o, al revés, si es la conformación misma del lenguaje que influye sobre nuestra manera de pensar y sentir. Valdrè, por ejemplo, opina que el placer humano nace a raíz del origen del lenguaje (p.90). Dejando de lado dicho razonamiento, que alejaría del propósito de este estudio, vale la pena regresar a la sensación enigmática que la pronunciación de “erotismo” produce en nosotros, impulsada

por un lado por la articulación de los sonidos que la componen y, por el otro, por el complejo sustrato conceptual que la constituye: un entramado inconsciente que se origina durante siglos de catolicismo y otras imposiciones sociales, tomando evidentemente en consideración el caso occidental.

Como todo término inmaterial, no es fácil encontrar una definición absoluta de “erotismo” y seguramente su representación depende mayormente del valor y de las posibilidades que cada uno le entrega. No obstante, sí consideramos provechoso esbozar una temática que más que acrecer el campo académico pueda servir de alguna manera a impulsar un conocimiento más hondo de uno mismo. Como escribe Bataille en *Las lágrimas de Eros* (1961): “Nous le savons, nous n’avons d’autre issue que la conscience. Ce livre-ci, pour l’auteur, n’a qu’un sens: *il ouvre à la conscience de soi!*” (p.620).

3.1 Pornografía y sexualidad

Suddenly I see a dark, hairy crack in front of me set in a bright, polished billiard ball; the legs are holding me like a pair of scissors. A glance at that dark, unstitched wound and a deep fissure in my brain opens up: all the images and memories that had been laboriously or absent-mindedly assorted, labelled, documented, filed, sealed and stamped break forth pellmell like ants pouring out of a crack in the side-walk; the world ceases to revolve, time stops, the very nexus of my dreams is broken and dissolved and my guts spill out in a grand schizophrenic rush, an evacuation that leaves me face to face with the Absolute. (Miller, p.239)

Para empezar a marcar los tratos principales que han sido identificados como característicos del erotismo, puede ser útil introducirlo exponiendo su oposición con otro tema muy cercano, o sea su distinción de lo pornográfico. Según Alexandrian no hay ninguna diferencia considerable: por un lado la pornografía representa una descripción más directa del placer carnal, por el otro el erotismo es esa misma expresión pero enriquecida con otros elementos, como puede ser el amor (p.6). Para el crítico el erotismo es nada más que pornografía con algo agregado (*Ibid.*). Entonces, si bien el erotismo tiene algún valor adjunto, en su sustancia no se diversifica demasiado de su hermana pornografía, puesto que el gozo del cuerpo queda a la base de estas dos corrientes.

A pesar de ello, hay otros críticos que presentan opiniones distintas con respecto a la mencionada. Aunque es reconocido y patente que erotismo y pornografía se desarrollan desde

una raíz compartida, el progreso del primero presenta una esencia propia muy evidente y determinante. Bussagli y Zuffi, aludiendo al arte visual, indican que el arte pornográfico sólo pretende provocar una reacción sexual rápida, mientras que el arte erótico se orienta hacia “un livello più sottile, intellettuale, affidato all'interpretazione più che alla rozza esibizione” (p.7). Por su parte Barthes, en su intento por recuperar la validez del amor, se refiere a un valor sentimental del erotismo: es gracias a las emociones que se abriría una brecha entre estos dos aspectos de la producción humana (2014, p.236).

Aún más, González Montero provee un esclarecimiento puntual de la desigualdad considerada: “Erotismo y pornografía, transgresión y cópula, deseo y orgasmo, seducción y obscenidad” (p.234). El primero revela una sensibilidad más refinada y compleja, mientras que el segundo se contenta de una satisfacción inmediata y brutal de los impulsos físicos. Asimismo, de manera interesante, el crítico agrega otro motivo de división. Según él la pornografía tendría que ver con una percepción exclusivamente externa, mientras que el erotismo, en este caso analizado en el ámbito literario, daría cuenta de una visión interior, de la intimidad del narrador (p.237). No obstante, el estudioso se apresura en puntualizar que “eso no quiere decir que la literatura no se dé el lujo de describir expresamente escenarios con la capacidad de estimular al lector a nivel sexual [...] Pero el hecho de que la escritura se encuentre mediada por la conciencia de quien escribe introduce un aspecto adicional en los escenarios más explícitos de la actividad sexual: la interioridad de la experiencia” (p.238).

En este punto es posible ahondar aún más en el asunto, mediante las evocaciones que se acaban de presentar. Primeramente, el erotismo se ha diferenciado de algo bruto y casi instrumental como la pornografía, y se lo ha acercado más a un medio artístico, a una búsqueda estética y no meramente de necesidad instintiva. Efectivamente, una de las salidas que tiene el término “erotismo” en la Real Academia Española es: “exaltación del amor físico en el arte” (en línea). En segundo lugar, si en el párrafo anterior se aludía a dos prácticas relativas a la producción cultural, también hay que subrayar que el erotismo no deja su evidencia solamente en la composición de obras de recepción más o menos amplia, sino que se desarrolla más intensamente en el alma humana. Es evidente que si es que llega a ser un género del arte es porque “nasce da un'esigenza interiore, dal desiderio di esprimere un universo di passioni e di emozioni” (Bussagli y Zuffi, p.7).

Ciertamente, por una parte, es posible afirmar que lo que se nos aparece de manera más inmediata, es decir que afecta nuestros sentidos superficiales, es el conjunto de textos,

pinturas, fotografías, películas, programas de corte sensual que nuestro entorno nos brinda constantemente. En dicho ambiente actual estamos cada vez más absorbidos, y al mismo tiempo debilitados, por los estímulos externos que se nos ofrecen: modelos de vida listos para el disfrute, fuentes de sensaciones confeccionadas. Se trata de excitaciones que han tomado un lugar en nuestra cotidianidad y, en su magnitud, nos entregan una alternativa inmediata y fácil a las pulsiones profundas de nuestro ser. El verdadero reto reside entonces en escarbar lo que la sociedad y sus mecanismos han procurado cubrir, menospreciar y distorsionar. Volver a reconciliarnos con el erotismo, sustancia de nuestra humanidad, no es una práctica ni sencilla ni cómoda y, a pesar de la apariencias, el sistema reinante se le opone con tenacidad.

Relativamente a la relación entre lo que nos concierne en términos de sexualidad y erotismo, ésta no siempre emerge nítidamente. Se trata de dos lados de nuestro ser que lo determinan de manera fundamental y, sin embargo, guardan un misterio que está a la base de la vida misma. En línea general, el erotismo ha sido identificado como una superación de la sexualidad e, inclusive, del estado animal; además si por un lado el erotismo sí es sexual en su principio, por el otro no todo lo sexual es erotismo (Paz, 1990, p.77). De hecho, paralelamente a la diferencia que subsiste entre erotismo y pornografía, el primero presentaría aspectos que van más allá de la necesidad biológica de la especie humana.

Para dar un ejemplo, Valdrè considera que la clave de esta variación reside en la desaparición de un período de celo evidente en las primeras homínidas (p.22). En la opinión del crítico, en el momento en que la hembra deja de hacer pública su ovulación, también deja de transmitir señales universales de acoplamiento y finalizadas a la mera propagación de la especie (*Ibid.*). De esta manera, los nuevos signos comunicativos relativos a la reproducción se complican y llegan a ser menos directos; el fin reproductivo pasa gradualmente en segundo plano, impulsando así el desarrollo de un nuevo lenguaje que ya no está ligado solamente a los instintos animales: “Si può dire che la parola come segno di desiderio, di richiamo e di disponibilità è legata alla scomparsa dell'estro. Se quest'ultimo continuasse a svolgere un ruolo [...] allora davvero ogni parola, rispetto al sesso, sarebbe inutile” (*Ivi*, p.32). Si bien la tesis de Valdrè está centrada principalmente en un examen correspondiente al relativismo lingüístico, por el cual el lenguaje, en este caso erótico, influye en las pasiones humanas, su estudio, más allá de las implicaciones relativas al progreso del habla, no deja de ser relevante dentro de los análisis del erotismo concebido como parte vital del desarrollo del ser humano, y del alejamiento de éste de una simple conducta instintiva promovida por las leyes de la

naturaleza.

Por ende, el erotismo se pone como una característica propia de nuestra especie. Superando los límites de los rituales reproductivos animales que, si bien con frecuencia aparecen realmente creativos, son fijos, el hombre y la mujer inventan un universo sexual determinado por el juego, el ingenio, los recursos comunicativos, la personalidad de cada uno: “Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” (Paz, 2014, pp.14-5). Por lo tanto nos encontramos frente a un acto intencionalmente orientado hacia el placer antes del generar: “el érotisme diffère de l’impulsion sexuelle animale en ce qu’il est, en principe [...] la recherche consciente de la fin qu’est la volupté” (Bataille, 1987b, p.592). Según Bataille el erotismo acrece su significado debido a que no encarna un medio, como por ejemplo un instrumento de la procreación, sino que es un fin: la satisfacción del deseo erótico es el resultado último de lo que nos impulsa hacia ello (*Ivi*, p.576). En consecuencia, la noción de sexualidad surge como una práctica relativa a un proceso automático, productivo, sin mayores implicaciones que un embarazo, despojada de la subjetividad y de la humanidad de sus participantes (Bataille, 1987b, p.576; Paz, 1990, p.71).

No obstante lo dicho, el erotismo, en uno de los muchos dualismos que encarna, mantiene un nexo ambiguo con la animalidad de que se separa y a la cual sin embargo sigue perteneciendo. Para Paz, en el acto erótico humano subsiste una imitación profunda de la naturaleza, aunque ésta se despliegue como una representación (1990, p.76). El ser humano no quiere ser un animal, sino que quiere ser *como* un animal, generando de esta manera la producción de una metáfora de carne y hueso, tangible (*Ivi*, p.77). Si bien este proceso pueda demostrarse por un lado como un acercamiento a nuestros orígenes, por el otro sólo evidencia nuestra soledad, nuestra indeterminación y ambivalencia (*Ivi*, p.76); no pertenecemos a nada concreto, somos una ilusión creada por nosotros mismos.

3.2 La trascendencia

Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. (Paz, 2014, p.204)

Relativamente a ese concepto de la vida, entendida como espejismo y engaño, Marucchi nos recuerda un antiguo mito hindú, según el cual la creación de la realidad tal como la conocemos se debe al sueño de Śiva que se proyecta sobre el velo que su amante Śakti agita al bailar (p.86). Sobre la base de lo que explica el estudioso, en el momento en que Śiva despertará nuestro mundo desvanecerá y la divinidad podrá reunirse carnalmente con su Śakti en una cópula profunda como el mismo universo (*Ibid.*). De manera paralela, algo parecido ocurre en nuestra existencia, en la opinión de Marucchi:

La realtà è irreale, non ha nessuno status di oggettività o verità. Quando crediamo di essere svegli in realtà dormiamo, ipnotizzati dall'abitudine e dalla percezione distorta del dato sensibile. L'alterazione della coscienza nell'estasi mistica, nel rapimento del cuore acceso nell'atto d'amore, consente ai sensi di vedere oltre il velo. Siamo desti quando la coscienza è alterata dal rapporto con la profondità infinita delle proprie tenebre interiori. (p.86)

Se entreve aquí una consideración del erotismo como posibilidad de elevación del alma humana. Al igual que el acto de amor a través del cual las dos divinidades se insertan en el infinito, en nuestras pequeñas existencias podemos recuperar la sensación del absoluto, de la esencia indecible del cosmos, gracias al apareamiento de los sentidos. Efectivamente el autor mencionado agrega que la división entre espíritu y cuerpo es una construcción artificial que conservamos en nuestro pensamiento y que no corresponde a nuestra forma auténtica: “Nella mente regna la divisione, nel cuore la possibilità di unione. I dualismi creati dalla mente esistono per essere superati dal cuore e dalla carne.” (p.15).

Puesto que somos entidades físicas no hay razón para privar el cuerpo de sus potenciales. Si bien es cierto que hoy en día la relación con lo corporal y con su exhibición está cada vez más emancipada, también es verdad que la excluimos casi por completo de nuestras tendencias propiamente espirituales. De hecho, no se considera que lo físico pueda alcanzar un placer que no sea simplemente inmediato y material. Sin embargo, con un poco más de análisis y conocimiento de nuestra interioridad es posible descubrir que las afinidades entre el cuerpo, y más en específico su erotismo, y el alma son varias.

En el amor y en el acto sexual la propensión que manifiestan los individuos es de superarse, de alcanzar al otro, de alejarse de las jaulas de sus constricciones (y construcciones) personales y abrazar algo que está más allá: “Nell'amore la trascendenza si fa carne.” (*Ivi*, p.35). Además de esa tensión hacia la otra persona aparece, sobre todo en el campo erótico, una necesidad de traspasar el objeto del deseo, de ver lo que hay detrás, de sobrepasar la línea de lo real, lo que Paz define la “fascinación erótica”: sentimiento de

búsqueda de algo más que excede la materialidad del cuerpo (1990, p.78). La fuerza y el poder del erotismo residen en su dualismo, en su ambigüedad íntima, en ser un amalgama de emociones discordantes y paradójicamente incompatibles, en su trascender corporal que obliga a la fe ciega de sus súbditos y practicantes: “Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo” (Paz, 2014, p.110).

Una conexión entre el erotismo y la práctica religiosa se da también en otros términos. Antes que todo, la unión física de dos personas, por más creativa y diferenciada que sea, acontece en una forma que se acerca a la ceremonia (Valdrè, p.38; Paz, 1990, p.76 y 2014, p.10). El parecido se debe en parte a esa repetición de gestos como si fueran rituales y a la concentración de significado en un momento circunscrito. Inclusive, el mismo carácter transgresivo del erotismo le entrega un motivo de liberación, de purificación de las ataduras, le da un alcance único, casi sobrenatural: “Il est inconcevable! Il est interdit de faire l’amour! À moins de le faire en secret. Mais si, dans le secret, nous le faisons, l’interdit transfigure, il éclaire ce qu’il est interdit d’une lueur à la fois sinistre et divine: il l’éclaire, en un mot, d’une lueur religieuse” (Bataille, 1987b, p.607).

Una circunstancia tan singular y exclusiva en los ojos de los enamorados, y sin embargo propia de toda la historia del ser humano, se carga de repercusiones siempre nuevas pero antiguas, humanas y primordiales, pertenecientes a la mente y a los sentidos. Los amantes son, a la vez, “*esseri in carne ed ossa, con nome, cognome, indirizzo, con bisogni, con debolezze*” y son “*potenze trascendenti, attraverso cui passa la vita nella sua interezza. Per lo stesso motivo sono, ad un tempo, vicini ed infinitamente lontani. Fusi e separati.*” (Alberoni, p.177). El dualismo se repite entonces en el conflicto entre lo empírico de los amantes y la posibilidad de trascendencia que perciben.

También es cierto que el erotismo y su materialización sexual no pueden ser subestimados o degradados, puesto que encarnan una de las manifestaciones más puras de la vida: desde su posibilidad de creación de un ser nuevo, hasta su expresión más directa de glorificación de la existencia, y es justamente por eso que remiten a una dimensión sagrada (Marucchi, p.30). La capacidad de este acercamiento al Todo no sólo se traduce en la procreación, sino que también es posible guardar esta energía para valorizar nuestros componentes inmateriales (*Ivi*, p.105).

Existe otro nexo muy debatido entre el erotismo y la espiritualidad del ser humano, o sea el misticismo. En verdad es consabido que las sensaciones que brotan de los éxtasis místicos, es decir de las conexiones irracionales con Dios, presentan rasgos muy parecidos a los que caracterizan el placer sexual (Cardaillac, pp.10-1). De manera más general, considerando el caso de la religión católica, sobre el cual nos enfocamos puesto que asume un papel fundamental en el desarrollo del pensamiento occidental, Cardaillac subraya que existen varios momentos donde las meditaciones espirituales de los religiosos se entrecruzan con el camino del erotismo, ya a partir del controvertido texto bíblico del *Cantar de los cantares* (p.5). Si bien éste ha sido analizado por los teólogos como una metáfora del amor divino (*Ibid.*), algunos fragmentos evocan imágenes que, por lo menos para un laico, se distancian evidentemente de un afán espiritual: “Miel virgen destilan tus labios, / esposa; / miel y leche hay bajo tu lengua” (*Cantar de los cantares*, 4:11).

Retomando la reflexión relativa al misticismo, el estado de arrobamiento que lo caracteriza no implica sin embargo un papel activo del cuerpo como ocurre en el erotismo, sino que los sentidos se encuentran extasiados como consecuencia de un transporte del alma: “La différence de cette expérience avec celle de la sensualité tient seulement à la réduction de tous ces mouvements au domaine intérieur de la conscience, sans intervention du jeu réel et volontaire des corps” (Bataille, 1987a, p.241). Adicionalmente, según hace notar Paz, el mismo elemento del deseo se transfigura: “la diferencia salta a la vista: en el amor el objeto es una criatura mortal y en la mística un ser intemporal” (2014, p.110).

Pese a esto, los puntos en común se mantienen y provocan un razonamiento sobre dos fenómenos tan alejados en su sustancia pero tan similares en los extremos que asumen, aunque en este proceso Bataille alerta sobre el peligro de “rabaisser l’expérience des mystiques” por un lado, y “spiritualiser le domaine de la sexualité” por el otro (1987a, p.240). Pero sí la trascendencia y la inclinación hacia un desprendimiento de la individualidad para alcanzar una disposición superior quedan válidos, puesto que “hay que recordar aquí que éxtasis es etimológicamente una salida del yo, es una pérdida de la continuidad del ser, en cierta forma una desintegración provisional de la identidad” (Cardaillac, p.13). Incluso en la expresión de esas sensaciones sobrenaturales se nota una continuidad con la literatura profana relativa al amor y al erotismo, y esto se debe a un esfuerzo por representar lo irrepresentable, por hablar de lo indecible, una exteriorización que recurre a menudo a los impulsos lingüísticos de la poesía como única forma de interpretar lo indescriptible (Paz, 2014, p.110;

Alberoni, p.182; Cardaillac, p.14). Finalmente, Paz señala unas afinidades en lo que atañe a las dos figuras más representativas de las corrientes consideradas: el libertino y el místico. De hecho, éstos se muestran como sujetos de alguna manera subversivos con respecto a la sociedad en que se encuentran y delinean una tentativa individual de rescate y emancipación: “Emblemas opuestos pero unidos en el mismo movimiento: ambos niegan a la reproducción y son tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente o irreal” (Paz, 2014, p.21).

3.3 La sociedad

In our world there will be no emotions except fear, rage, triumph and self-abasement. [...] The sex instinct will be eradicated. Procreation will be an annual formality like the renewal of a ration card. We shall abolish orgasm. Our neurologists are at work upon it now. [...] There will be no art, no literature, no science. [...] There will be no curiosity, no enjoyment of the process of life. All competing pleasures will be destroyed. [...] If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face – for ever. (Orwell, pp.279-80)

El vínculo entre erotismo y sociedad es bastante oscuro. Por una parte, las normas implícitas de la buena conducta y de la decencia encubren y limitan la exhibición de los deseos sexuales de las personas. Por otra parte, la autonomía sexual cada vez más extensa empobrece el significado del erotismo y lo rebaja a una concepción materialista de la vida. Las inhibiciones y las represiones, debidas al contexto del sujeto, se entremezclan confusamente con sus ansias de liberación y gozo del cuerpo. Al parecer lo que se activa es un mecanismo que amenaza a la integridad del individuo y deforma sus anhelos y aspiraciones.

El influjo de la Iglesia, más vigente en el pasado pero aún fuerte, ha sido uno de los determinantes, a través de sus voces más poderosas, en provocar una mortificación del cuerpo y de sus estímulos. Aunque asistimos cada día más a un cambio en el pensamiento católico, no es posible negar su ascendiente sobre la historia y sobre las costumbres y creencias de la sociedad actual. Efectivamente, la realización de un deleite considerado efímero y terrenal no está contemplada en el camino hacia la redención, y sólo es posible justificarla en relación al papel procreador del acto sexual. Es de ahí que empieza a surgir en las personas el sentido de culpa y de imperfección; asistimos (y participamos) al desarrollo de una humanidad incompleta y humillada en su naturaleza: “Alla fine, i monoteismi sono riusciti a convincere

le persone che ci si deve sentire in colpa se si prova piacere. Questa è la radice di ogni depravazione e di ogni malattia, è difficile pensare qualcosa di più perverso.” (Marucchi, p.15). De manera más extrema, Bataille reconoce que el dominio del cristianismo ha sido encauzado mayormente hacia la destrucción del erotismo (1987b, p.613) y, por ende, con el objetivo de despojarlo de toda satisfacción y de suprimir su potencial profundo.

El filósofo francés que se acaba de mencionar, quien busca en sus ensayos demostrar la esencia sacra del erotismo, considera que hoy en día prácticamente ya no queda ningún rastro de esa religiosidad (*Ivi*, p.610). El erotismo contemporáneo es individual, egoísta, no se proyecta en su plenitud como consecuencia de que ha sido castigado por la condena religiosa y aparece ahora como una práctica simplemente interesada, sucia y contaminada (*Ibid.*). Algunos años después de la difusión del pensamiento de Bataille, la Revolución Sexual aflora en el mundo. La difusión masiva de los métodos contraceptivos y de los movimientos feminista, hippie, de amor libre, entre otros motivos, impulsan una alteración muy profunda de las costumbres sociales, y todavía es posible hallar su legado en nuestra situación presente. Sin embargo, en referencia a lo que Paz señala, dicha emancipación no ha tenido un verdadero éxito, sino que ha sido depravada por la conformación utilitaria que reside en la base de nuestra sociedad: “La herencia que nos dejó 1968 fue la libertad erótica. [...] Pero ¿qué hemos hecho de esa libertad? Veinticinco años después de 1968 nos damos cuenta, por una parte, de que hemos dejado que la libertad erótica haya sido confiscada por los poderes del dinero y de la publicidad; por la otra, del paulatino crepúsculo de la imagen del amor en nuestra sociedad” (2014, p.157).

Por lo tanto, la idea de erotismo se transforma, se asimila al proceso capitalista. Si antes, y en parte todavía, estábamos frustrados por la opresión de la moral católica, ahora sufrimos una multiplicación de las posibilidades eróticas pero vaciadas de sentido e intensidad. La normalización del campo erótico instaura un ambiente hecho de percepciones estériles y debilitadas, donde la intimidad entre dos personas se conforma como un deber que ya ni siquiera responde a una lógica generadora. El erotismo desperdicia su potencial, se esfuma en la rutina: “Da strumento a prodotto, il percorso della sessualità è la storia di un soggetto sacro convertito in oggetto preconfezionato, scontato, relegato in ambienti squallidi e sporchi. Il disincanto conseguente alla sua precipitazione negli abissi della normalità è l'epitaffio inciso sulla sua pietra tombale.” (Marucchi, p.25).

En la opinión de Galimberti la relación con otra persona llega, actualmente, a altos

niveles de individualismo porque el amor permanece el único lugar donde el individuo puede expresarse sinceramente (p.11). Dentro de una sociedad que lo agobia y le entrega un rol específico y casi mecánico, el sujeto, en vez de crear lazos constructivos y glorificar al otro, se ensimisma y concibe el amor como una salvación de su propio ser, una posibilidad de libertad más que de encuentro (*Ibid.*). En relación a la sexualidad, el estudioso mencionado niega una real participación con la otra persona durante la cópula; según él, el amante es utilizado para mantener la conciencia de la realidad tras la disolución del yo en el éxtasis (pp.32-3).

Más aún, esta falta de un contacto verdadero se debe también al dominio de un desarrollo tecnológico casi incontenible. La comunicación humana y, más drásticamente, la experimentación de los sentidos son reemplazados por la presencia diseminada de dispositivos automáticos. Ya en 1993 Paz manifiesta el presentimiento de una dictadura de los objetos, que cada día nos pone más cerca de una distopía posible: “la confiscación del erotismo y del amor por los poderes del dinero es apenas un aspecto del ocaso del amor; el otro es la evaporación de su elemento constitutivo: la persona. Ambos se completan y abren una perspectiva sobre el posible futuro de nuestras sociedades: la barbarie tecnológica” (pp.165-6). Los medios de comunicación, en vez de favorecer la participación, producen dependencia, deterioran la originalidad y exponen al erotismo a la soledad (Marucchi, p.23). Con respecto a esto, en 1977, Barthes expresa su aversión hacia el teléfono, elaborador de distancia y falsedad, instrumento de angustia por su transmisión de mensajes efímeros y torpes; el aparato, apropiándose de la voz amada, murmura continuamente “je vais te quitter” (1977, p.132).

A pesar de todo lo dicho, el erotismo no ha desaparecido de nuestras vidas y tal vez guarda una energía profunda de renovación de que no estamos totalmente conscientes. El ímpetu erótico es furia, deseo, fuerza irreprimible y caótica, abismal, primordial, que se enfrenta a una existencia opaca y racional y la deshace por un momento con su vehemencia. Nuestro estupor sincero no duda de la espontaneidad excepcional del deseo sexual: “La “violence” nous déborde *étrangement* dans chaque cas: chaque fois, ce qui se passe est *étranger* à l’ordre de choses reçu, auquel s’oppose chaque fois cette violence” (Bataille, 1987b, p.585). El estado extraordinario en que se mueve el erotismo hace que Alberoni lo describa como una entidad viva, autónoma, pero también amenazada por las restricciones impuestas por la sociedad voluntarista, donde las pasiones se vuelven decisiones y no inclinaciones naturales: el erotismo entonces “ha ritmi suoi propri, come ogni cosa vivente,

come il respiro, e deperisce sotto il dominio freddo del pensiero e la frusta della volontà.” (p.205).

Un trabajo fundamental, concerniente el papel del erotismo en la sociedad, es *Eros y civilización* (1955) del filósofo alemán Marcuse. En su tesis, el pensador argumenta que sí es posible una regeneración de la sociedad y atribuye al erotismo un rol central dentro de la renovación radical del ser humano. El entorno que el autor traza es el de una civilización profundamente industrial, enfocada en la productividad y en la eficiencia y consagrada a la opresión de sus miembros. No obstante esto, se cierne una oportunidad de rescate, un atisbo de esperanza en lo grisáceo de esta existencia: “an optimistic, euphemistic, even positive thought, namely, that the achievements of advanced industrial society would enable man to reverse the direction of progress, to break the fatal union of productivity and destruction, liberty and repression” (Marcuse, p.xi).

Lo que asombra realmente a Marcuse es que en la historia de un desarrollo del pensamiento y de la tecnología tan imponente como la nuestra no se haya dejado espacio para la libertad; si bien es cierto que las condiciones de vida se han mejorado concretamente, la plenitud del individuo no se mide solamente en lo que come o en cómo se viste y la represión social a la cual se ve sometido es un claro ejemplo del fracaso del progreso (*Ibid.*). Existir, si en un principio significa primeramente sobrevivir, en el momento en que se alcanza un nivel de subsistencia, e incluso de bienestar, no tiene motivos para no perseguir la consecución del placer (*Ivi*, p.125). El anhelo que prevalece hoy en día no es de deleite sino de dominio, pervirtiendo de esta forma las perspectivas de felicidad del sujeto y de la sociedad (*Ibid.*).

En estas circunstancias, lograr un grado de satisfacción es prácticamente irrealizable: “the erotic energy of the Life Instincts cannot be freed under the dehumanizing conditions of profitable affluence” (*Ivi*, p.xxiii). Por lo tanto, ser realmente libres significa, según Marcuse, invertir este tipo de progreso falso y autoritario (p.xiv) y, para hacerlo, recuperar esa “energía erótica” pérdida, dar un nuevo espacio al eros, que alcanzaría entonces un significado que iría más allá de la complacencia del cuerpo: “Today the fight for life, the fight for Eros, is the *political* fight” (*Ivi*, p.xxv).

El erotismo no vive en nuestra sociedad, dado que la supuesta libertad sexual que hemos alcanzado está sometida a la aceptación de las normas: “the sexual relations themselves have become much more closely assimilated with social relations; sexual liberty is harmonized with profitable conformity” (*Ivi*, p.94). Canalizando al eros para el bienestar de la

comunidad, se disgrega también su valor intrínseco de fuerza arrolladora, catástrofe de los sentidos, violencia destructiva (*Ivi*, p.95). En la opinión del filósofo alemán, liberar al erotismo no implicaría una regresión, sino que su propia difusión, entendida como una base social renovada, lo haría más manso, expandiendo su potencial a través de una “libidinal rationality” (p.199). La salvación por parte de la libido sólo puede acontecer bajo la forma de un fenómeno social, claramente sin el freno de ahora (*Ivi*, p.209), y el cuerpo se vería erotizado en su totalidad, todos sus puntos prendidos nuevamente, la dictadura de los genitales decaería, la misma personalidad se desenvolvería bajo la protección y el impulso vital del eros (*Ivi*, pp.207-8).

4. EL EROTISMO EN LA POESÍA DE CLAUDIO BERTONI

Tocar un culo, lamerlo si fuera posible. Poseerlo. El misterio está en cómo se renueva eso. Hoy sé hasta qué punto es una herida profunda e insistente. ¿Cómo decirlo? Si lo pienso, yo he vivido de eso. [...] Anteanoche estuve frente a unas piernas, unos muslos... Yo besaba todo eso y decía: “Ahí hay algo que no se acaba”. Cerraba los ojos y era delicioso... No conozco nada igual. Por eso escribiré siempre de eso. (Bertoni, 2010, p.23)

A los hombres no les gustan las mujeres, las necesitan pero no gustan verdaderamente de ellas, quizás les gusten a Bataille y a Breton y quizá me gusten a mí. (Bertoni en Symns, p.5S)

El erotismo, ya sea en la literatura o en el arte visual, conforma unas representaciones variadas que nos proporcionan el entendimiento de cómo el sentimiento erótico se ha transformado en la cultura y en la interioridad del ser humano (Bussagli y Zuffi, p.11) e, inclusive, evidencia que, al fin y al cabo, sustancialmente éste permanece inalterado a lo largo de los milenios. A partir de las Venus del Paleolítico para llegar a las revelaciones surrealistas de Salvador Dalí, o desde Catulo hasta Sade, el panorama se hace complejo y abundante. Entregar aquí un sumario adecuado de la historia del erotismo en el arte occidental disminuiría probablemente el valor de la riqueza que subyace una creación humana tan heterogénea. Por ende remitimos a la lectura de *Arte e erotismo* (2001) de Bussagli y Zuffi y, por lo que concierne al ámbito literario a *Geschichte der erotischen Literatur* (1927) de Englisch, la primera obra sobre la literatura erótica, a *Histoire de la littérature érotique* (1989) de Alexandrian y a *Dizionario della letteratura erotica* (1977) de De Boccard, un compendio sobre las principales obras eróticas.

Relativamente a Bertoni, la presencia de una temática erótica en su poesía no sólo es evidente, sino que hasta preponderante con respecto a las demás cuestiones abordadas por el autor. Una primera lectura de la obra del poeta lleva necesariamente a una reacción frente a la muestra de una carnalidad realista, explícita, que no acostumbra poblar el imaginario poético que nos suele ofrecer nuestro entorno cultural. Con respecto a dicho contenido falta un verdadero aparato crítico que investigue el erotismo bertoniano, aunque las reseñas y los artículos hayan respondido abundantemente, pero sólo a través de comentarios puntuales y concisos. Por un lado, el escritor ha sido arrastrado hacia una humanidad casi indecente: su producción es descrita como un “devocionario porno” y unas “instantáneas de un paseante libidinoso” (Guerrero, p.E10), algún poema se parece a “un graffiti del cubilete defecatorio e

instala[do] en la mitad de una página blanca” (Rodríguez A., p.4); el mismo Bertoni “representa al viejo verde” (Fuentes Hurtado, p.2) y es un “fino y a veces no tan fino mirón de quinceañeras, treinteañeras y cincuentonas” (Cortínez T., p.35).

Por otro lado, las críticas, en particular las académicas, han intentado desplazar el significado de los textos considerados hacia un mayor idealismo y una purificación de los contenidos. Éstas relevan un intento de tildar al poeta de intelectual más reflexivo y dolorido en vez que sensual y eligen no tomar profundamente el camino del erotismo en sus análisis, encasillando entonces la obra de Bertoni en la polémica social: es así que los poemas transmiten sus “ansias de trascender al eros que ata” (Palma, p.11), “las problemáticas con respecto al eros [...] se instal[an] en un nivel de pensamiento, de conciencia” (Yuivar, s.p.), “la reiterada alusión a la belleza de las féminas en la obra puede verse más a la luz de una presencia maligna que hace caer al sujeto en la desesperación” (F.R., p.18), “lo amoroso y lo sexual forman un todo obsesivo, cómico y un poco decadente” (Gandolfo, 2012, p.E14), “la atmósfera bastante erotizada de la mayoría de los textos parece confirmar [que] Bertoni, enemigo acérrimo de la abulia de los seres sumidos en la urbe, no vacila en subvertir indistintamente lo más elevado y lo más insignificante” (López Umaña, p.392), el poeta “no puede dar cuenta del festejo de la actividad erótica” (Yuivar, s.p.); además son “los momentos de inactividad [que] le provocan [...] chispazos de angustia y especialmente de deseo erótico” (Cussen, p.12).

Se ha visto brevemente de qué manera los periodistas y los críticos se han regocijado con una variedad de interpretaciones en lo que atañe a la poesía erótica bertoniana. Sin embargo, pareciera que estas interpretaciones no se enfocaran en la totalidad del fenómeno concerniente a la sensualidad y al deseo, sino que se acercaran con timidez a unos pequeños espacios ocasionales de análisis, sin transmitir cabalmente el peso de un tema tan fundamental para el autor. En este contexto, parece revelador el comentario del estudioso Almansi relativamente a la obra del poeta romano Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863): para la colectividad, su poesía alimenta el mito de la obscenidad pero, al mismo tiempo, este mito sobrevive gracias a la indiferencia de la crítica con respecto a su producción erótica (p.132). Paralelamente, el gran número de entrevistas hechas a Bertoni, sólo subraya esta incomodidad en acertar el *quid* de su discurso, según el mismo autor comenta: “me fui cabreando con las entrevistas. Leen dos libros y preguntan tres huevadas, porque en mi obra hay un espacio muy grande del eros. Pero el eros y el sexo y el amor ahora significan cualquier huevada, y para mí

no hay nada más serio que eso” (en Guerriero, s.p.).

Sin duda, la intención no es la de desdeñar las entrevistas, puesto que una indagación sobre la biografía del autor y un acercamiento directo a su persona nos pueden ofrecer la posibilidad de esclarecer y profundizar el entendimiento de su obra. A pesar de ello, lo que se quiere proponer en este trabajo es una limitación del punto de vista, un estrechamiento del análisis, en fin una vuelta al texto. Adoptando, en parte, la reflexión del estudioso canadiense Northrop Frye, el comentario literario no puede prescindir del poema, no puede perderse en divagaciones externas a ello, todo lo que el poeta quiso expresar sólo puede estar allí, el objeto de estudio es la literatura y no unas suposiciones volátiles generadas por la mente del crítico (pp.86-7). Aunque parezca una obviedad, vale la pena insistir sobre el hecho de que este examen se basará en el material escrito de que disponemos, y en las evocaciones que éste genera; la meditación se va a desarrollar solamente desde ese punto, es decir de la poesía.

4.1 *L'érotisme*

Los textos recopilados impulsan insistentemente hacia un ideal filosófico que parece resumir el sentimiento erótico de los poemas y, a la vez, valorizar la intensidad de su alcance literario. La poesía de Bertoni nos indica, en el momento de examinarla, al pensamiento de Georges Bataille (1897-1962). Esto no significa que el poeta haya querido dirigir su producción escrita bajo la influencia del filósofo francés, sino que se trata simplemente del texto que nos está comunicando sus posibles proyecciones: “The axiom of criticism must be, not that the poet does not know what he is talking about, but that he cannot talk about what he knows” (Frye, p.5). Es así que las reflexiones bataillanas y la obra del chileno se dan la mano aquí para medir el vigor de sus voces afines y para desvelar la razón profunda del erotismo.

Georges Bataille desarrolla su pensamiento relativo al eros a través de tres obras principales: *El erotismo* (1957), *Las lágrimas de Eros* (1961) e *Historia del erotismo* (1976). Lo que el autor presenta es un discurso controvertido, donde el desorden erótico asume un papel incisivo dentro de la conciencia humana y se hace cargo de significados a los cuales no está relacionado generalmente, como la muerte, el sacrificio y lo sagrado. Según Bataille el primer cambio fundamental en la historia de la humanidad se da en la negación que acontece en el momento en que el hombre empieza a trabajar, a crear instrumentos, a organizarse, y rechaza por ende al mundo animal al que pertenece y a sus instintos (1987a, p.44; 1999, p.43).

Sin embargo, esta nueva condición dirigida hacia la liberación del hombre de las obligaciones que la naturaleza le imponía, lleva a otra esclavitud, más sutil y terrible: la dependencia de los medios, de la razón, del sistema que se acaba de construir (Bataille, 1999, p.80). Por lo tanto, hay otro movimiento de rebelión en el alma del ser humano, una propensión inconsciente donde la brutalidad animal vuelve nuevamente, pero transfigurada, y representa ahora lo sagrado, el misterio y lo extraordinario: “il est le saut dans l’inconnu dont l’animalité est l’élan” (*Ibid.*).

De la misma manera en que la violencia irrumpe en la comunidad regularizada a través del sacrificio religioso, también el acto sexual representa la furia, el exceso y la transgresión (Bataille, 1987a, pp.92-3). Es por eso que el erotismo se traduce en una *forma soberana* puesto que no *sirve* de nada, no tiene una verdadera utilidad, sólo es la conciencia y el cuerpo perturbados, la existencia del individuo despojada de sus seguridades, arrojada en el vacío, la ferocidad fin en sí misma (Bataille, 1987b, p.576; 1999, pp.10-1, 88). Este movimiento desenfrenado permite a los amantes alejarse por un momento de su individualidad, de su imperfección, y asomarse a las puertas de algo más, entregarse a la experimentación de un sentimiento inmenso (Bataille, 1987a, pp.19-21, 28). Finalmente, se espera que esta presentación bastante exigua, pobre y casi degradante del pensamiento de Bataille pueda servir de introducción al análisis de la poesía de Bertoni que haremos, donde se seleccionarán y profundizarán algunos temas más específicos relativos a la filosofía mencionada.

4.2 El trabajo

Según se ha visto, nuestra realidad coincide con el trabajo, con la producción, con la utilidad. El llamado de lo salvaje se ha disuelto en el orden y en la seguridad que habitan nuestros hogares. “Personne [...] n’envisage la possibilité d’une vie que jamais plus le calcul ne lierait” (Bataille, 1987b, p.575). La existencia humana es la gran ilusión de que todo esté bajo control, clasificado, en su lugar. La misma institución del matrimonio canaliza a los impulsos sexuales hacia una representación sana y pura, instaura el respeto y la regulación frente a la irracionalidad y a la violencia (Bataille, 1999, p.47). Esta idea de sociedad es la imagen que nos enturbia la mente, que nos convence de que somos así: personas con objetivos y ambiciones, con un papel asignado, pequeños engranajes dentro de la máquina. También nos

creemos libres, conocedores de nuestro ser, capaces de disfrutar la vida, donde todas las posibilidades se nos muestran como si hubieran salido de nuestra mano, como si estuvieran ahí para nuestro deleite.

Pero asimismo existe la otra cara, la oculta, la desapercibida, la fiera que rasguña lo humano, que nos hace parecer nuestra existencia como una figura de papel maché mojado y desteñido, una imitación inútil, un esfuerzo vano. Es así que surgen unos destellos incomprensibles, sumergidos a menudo por explicaciones coherentes, ahogados en su magnitud, y que sin embargo nos empujan hacia la búsqueda de otra persona dentro de la muchedumbre, hacia el contacto con su cuerpo, la desgarradura del pensamiento. Persiste, dentro de nosotros, un afán inverosímil y excesivo: “Nous sommes incessamment tentés d’abandonner le travail, la patience, la lente accumulation des ressources pour un mouvement de sens contraire, où soudain nous dilapidons les richesses accumulées, où nous gaspillons et perdons le plus qu’il nous est possible” (*Ivi*, p.93). Toda esta oferta que está alrededor nuestro, fácil, inmediata y estandarizada, no puede ser cierta, no puede significar ese goce atrevido que se anida en nosotros: “Yo lo siento sobre todo ahora, que estamos más inundados de una imaginería sexual absolutamente desbordada y contraproducente. A mí no me gustan nada esos programas burdos y chabacanos de sexo en la tele. El deseo no es así” (Bertoni, 2010, p.47).

En esta gran ficción, que el ser humano ha producido para encadenarse a sí mismo, nos vemos obligados a obedecer, doblar la cabeza, vestirnos, hacer lo justo. El sufrimiento no sería tanto si no existiera ese otro delirio que nos confunde, y que reduce los logros de la vida a unas maquetas incompletas:

Sólo nos queda adorar
Aclararnos la garganta
Mentir
Trabajar
Ponernos cuello y corbata
Ser inadecuados
Mirar y tiritar.

(“Girls girls girls”, 2002
p.58)

La realidad ordinaria nos hace “mentir”, nos hace sentir “inadecuados”, pero aparece, al final del poema, una turbación distinta, una angustia que no encaja con lo programado, un escalofrío inexplicable: en nuestra rutina no sólo cumplimos sino que también tiritamos.

El deseo serpentea a ras de los impulsos apáticos en venta en la sección de comida

congelada. Crece, toma la iniciativa, llega a ser una necesidad fisiológica; es oxígeno y condena:

y en el supermercado
hay que aceptar vivir separados
y en las veredas y en todas partes te sigo
cansado

extenuado

sin aire

necesito pegarme a tu boca
necesito sentir tu boca en mi boca
necesito sentir su blandura
su grueso

su temperatura

y sobre todo necesito sentir su aliento
su aire caliente
su aire con olor y
su aire con gusto
que me infla el sexo
como a un globo

(Fragmento de “y en el supermercado...”,
2012, p.96)

En la primera estrofa, reflejo de la sociedad productiva, el hablante está escindido y, con él, las palabras que lo caracterizan: “cansado / extenuado / sin aire”. La búsqueda del ser deseado dentro de ese ambiente lo repliega en sí mismo, lo debilita; la aceptación de las reglas sociales es un suplicio. Sin embargo, en los versos que siguen, el deseo erótico toma fuerza y enciende los sentidos. Se materializa, se proyecta en las imágenes sensuales de los labios gruesos, de los olores cálidos, del acercamiento a la boca de la otra persona, un destello de provocación y sensaciones. En este caso, el alejamiento gráfico de las palabras “su grueso / su temperatura” ya no manifiesta el aniquilamiento del ser (su espalda doblada, su mirada pérdida) sino que la recuperación de la energía. Dicha separación en lo escrito acrecienta la profundidad de esos elementos: el precipicio de la boca, su misterio, su abertura entre los labios que logra tragarse a la misma puntuación. El vigor entonces crece, a medida que el aire del aliento asume una variación continua, es inagotable, se repite en una anáfora y sopla hasta provocar la erección.

En el siguiente poema es posible notar claramente la oposición entre un actuar meditado y una implosión erótica, inesperada y agresiva:

dentro de poco
-5 minutos-
te besaré.

abriré tu boca

con mi lengua y
te lameré las muelas.

(“dentro de poco...”,
2005b, p.61)

Las dos estrofas de que el texto consta se manifiestan de manera especular, puesto que comparten el mismo número de versos, lo que no se encuentra muy seguido en la poesía de Bertoni. En la primera se puede percibir un cierto grado de racionalidad, de planeo, por el hecho de constatar la intención de hacer algo en un tiempo determinado (“5 minutos”). Sucesivamente, la expresión moderada que se acaba de individuar es subvertida por un propósito ya no tan medido. Es el erotismo que habla y que busca el uso de un lenguaje ordenado para satisfacer sus impulsos, y es justamente eso lo que sorprende al lector: una declaración fría y sosegada que, a la vez, revela un contenido impulsivo y brutal. Aquí la lengua es el arma, la concentración del estímulo sexual y la corrupción de la amada, llegando hasta el límite físico de este ataque (“las muelas”). Según Bataille el objeto de deseo disminuiría su intensidad si no hubiera, en la mente del amante, un intento de profanación, de degradar la pureza de la otra persona, de saborear lo prohibido, aunque sutilmente, y delatar la animalidad del acto (1987a, pp.142-4).

4.3 La pérdida

Fui eros-ionado por ti. (Bertoni, 2014b, p.278)

Nuestra pieza es un cenicero y nosotros dos cigarrillos king size
que Dios se fuma. (Bertoni, 2007, p.136)

Con respecto a la idea de rendimiento, en estrecha conexión con el desarrollo del hombre, existe otro ámbito donde las energías se disuelven sin una motivación aparentemente válida. El empleo provechoso de las fuerzas, dirigido hacia la consecución de un objetivo, y el uso beneficioso de los instrumentos de que disponemos, palidecen frente al vigor inusitado del erotismo, que se desperdicia sin otro fin que su propia satisfacción (Bataille, 1987b, p.576). Si anteriormente vimos de qué manera el eros se confronta con el contexto cotidiano impredeciblemente, en este párrafo nos enfocamos en su potencial subversivo, medido sobre la base de su increíble inutilidad. Lo que realmente permanece tras el acto sexual es el sentimiento de pérdida, tan gozoso como melancólico, donde la voluptuosidad que había

alabado la vida durante la cópula se dispersa finalmente en el “silence de la corruption” (*Ivi*, p.586).

En la atracción compartida, en el tacto quemante, en el deleite de las células de la piel, la excitación alcanza su punto máximo, irreplicable, y de repente es tragada abruptamente por la realidad de siempre:

Relámpagos de felicidad
me hacen tocarte
la punta de los pezones
con la yema de los dedos
mientras te hablo al oído

Todo está bien
hasta que una mano
quita el tapón del lavaplatos
y un remolino de agua
me tira de los pies
depositándome
de nuevo en la cama
como un estropajo

(“Estropajo”, 2008, p.113)

Parece casi inconcebible el modo en que la intensidad, a la vez aguda y delicada, de la seducción pueda retirarse tan de pronto. La pasión se transpone particularmente en la aliteración de la letra *p*, en el tercer verso, la cual refleja el goce refinado y apreciado en los detalles y hasta, con un poco más de creatividad, puede remitir a la misma forma del seno, con esos extremos esbozados, los pezones como dos *p* en la línea, y la misma articulación de la boca en pronunciarlas que evoca el perfil de los vértices femeniles. Todo cambia rápidamente en la segunda estrofa: las energías perturbadoras se vienen abajo, el sujeto se deshace y se desilusiona, el goce se transforma en pérdida, en la percepción de la cama luego del rapto amoroso.

También el hecho de dar y recibir, del amante que entrega su intimidad y sus secretos y debilidades sin rémoras, pertenece a la esfera de la privación. La persona que se ofrece al amor, tan físico como no, se expropia de una parte de sí misma que la constituye y le pertenece, se arroja en el vacío del otro:

la mujer
se desprende
de un trozo de sí.

de un trozo
de su boca.

de un trozo
de su ser.

¡Y nos lo da!

(“Dame un beso”,
2002, p.112)

En el texto que se acaba de presentar el elemento perdido es el beso, que el poeta traza como si fuera un regalo, una donación de la mujer. En el beso, donde la fragmentación de los labios y de los sujetos se reúne en un solo gesto, también existe una paradoja: la de una ofrenda que desvanece en el momento en que se da, la de un símbolo que guarda todo el arrebató en su temporalidad, y en el instante de la separación nos vuelve a acercar nuevamente, desconociendo nuestra disolución próxima, ignorando el dulce derroche de energía.

El objeto de deseo también aparece como una realidad que consume al yo poético; su imagen lo agrade, representa su obsesión y su ruina:

tu poto
es la presencia
multitudinaria en mí
de lo que inmisericordemente
alarga posterga y retuerce
su existencia fuera
y a expensas de mí.

(“Defino tu poto”, 1999, p.41)

El trasero ansiado, que también es posible considerar una sinécdoque (la parte por el todo), alimenta su alcance aprovechándose de las fuerzas del amante, y lo hace “inmisericordemente”. La multitud de su evocación representa un acecho continuo por parte de su recuerdo, de su aparición, de su corporeidad que invita a tocar y a someterse al mismo tiempo. En el primer verso se delinea la parte anhelada en toda su relevancia, en su aislamiento, en su poderío. Luego, hacia el final del poema, las nalgas parecen independizarse, proyectarse fuera del cuerpo al cual pertenecen y atormentan al hombre, apropiándose de sus reservas vitales.

4.4 La violencia

Nuestra relación terminará en un crimen. (Yo ya estoy
ensangrentado). (Bertoni, 2011 p.14)

Se ha visto de qué manera existe una presencia, una inclinación interna, que tiende a

despedazar el orden constituido por el trabajo y el equilibrio social que deriva de ello. Parece evidente que una fuerza de ese tipo, sustentada por la subversión de los valores compartidos por la comunidad (aunque transitoria), no puede ser sino un impulso agresivo, repentino, violento. En palabras de Bataille “essentiellement, le domaine de l’erotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation” (1987a, p.22). Ese ardor feroz nos empuja hacia el desperdicio de las energías, la perturbación de las sensaciones y del pensamiento, el alejamiento de la humanidad; en fin se trata de un exceso que nos guía a la frontera última de lo soportable y de las posibilidades terrenales (*Ivi*, p.29). El mundo en que vivimos rechaza lo que no se puede controlar, los sentimientos que no están amansados, que desfiguran la idea de civilización que hemos logrado:

La pleine humanité sociale exclut radicalement le désordre des sens; elle nie son principe naturel, elle refuse ce donné et n’admet que l’espace d’une maison nettoyée, le ménage fait, à travers laquelle se déplacent de respectables personnes, à la fois naïves et inviolables, tendres et inaccessibles. [...] c’est généralement l’image – ou le sanctuaire –, de cette humanité asexuée, qui élève ses valeurs à l’abri de la violence et de la saleté des passions. (*Ivi*, p.215)

En el mismo acto sexual nos impresionamos frente a una unión que no busca tanto el compartir, la semejanza con el otro, el reflejarse en un espejo de complicidad, sino que más bien un arrobo que se asombra por la furia idéntica del amante, por su afán igual de salir de sí mismo, de desprenderse de su individualidad: es la abundancia, la sobra, la *plétora* descontrolada (*Ivi*, pp.103-4). También en el amor, en el *erotismo de los corazones* según lo denomina Bataille, persisten, debajo de la ternura, el desorden, la confusión, la caída, la vehemencia con que se pretende al otro (*Ivi*, pp.236-7).

En las siguientes imágenes, descritas por Bertoni, la relación entre hombre y mujer se asemeja a un combate de boxeo, a un *cross a la mandíbula*, para mencionar a Roberto Arlt y para explicitar el tema de la violencia:

no he podido saltar sobre una sola mujer
todas me han noqueado

vivo arrodillado

no importa que las mire toque o penetre

vivo arrodillado

(“K.O.”, 2009, p.108)

En el poema el yo cae derrumbado por los golpes de la diosa madre, es un ser sumiso que se

arrepiante y adora a su ídolo. La violencia de los impactos se traduce en la violencia de la dependencia de un individuo a otro, de la demolición del ser, de su cadena perpetua. La penetración, la invasión física de la persona deseada, no equivale al dominio sobre ella y tampoco a la liberación de su cautivo. Por lo tanto, se ve aquí un acercamiento complejo entre los sujetos, una explosión de sinsentido e injusticia, remarcada por la letanía del hablante “vivo arrodillado”.

La violencia también se manifiesta surgiendo del mismo hombre, pero siempre como una mezcla de poder y de sufrimiento, como una contradicción irresoluta que está a la base del erotismo, una ambigüedad que seduce:

EL PICO PARADO

Es como la empuñadura
de una espada
hundida en mí.

(“El pico parado”, 2010,
p.72)

De inmediato se percibe una oposición entre el título, explícito y vulgar (en el sentido de que pertenece a un habla más coloquial), y el poema donde el autor desarrolla un tema vagamente caballeresco. El órgano viril se presenta como un arma, con que su dueño agrade y apuñala pero, al mismo tiempo, ésta hundiéndose en él. El falo también se considera como una condena, como una presencia de la cual no es posible escapar o prescindir. Entonces, hay una interpretación del miembro que lo relaciona en parte a un papel noble, necesario, y asimismo lo posiciona en la profundidad del ser, asignándole un rol ancestral e instintivo. Se trata de una figura casi autónoma, una espada que domina a veces la razón del hombre, resignado por su lado a la obediencia involuntaria.

También es cierto que la explosión erótica trae, principalmente, la finalidad del placer: “parlant de l’erotisme, il serait inexcusable de le faire sans en dire essentiellement que l’enjeu en est la joie. Une joie d’ailleurs excessive” (Bataille, 1999, p.89). En el texto que presentamos ahora, este gozo impetuoso asume una fuerza que combina la alegría máxima con una imagen un poco amenazante, precisamente de exceso:

cuando
la Simone
vio esta fotografía
dijo
que parecías
una bomba sexy

Y
tiene
toda la
razón:
 dan
 ganas
 de que
 haya guerra
 y
 que
 nos caigas
 encima.

(Fragmento de “*Como la bata casera sobre la desnudez...*”, 1986, p.111)

Esa representación dichosa de una guerra del erotismo, de una violencia agradable, está insertada dentro de una disposición gráfica muy peculiar, donde el texto se divide en bloques del mismo número de versos que van alejándose el uno del otro. Es un proceso que permite el aislamiento concreto de las distintas enunciaciones y que, al mismo tiempo, recuerda la trayectoria de una bomba lanzada del cielo. Afortunadamente se trata de una “bomba sexy”, o sea un artefacto de placer.

4.5 La muerte

En el movimiento donde el orden humano se contrapone a la naturaleza, que ya se ha observado bajo ciertos aspectos, no sólo destaca una rebelión frente a los instintos ciegos de los animales, sino que también una negación de la muerte, una reacción al *horror vacui*, al destino que todos los seres compartimos (Bataille, 1999, p.79). Paralelamente, es en los sujetos que se dan cuenta de la fatalidad de su futuro donde se manifiesta el sentimiento erótico: en el momento en que asumimos nuestra mortalidad, también le entregamos un valor distinto a la sexualidad, que deja de ser simplemente reproductiva y refleja (Bataille, 1987b, p.581). Es así que se empieza a percibir una estrecha conexión entre el eros y la impresión de la muerte: “De l’erotisme, il est possible de dire qu’il est l’approbation de la vie jusque dans la mort” (Bataille, 1987a, p.17).

El fallecimiento, que es angustia, continuidad e infinito, se repite en el acto sexual, donde los seres buscan, a partir de su corporeidad, alcanzar la *pequeña muerte*, es decir el orgasmo (Bataille, 1987a, p.170; 1987b, p.592):

[...] elle n’est plus celle qui préparait des aliments, se lavait ou

achetait de menus objets. Elle est immense, elle est lointaine comme le sont ces ténèbres où elle respire mal, et elle est si bien l'immensité de l'univers dans ses cris, ses silences sont si bien le vide de la mort qui se fait, que je l'étreins dans la mesure où l'angoisse et la fièvre me jetèrent moi-même en un lieu de mort, qui est l'absence de bornes de l'univers. (Bataille, 1999, p.100)

La disipación de las fuerzas, la paz débil, la violencia injustificada y el desorden, que observamos en la esfera erótica, remiten sin duda al descenso funesto de la muerte; la misma fascinación de lo prohibido y de la transgresión evidencia ese deseo que quiere hundirse, que busca perderse, e indica a la persona que quiere olvidar sus formas y tantear el riesgo máximo, el peligro, la ruina (Bataille, 1987a, p.24). Esa proyección destructiva, a la cual nos aproximamos, es el fundamento mismo del placer (*Ivi*, p.103). Es verdad que los amantes no quieren morir y tampoco quieren que su relación termine brutalmente, pero lo que fortalece su pasión es la ansiedad de la privación (*Ivi*, p.237), la conciencia de que son imperfectos y de que tienen que soplar continuamente sobre el fuego que amenaza apagarse y que, a la vez, quema. De la misma manera, la apreciación de la vida reside en su fugacidad, en el presagio sombrío de su fin.

La presencia de la muerte en el contexto amoroso y erótico también se manifiesta de manera evidente en la transposición poética. La violencia mencionada en la sección anterior adquiere aquí una connotación más amplia y grave, dado que junta el tema del amor con el del fallecimiento y del homicidio:

voy a tener que matarte
matarte de verdad
matar tu cara
matar tu cuerpo entero
los gestos de tu cara
la luz de tus ojos
tus miradas
la luz de tu cara
me voy a comer tu pelo
como a tallarines muy finitos
y locos y negros y helicoidales
voy a quemar tu pelo
a quemar tu cuero cabelludo
voy a quemarte entera
voy a cremarte
voy a convertirte en esperma
voy a convertirte en una vela

(Fragmento de "De verdad",
2006, p.104)

En este texto, bastante despiadado, el hablante supera los límites de la aceptación, recurre a

una frialdad que recuerda lo sádico, y expresa un deseo terrible, inconfesable, que el lector no logra compartir. Las imágenes poéticas buscan la destrucción meditada de la otra persona; el desorden erótico, en su angustia y anhelo máximos, construye una violencia ordenada. El deseo de la amada es tanto y tan incontenible que quiere anularse en su propia muerte, en su disolución fatal. La profanación del cuerpo de la mujer acompaña las enunciaciones perturbadas (y perturbadoras) de los versos, el despedazamiento de la víctima parece buscar una solución a la fragmentariedad del sujeto, a su imperfección mortal y humana. El yo poético se aflige de tal forma en la experimentación de una fusión efectiva que llega a alimentarse del pelo de la persona a la cual se dirige. Finalmente, la pretensión de convertirla en esperma subraya otro intento atroz de englobarla a la sustancia del hombre, para que sea parte de su esencia, para que sea una parte de sí. El poema parece una pregunta desolada destinada al misterio de la vida y su significado se hace más inquietante aún, puesto que el poeta nunca menciona a qué se debe su crueldad.

Este otro texto surge de manera más melancólica, pero no excluye el peligro dictado por su composición insana, retrato de un amor tan intenso como incoherente:

lo que en el fondo
quiero
es que se muera.

para enterrarla en mí.
para ser su ataúd.
para llevarla siempre
dentro de mí.

(“1993”, 2002, p.128)

La muerte es concebida como el camino para la posesión real, la fórmula “hasta que la muerte los separe” se invierte y, una vez más, se acentúa una condición erótica que nunca puede alcanzar su simbiosis plena, que mantiene su desperfecto, su materialidad, su ambigüedad pero, precisamente gracias a eso, guarda el vigor más agitador y hondo del ser humano. Las afirmaciones siniestras de los versos representan la consagración completa, sin límites, al desconcierto del cuerpo y de la mente, es decir al erotismo de los corazones.

4.6 La angustia

La paradoja del erotismo resulta entonces del hecho de que éste presenta una sensación de tormento, de pérdida inminente que, sin embargo, no deteriora al eros sino que

lo constituye plenamente: “c’est le sens de l’angoisse, sans laquelle la sexualité ne serait qu’une activité animale, et ne serait pas *érotique*. Il nous faut, si nous voulons représenter clairement cet effet extraordinaire, le comparer au vertige où la peur en paralyse pas mais accroît un désir involontaire de tomber” (Bataille, 1999, p.88). Sin embargo, es difícil pensar que la angustia en sí pueda alimentar a un sentimiento tan deseado. Se trata, de hecho, de una aflicción que proyecta al sujeto fuera de sí, que lo introduce en una situación de gran excepcionalidad superando el horror que conlleva (Ivi, p.92), y transfiere sus inquietudes en una mezcla de emociones. La imposibilidad de que los amantes se unan concretamente, en lo hondo, y de que se puedan poseer hasta fusionarse, genera ese efecto de ansiedad profunda, donde en la balanza siempre se pone el sufrimiento al lado de la dicha (Bataille, 1987a, p.25). Asimismo esa angustia se difunde también a partir de la presencia, en nuestra mente, de la prohibición social, de la gran veda que fundamenta la comunidad y que, continuamente, nuestro deseo nos invita a transgredir, a superar, a subvertir (Ivi, p.42). Es gracias a ese objetivo, el cual perseguimos a pesar de lo aceptado y de nuestra desesperación íntima, que hemos podido crear un imaginario abundante y profundo, donde nuestra oposición interna se resuelve en una búsqueda incesante, como en el arte y en la religión, en un impulso exclusivo (Bataille, 1999, p.95).

Por ende, esa unión que anhelamos con todo nuestro ser nos ilusiona de que la hayamos conseguido, pero deja un rastro incómodo, la certidumbre de nuestra deficiencia, que permanece como un pequeño dolor incesante, una marca dañina:

no dejar un solo instante de toda una vida
de no estar lleno hasta la desembocadura
de cada uno de mis pelos
hasta la curva de cada una de mis uñas
hasta el borde de cada uno de mis poros
de tu presencia en mí
de la conciencia del sentimiento de tu presencia en mí
y de lo que tu presencia nutre hasta el chillido
sin cesar en mí.

(“Vida conyugal”, 2002, p.126)

La percepción de la otra persona, que rellena todo el ser del amante, centímetro por centímetro, cada intersticio, cada juntura modulada por su imagen, se vierte también en el poema, como el agua de un jarro, líquida, material, y colma los versos con su figura. La conjunción de las proposiciones, a través del polisíndeton, produce ese efecto de totalidad, de una presencia que se propaga con persistencia. Sin embargo, en los últimos dos versos hay

otro elemento que surge: un “chillido”, un grito ahogado, una inquietud punzante que la amada también causa.

Esa angustia recóndita se retrata incluso en el drama de un amor perdido, y se materializa en el hastío de una gota de agua destilando atrocemente:

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. Como un mendicante, como un pordiosero que se arrastra bajo un sol implacable, inapelable y arrodillado en los extramuros del drama hollywoodense de cierta cinematografía universal exasperante chillona y proliferante. Una gota de agua así, aplastada y baja que va perdiendo consistencia y que no está llena de agua y que cada vez tiene menos agua y menos redondez y forma y se va hundiendo y va dejando esferitas de humedad hundirse como a burbujas de aceite, chicas de insignificantes o peor, en la madera. Una gota que no es ni siquiera una corbata o texto lamentable de la historia de su propio paso. [...]

(Fragmento de “Una gota de agua”, 1999, p.32)

El líquido que traspasa al protagonista deja la impresión no sólo de incomodidad, sino que también de una sensación afligida, de un pequeño cristal helado y húmedo que se arrastra por la columna del hablante y lo entumece en lo más hondo de su ser. La soledad se enfrenta a la presencia intolerable de esa gota diminuta pero inmensamente cruel; un malestar emocional concretizado en ese elemento al parecer insignificante pero que, en su gotear inexorable, erosiona al yo poético y lo deja consumido y, al mismo tiempo, con un deseo irreprimible y condenado al fracaso: “Ahora quiero. Ahora necesito. Ahora aúllo”. La brasa del eros, que iba a resistir en dicho llamado perturbado, se apaga finalmente debido a esa lágrima despiadada.

4.7 El horror

Por motivos que no elegí, es lo que siento deseos de contar. [...]
Pero me da pudor, claro. La literatura me desagrada, en ese sentido.
(Bertoni en J. Lolas, p.56)

O lo que es positivamente horrendo
cuando de noche
pone su muslo encima del mío

(Fragmento de “Canción de cuna”,
1986, p.108)

Junto con la angustia, en el erotismo hay otra sensación aparentemente negativa que brota, es decir la de rechazo frente a esos impulsos instantáneos. Los cuerpos se estremecen en el momento en que se enfrentan a una obscenidad sin mediadores (Bataille, 1987a, p.23), descarnada y fascinante en su culpabilidad. La repulsión frente a lo prohibido claramente no es completa, pero sí profundiza el nivel de atracción irracional, que permite que dos personas se deshagan de la protección de su ropa y vuelvan a encarnar la animalidad, que se había debilitado en el olvido de ambos (Bataille, 1987a, p.23; 1999, p.14). El mismo tormento frente a la necesidad de la muerte lleva al hombre a aborrecer lo que más simboliza esa naturaleza inconcebible: la suciedad, las funciones sexuales y los cadáveres generan, antes que nada, un repudio, aunque en formas y grados distintos (Bataille, 1999, p.79). En el erotismo, esa asociación entre horror y deseo le confiere la absurdidad que incrementa la seducción y la apariencia de totalidad (*Ivi*, p.83).

Existe un asco interior hacia las *materias en fermentación*, esas sustancias del mundo natural que se nos manifiestan como inmundas, como una unificación entre los componentes en descomposición y los pequeños organismos que toman vida de ellos: huevos, gusanos, gérmenes (Bataille, 1987a, pp.59-60). De manera semejante, nos enfrentamos a unas partes de nosotros que nos provocan aversión y vergüenza, como las deyecciones o la sangre menstrual (Bataille, 1999, pp.51-4). Además, los mismos órganos sexuales, que están en contacto directo con los excrementos, nos perturban: es ahí donde “l’aspect des muqueuses intérieures mises à nu rappelle les plaies, promises à la suppuration et donnant le lien de la vie d’un corps à la décomposition du cadavre” (*Ivi*, p.113). Por ende, ese repudio, por lo general sutil, que experimentamos frente a los elementos eróticos no nos aleja en realidad de ellos, más bien nos hace acercarnos para cumplir nuestra corrupción absoluta: “l’horreur éprouvée ne m’éloigne pas [...] je puis au contraire *en avoir soif*; loin de me dérober, je puis résolument m’abreuveur de cette horreur qui me fait me serrer davantage, de ce dégoût devenu mon délice” (*Ivi*, p.102).

En el poema que presentamos ahora emergen varios temas pertenecientes a ese aspecto contradictorio del erotismo, como la relación con la sociedad y sus prohibiciones, el sonrojo y el desagrado que provocan algunas situaciones íntimas, la superación del rechazo para aceptarlo todo:

ya no me abrazas como me abrazabas en las micros
ya no me sientas en tu falda
(lo que a la vez
me gustaba y avergonzaba)

ya no te sientas en mi falda
y ya no me abrazas el muslo
ni apoyas tu sexo en mi oreja
como un nido negro y triangular

(“ya no me abrazas como me abrazabas
en las micros...”, 2012, p.97)

La mujer a la cual el poeta se dirige ya no actúa de modo contrario a lo tolerado socialmente, ya no exterioriza ese eros impredecible y transgresivo. Por su parte, el hablante sí recuerda esas efusiones peculiares, como cuando había una inversión de los papeles que a él le “gustaba y avergonzaba”. Con respecto a esto vale la pena notar que en el léxico también hay una ambigüedad en los conceptos, puesto que el poeta juega con el doble significado de “falda”, entendida como prenda o regazo. Luego, la imagen presentada en los últimos dos versos resume por completo el predominio del placer erótico sobre el pudor, y la extrañeza y la impresión del gesto se disuelven en la experimentación y en la satisfacción del deseo. El “sexo en mi oreja” recuerda una conexión íntima con lo natural, como si el yo poético estuviera escuchando el mar a través de una concha y, tal vez, no es casual el hecho de que en Chile la palabra “concha” designe el órgano sexual femenino.

La vergüenza también se puede convertir en miedo: miedo a esas señales indescifrables que componen el erotismo, esos elementos oscuros que la racionalidad tilda de indecentes pero que nos atrapan, nos atraen en el abismo de la pérdida y de la obsesión:

Me asusta X y sus libidinosas visitas dominicales
Gime sin cesar
Levanta su abdomen como una tabla
Me gusta
No pienso en otra cosa.

(S.t., 2016, p.34)

Los movimientos de la mujer descrita parecen artificiales, desmesurados (“sin cesar”, “como una tabla”). En primer lugar, su presencia excesiva asusta al hablante, y manifiesta una excitación salvaje que lo exaspera. Sin embargo, esa obscenidad incontrolable aprisiona al hombre en su red y propaga su anhelo, su hambre de posesión carnal.

La inquietud provocada por la figura femenina aumenta aún más en el texto siguiente, donde el poeta la traza como si fuera un entidad acuosa y sin textura:

tiemblas
como un reptil
de lana pones tus
manos lacias sobre

mi cama como un inválido
como un hombre de lana como
una criatura sin huesos comienzas
a escalar mi cama como una babosa del
tamaño de un perro chico quedas echada
como una bufanda sobre mis rodillas sin dejar
de moverte como algas perezosamente alzadas
estiras piernas y brazos me cubres como una frazada
juntas tu mejilla pegajosa con la mía y no me abandonas
en todo el día.

(“Babosa”, 2014a, p.15)

La aproximación de la mujer está retratada de manera lenta, interminable, debido a su conformación blanda, casi repugnante. En particular, la configuración visual del poema expresa la idea del desplazamiento y de la subida: cada línea representa un pequeño avance y los versos dejados atrás son el rastro de la baba del invertebrado. Curiosamente el poeta yuxtapone la turbación generada por esa presencia flácida y húmeda con la lana, entregando a través de esa imagen poética una paradoja más del erotismo: la “babosa”, a pesar de todo, es capaz de calentar al hombre como una “frazada”, y éste no busca escapar de esa aparición fatal y, a la vez, agradable.

Todo ese desagrado placentero, derivado del erotismo, se condensa en los versos sucesivos, que representan una especie de oración desesperada para liberarse de las tentaciones más viciosas del hombre:

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.

(“Debo irme”, 2002, p.81)

La humedad que el hablante aborrece (“una cloaca de bofes jugosos”) sintetiza todas esas sustancias en fermentación y putrefacción que el ser humano rehuye. La obscenidad de esos fluidos que los órganos sexuales segregan se asocia a la acción, considerada aún más inmoral, de acercar la boca, lugar del habla y de la expresión, a las intimidades más hondas del cuerpo. La angustia, que vimos materializada en una gota de agua, se convierte aquí en un horror profundo, caracterizado por lo líquido en varios aspectos. Sin embargo, a partir de la descripción se deduce que ese alejamiento del elemento femenino, y de todo lo que conlleva,

es irrealizable: temer al eros no basta para desprenderse de su castigo.

4.8 La animalidad

Tengo una gran admiración por las pobres perras que tienen que aguantar con cara de entrega a esos animales que las siguen con la lengua hasta las rodillas. De repente miro a las perras con todos esos idiotas siguiéndolas, como yo en algún paradero con las mujeres, y digo: Claudio Bertoni, ¿no te da vergüenza, huevón? Pero es que ahí hay algo más. Es distinto en los hombres. (Bertoni, 2010, p.30)

Según se ha podido observar, dentro de las manifestaciones eróticas nos enfrentamos a una vuelta de la animalidad, esa animalidad que había sido rechazada por el hombre trabajador y que ahora regresa, de repente, tras la imposición de un régimen social asfixiante. El erotismo, aunque sea una expresión propiamente humana, se basa en lo bestial del cual se separa (Bataille, 1987a, p.95). Entonces, en la exteriorización de la sexualidad, la naturaleza se reinstala, de alguna manera, en el ser humano que la había negado. Sin embargo, dicha recuperación ya no está caracterizada por la sumisión de los sujetos a unos instintos intrínsecos, sino que está transfigurada: por un lado es una *maldición*, puesto que se rebela a las prohibiciones sociales, por el otro es *sagrada*, porque su valor es inmenso e indecible (Bataille, 1999, pp.67, 80). Es así que nuestra refutación jamás puede ser plena, dado que nacimos de la carne y que caminamos hacia su disolución ineludible (*Ivi*, pp.79-80):

es una herida
que no se cura:

haber salido
de una.

(“XVI”, 1996,
p.70)

Asimismo, ese lado encubierto y olvidado nos permite también, a través de su rescate, sublimar nuestra presencia en la tierra: no somos instrumentos destinados a un papel específico, sino que somos capaces de acciones arcanas, que nos superan y enaltecen (Bataille, 1987a, p.158).

Es así que una bestialidad tenue brota de a poco desde este detallado clímax sonoro, donde la voz de la persona excitada ya no responde a la partidura de la mente, sino que más bien es emitida como si estuviera presionada por algún factor externo, involuntario:

Cuando te abrazo
y tarareas
sin darte cuenta
una canción
que se transforma
con el tiempo
en una línea melódica
simple y monótona
que sube
y baja de a poco
despacio

Suavemente
como el ruedo
de una duna
y tú no te das cuenta
del cambio
y tú no te acuerdas
de lo que cantas
y tú no te acuerdas
de lo que gimes

Yo al contrario
escucho minuciosamente
tu lamento y
lo sigo garganta adentro
pulmones adentro y
corazón adentro y
lo veo saliendo
fino entre las grietas
de tu cerebro
como entre las grietas
de un desfiladero
sale una vertiente de agua
llevando arena y arcillas

(Fragmento de “Cuando
te abrazo” 1986, pp.91-2)

El canturreo inicial de la amante, empezado en el instante en que entra en contacto con su hombre, con el pasar del tiempo y, por lo tanto, con la intensificación del deseo erótico, pierde su musicalidad, se vuelve “simple y monóton[o]”. La cadencia se acerca cada vez más a un sonido inconexo, pero misterioso y placentero, y ese “ruedo / de una duna” es agitado por el viento del anhelo de la otra persona. Durante todo este proceso la mujer no se percata de su renuncia gradual. Sin embargo, el protagonista sí observa la alteración instintiva de su pareja, gracias a la percepción precisa de su melodía, que va desde la canción hasta el gemido y el lamento. Finalmente, el poeta describe esa música, metáfora de la fiebre erótica, como si fuera “agua / llevando arena y arcillas”, es decir un rasgo natural e impuro, pero imponente y bravo en su impacto.

El elemento animal también se entremezcla con la perversión y la seducción, delinea una imagen desvergonzada pero sincera:

decía
que le gustaba
usar rouge
porque era
como pasarse
una pichula de perro
por la boca

(“Una polola que yo
tuve”, 2006, p.205)

Detrás de ese lenguaje, que no está afectado por la desvergüenza de la enunciación, se entreve un erotismo considerado en toda su crudeza, en las discordancias que lo alimentan. El goce surge de lo inaceptable de la reflexión que la mujer expresa. La depravación de esa idea, que conecta a la seducción humana directamente con la animalidad, amplía el potencial erótico de un símbolo sexual ya muy fuerte, es decir el de los labios pintados. Inclusive, la asociación del órgano del perro con la boca femenina alude claramente a la práctica del sexo oral.

Dicha reincorporación de la esfera brutal de la naturaleza en los gestos humanos, por medio de la sexualidad, resulta evidente en estas imágenes poéticas:

cuando
se fueron
tú y tu amiga
tomé tus pantalones
los lamí entre las piernas
tanto que los empapé y me
asusté encendí un plato de
la cocina y los sequé pero
sin darme cuenta los quemé
me asusté más todavía y me
masturbé mirando una de las
diapositivas que vimos con
tu amiga en la que apareces
de boca de polera cortita y
de vulva gorda y pedregosa.

(“cuando / se fueron...”,
2005b, p.73)

El poema empieza con esa forma ascendente que ya hemos notado en los escritos de Bertoni. En este caso el formato se propone figurar un aumento del deseo, desde la ida de las mujeres hasta que el protagonista se siente impulsado por la necesidad de lamer los pantalones de su pareja. A partir de ese momento los versos se mantienen parejos, puesto que la intensidad de la acción no cambia. Con respecto a los estímulos que guían al hablante, se trata de unos

reflejos incontenibles, animales, que lo llevan a saborear con su lengua justo allí donde estaba el sexo de la persona deseada, como si fuera un perro husmeando a las hormonas femeninas, cegado por ese olor penetrante y ofuscado por el recuerdo de esa presencia aún viva en su mente. De manera curiosa, el ardor del anhelo erótico se materializa cuando el hombre, a causa de su torpeza dictada por la pasión, llega a quemar los pantalones. Esa brutalidad llega a asustarlo pero sin embargo su afán no disminuye, y finalmente llega a satisfacerse con la masturbación.

4.9 El lenguaje soez

Dentro de ese exceso ocasionado por el ímpetu erótico también se encuentra el uso de expresiones verbales sucias durante los momentos más íntimos. Si por un lado, en nuestro mundo actual, esta práctica subraya una normalización de la esfera de la transgresión, y una decadencia de las aspiraciones del hombre, por el otro, la articulación de esos términos, que nuestra boca no debería dirigir a la persona a quien más quiere, evoca la indecencia de la situación, la profanación de las personalidades, la excitación perseguida en la desobediencia (Bataille, 1987a, p.137). El horror y la afectación, que el alboroto sexual nos provoca, se intensifican todavía más gracias a la formulación de esas obscenidades, que nos producen un sentimiento de intolerancia no sólo hacia la situación, sino que también hacia nosotros mismos: somos víctimas agradecidas de esa impureza que nos permite salir de nuestra individualidad, y destruirnos en un impulso hacia afuera (Bataille, 1999, p.102).

Esa idea de la obscenidad lingüística como elemento erótico y, en concreto, como forma para separarnos de nuestro ser fragmentario y proyectarnos totalmente en la perspectiva del placer, está relatada en el siguiente texto:

siempre hay una mujer
que nos hace exclamar
e-n-t-r-e d-i-e-n-t-e-s:

c o n c h a / d e / t u / m a d r e .

Así en voz baja
como disparándonos a nosotros mismos
como tragándonos el tren de la expresión
nosotros mismos
como tragándonos—

¡lá!
—y a duras penas—
, tripas y todo,

nosotros mismos.

(“Nosotros mismos”, 2002, p.22)

Primero que todo, vale la pena notar, en el tercer verso, la expresión “entre dientes” que, gracias a los guiones posicionados entre medio de las letras, da la impresión de ser ella misma la imagen de una dentadura. En segundo lugar, la exclamación de la cuarta línea, que el hombre intenta guardar para sí, se manifiesta en el texto en todo su tamaño y descaro. La visión de la mujer, no tan *angelicata*, impresiona tanto al protagonista que éste recurre a la locución probablemente más ofensiva dentro del registro vulgar chileno. Evidentemente, el erotismo desentierra lo prohibido en la fugacidad de sus apariciones. En la otra estrofa hay una descripción del efecto de la grosería recién mencionada y, por lo tanto, de la sensación causada por la mujer sobre el hablante. Los términos sucios funcionan como un proyectil y, junto con la maravilla femenina, diluyen, de a poco, la conciencia de su admirador, quien se pierde en un balbuceo incoherente, representado por la repetición de “nosotros mismos”, por la inconexión de los enunciados y por la asimetría visual de la estrofa.

No obstante, en este otro ejemplo es posible observar un efecto contrario con respecto a la acción de las invectivas:

estaba puteando
porque había perdido el metro
cuando vi a esa cosita
que no habría visto
si hubiera tomado el metro
y me tragué todas las puteadas
una detrás de otra
como un rosario.

(“Cosita”, 2002, p.26)

Las “puteadas”, estandarizadas por la rutina y por la configuración de la realidad en que vivimos (la rapidez, el rendimiento, la eficiencia), se transmutan por efecto de la visión erótica. El deseo y el eros se dedican nuevamente a nadar en contra de la corriente, a subvertir los valores compartidos (si es que la acción de injuriar se puede entender como un valor compartido). Por lo menos, sí es posible decir que el anhelo de la otra persona altera lo predecible de nuestras vidas. En este sentido, las ofensas pronunciadas por el hablante carecen de pronto de sentido, se esfuman frente a la presencia prodigiosa de la “cosita”. Asimismo, los insultos hacia el metro llegan a ser comparados con un rosario, subrayando de este modo el cambio total causado por la mujer y, tal vez, remitiendo también a lo sagrado del erotismo, según el pensamiento de Bataille aludido anteriormente.

4.10 La señal erótica

LA CARNE ES DÉBIL

¡ojalá fuera débil!

(“La carne es débil”,
2009, p.141)

Puesto que la humanidad se aleja, en un momento dado y en cierta medida, de la conducta de sus hermanos animales, experimenta un cambio sustancial en las formas de comunicación, como ya se ha mencionado en algunos puntos de este trabajo. Enfocando nuestra atención en el campo sexual, dentro del mundo natural los animales responden a unos estímulos precisos, sean ellos olores o gestos, entre otros procesos que se han reconocido (Bataille, 1999, p.128). Por lo que concierne el caso de los seres humanos, dichas señas se enriquecen y se complican, asumen el significado de símbolos, que es necesario distinguir e interpretar, y remiten a la esencia profunda de la persona que las difunde (*Ibid.*). Si bien es cierto que una de las características más propias del hombre es su uso del lenguaje, también es verdad que, fundamentalmente, el erotismo se sirve del silencio: sus afanes se hunden en la inefabilidad y en la evocación callada (Bataille, 1987a, p.258; 1999, p.137). A pesar de esas imágenes, a veces ambiguas, dos individuos alcanzan el máximo intento de comunicación en el momento en que se encuentran desnudos, el uno frente al otro, decididos a lograr la superación de su lejanía intrínseca (Bataille, 1987a, p.23).

Una de las señales eróticas más penetrantes y, al mismo tiempo, más enigmáticas, que nuestra intuición capta, reside en la mirada:

sentí su mirada
sobre mi cara.

caliente como la sopa.

(“Colación”, 2002, p.75)

Aquí el autor utiliza un símil asociando el adjetivo “caliente”, en el sentido de que puede excitar sexualmente, a la temperatura de la sopa. Además, gracias a esta imagen alimenticia, se agrega al poema el tema de la comida, de la acción de acercar objetos a la boca; una esfera que, sin duda, representa un alto valor erótico y guarda muchos signos secundarios. Asimismo, es útil observar que en Chile la expresión *calentar la sopa* se refiere a la

excitación física de otra persona aunque, por lo general, el deseo no llegue realmente a satisfacerse.

En el siguiente poema hay una superación gradual de los distintos símbolos relativos a la seducción, que el protagonista experimenta durante el proceso de desnudamiento de la pareja y para su mayor deleite:

una mujer en bata de levantarse
debajo la camisa de dormir
debajo la temperatura
debajo la piel
y debajo ella.

(“Una mujer”, 2002, p.98)

El descubrimiento de la mujer (una capa menos en cada verso) se da en la percepción progresiva de cada estadio de la aproximación sexual representada. Sobrepasando los distintos niveles, el hombre se acerca al conocimiento casi pleno de la amada, esa desnudez que permite un grado de comunicación superior. Los primeros dos versos se refieren a unos símbolos relativos al contexto social, a un imaginario erótico más actual. Luego, la “temperatura” y la “piel” designan una señales cada vez más corporales, desprendidas del entorno colectivo. Finalmente, la revelación extrema acontece en la última línea, donde el amante entra en contacto con la esencia más íntima de la otra persona, su individualidad se ha disuelto y sólo queda ese “ella”, una referencia vaga y total originada en la unión dispersada de los dos: “Seul le trouble ou le caractère ambigu de l’erotisme est susceptible d’abaisser les obstacles qui opposent les individus” (Bataille, 1999, p.144).

El deleite, entonces, serpentea por medio de unos mensajes principalmente mudos, que sí son simbólicos pero que, por lo general, no requieren el lenguaje:

el placer
vino silencioso
y se comió el bosquecito
como un incendio.

(“Pubis”, 2014a, p.16)

El goce no necesita palabras para ser experimentado y transmitido (“vino silencioso”). Asimismo, la única forma para expresarlo en este caso es a través de un habla poética; en lo concreto de dos figuras retóricas: una metáfora (“el bosquecito”) y un símil (“un incendio”). El fuego erótico se mueve en las entrañas de la persona hasta alcanzar su intensidad terrible en el pubis, señalado en el título e identificado con el “bosquecito”, por su característico vello y por su misterio insondable, que lo hace estremecer frente a la fiebre de la pasión.

4.11 La totalidad

El deseo comparado con su satisfacción: ahí hay un abismo enorme. (Bertoni, 2010, p.26)

Los culos de las mujeres son reflejos de Dios, por eso he leído tanto los textos de los santos como Catalina de Génova, que dice: “Si una gota de lo que siento cayera en el infierno, en el acto lo transformaría en el paraíso”. (*Ivi*, p.35)

Hasta aquí se han descrito distintos aspectos concernientes al erotismo. También se ha dicho que una de sus motivaciones reside en el alejamiento de una condición sumisa, de un sistema rebotante de reglas e ilusiones. A partir de esa base, y más allá de ella, el erotismo no sólo busca la liberación del individuo con respecto a la sociedad, sino más hondamente con respecto a la circunstancia de un ser fragmentario e imperfecto (Bataille, 1987a, p.21). En el acto sexual, en la rebelión contra las imposiciones, en la transgresión, en el placer fin en sí mismo, en la desnudez, en la pérdida de los puntos de referencia, en el orgasmo, los amantes tienden hacia la continuidad, entreven la ruina y la caída y gozan de esa desposesión de sus cuerpos y de sus mentes (Bataille, 1987a, pp.20, 21, 23, 29; 1999, p.103): “L’action érotique dissolvant les êtres qui s’y engagent en révèle la continuité, rappelant celle des eaux tumultueuses” (Bataille, 1987a, p.27). Al mismo tiempo, dicho sentimiento acaba en su propia satisfacción y desvela de pronto la verdad de la muerte, el final inaceptable que nos espera (*Ivi*, pp.24-5). Es por esto que, pese a las apariencias, el erotismo se manifiesta como una experiencia física y, al mismo tiempo, interior (*Ivi*, 35, 40).

Esa inclinación hacia la superación de los límites, hacia el abandono de la fragmentariedad personal, engloba una paradoja profunda: si por una parte el sentimiento erótico nos impulsa hacia la totalidad, por la otra el medio para alcanzarla reside en un *objeto erótico*, es decir en un ser defectuoso (*Ivi*, p.130). No hay solución para esa propensión problemática: nuestra búsqueda incesante no se puede realizar materialmente pero sí la práctica erótica nos permite tener una experiencia vaga de la esencia del ser (*Ivi*, pp.28, 267-8). A pesar de ello, el eros está relacionado a menudo con la inmoralidad y con la indecencia, y esto ocurre porque nos quedamos confundidos frente a su magnitud: “Nous nous arrangeons de toutes façons pour substituer le vide de la pensée à ces moments où cependant il nous semble que le fond des cieux s’ouvrait” (Bataille, 1999, p.10). En la confrontación con el

vacío, que el movimiento erótico implica, deseamos perdernos pero, a la vez, tenemos miedo de esa disgregación de nuestro ser específico (*Ivi*, p.88). Es un desafío caracterizado por el exceso, por lo extremo de nuestros sentimientos, y que lleva finalmente a la muerte (*Ibid.*).

La tendencia a la fusión y a la continuidad, en el seno del erotismo, está representada por esta transposición poética:

es imposible
besar una cadera.

uno la besa
y se transforma
en mariposa.

(“El beso”, 2002,
p.54)

Un contacto concreto con el cuerpo de la amante se vuelve irrealizable, porque de inmediato la cercanía se esfuma en una metamorfosis que se escapa de los labios del hombre. La liviandad de la mariposa no sólo entrega el perfil sinuoso de la cadera femenina, sino que asimismo representa la disolución del acto erótico, la transformación de la mujer: “l’objet du désir est *l’univers*, sous la forme de celle qui, dans l’êtreinte, en est le miroir, où nous sommes nous-mêmes réfléchis” (Bataille, 1999, p.100).

A través de un homenaje a Huidobro y a sus famosos molinos del “Canto V” de *Altazor*, según también señala Costamagna (p.8), Bertoni entrega una percepción muy personal de uno de los elementos eróticos que más lo obsesionan:

culo malo
culo distante
culo lejano
culo blullín
culo abierto
culo ajeno
culo manzana
culo durazno
culo damasco
culo abierto
culo alto (¡alto rico!)
culo tierno
culo joven
culo canela
culo de piel
culo calzón
culo interior
culo redondo
culo peludo
culo rajado
culo elevado

culo velludo
culo encaramado
culo abierto
culo separado [...]
culo contemporáneo
culo imposible
culo escondido
culo desconocido
culo oculto
culo bonito
culo redondito
culo creado
culo loco
culo que muere
culo que no muere
culo desnudo
culo visto
culo apreciado
culo tocado [...]
culo besado
culo admirado
culo recordado
culo vivo
culo regado
culo citado
culo sexuado
culo embetunado
culo añorado
culo adorado
culo venerado
culo divisado [...].

(Fragmento de “Culo excepcional en la vereda frente al Club de Viña subiéndose a una liebre “Ositos””, 2002, pp.64-7)

La repetición enervante de “culo”, que debería reducir el valor del objeto poético, en realidad lo dilata en una variedad infinita de matices. De la misma manera en que la costumbre no minimiza la intensidad sexual, sino que puede mejorar la experimentación mutua de los sujetos (Bataille, 1999, p.110), la palabra evoca el erotismo no sólo si sorprende repentinamente al oyente, sino también si se insiste sobre ella con empeñamiento, como en los rituales, en las oraciones, en el trance (Barthes, 1973, pp.67-8). Es así que el exceso de la formulación puede conducir igualmente a la pérdida y al éxtasis (*Ibid.*). Inclusive, retomando la reflexión de Bataille de que existe una contradicción importante entre el deseo de totalidad y la búsqueda de un individuo incompleto, en el poema que se acaba de presentar existe una dinámica parecida: la discontinuidad del trasero, aislado incluso del cuerpo al cual pertenece,

se presenta en un intento de totalidad, gracias a la insistencia del poeta. En fin, el objeto erótico nos permite vislumbrar la esencia de la vida. Por otro lado, considerando los versos de manera más definida, resulta sugestivo examinar de qué forma los adjetivos referidos a las nalgas varían a lo largo del texto. Si en la primera parte éstos se enfocan en una descripción más concreta y más directa del elemento (“bullín”, “manzana”, “peludo”), la parte del cuerpo adquiere de a poco un significado casi metafísico y conceptual (“contemporáneo”, “imposible”, “creado”). Hacia el final del poema, luego del derroche lírico, el hablante llega a la verdadera causa de esa alabanza: su subordinación total a la mujer y, transcribiendo la definición de la Real Academia Española, a sus “porciones carnosas y redondeadas” (“añorado”, “adorado”, “venerado”).

4.12 Para concluir

[...] la forclusion du plaisir (et plus encore de la jouissance) dans une société travaillée par deux morales: l’une, majoritaire, de la platitude, l’autre, groupusculaire, de la rigueur (politique et/ou scientifique). [...] Notre société paraît à la fois rassise et violente; de toute manière: frigide. (Barthes, 1973, p.75)

Un sentiment de déchéance nous déprime, si nous opposons au déchaînement sans mesure, à l’absence de peur, le calcul. (Bataille, 1987b, p.624)

Llegado a este punto, el lector del trabajo se preguntará de qué ha servido el análisis detallado de la poesía erótica de Claudio Bertoni que se acaba de presentar. Quizás esté dudando sobre el valor y el nivel de la relevancia que ésta puede tener para la recepción y para la crítica literaria. Si por un lado la asociación de la filosofía de Bataille ha podido entregar una visión nueva y honda de la obra del autor chileno, por el otro no queda clara la motivación profunda del estudio. Para dar una forma coherente al examen que se ha desarrollado, sólo falta exteriorizar la función del erotismo en Bertoni, su trascendencia en el estudio de la poesía chilena. Si el acercamiento entre Bataille y algunos textos del poeta se ha validado bastante, resulta ahora necesario subrayar el alcance de la presencia del erotismo, y más aún del erotismo teorizado por el filósofo francés, en los poemas analizados. Se podría afirmar que Bertoni está intentando criticar y provocar a la sociedad contemporánea, como ya se ha dicho según se puede leer en la primera sección de este capítulo. Su poesía erótica también podría significar la defensa de una expresión sincera y desinhibida de los impulsos

humanos. O quizás se podría conectar la producción escrita del poeta principalmente con su experiencia biográfica y, por lo tanto, darle un valor de testimonio.

No se pretende excluir a todas esas posibilidades, pues es consabido que la significación de la literatura logra expandirse de manera incontrolable e impredecible, dependiendo de distintos factores, como el contexto en que se recibe o la capacidad más específica del crítico que la analiza. Sin embargo, nos parece que asignar a la poesía erótica de Bertoni una finalidad específica significaría corromper su totalidad. En este momento, sólo nos encontramos en la condición de afirmar que el propósito de dicha lírica es el erotismo. De la misma manera en que Bataille describe las agresiones eróticas contra el dominio del cálculo, nos proponemos entregar un análisis que sólo tenga como meta el disfrute del sujeto examinado.

Presentar al erotismo sí ha sido posible, pero explicarlo y sondearlo es una tarea que va más allá del estudio literario y que tiene que ver con la existencia misma de la vida. Significaría buscar una aclaración sobre nuestra tensión constante, sobre nuestro movimiento hacia lo universal, hacia algo más profundo de nuestras existencias contingentes. Significaría echar luz sobre la contradicción más honda e inexplicable: un cuerpo que distingue lo infinito, dos individuos que tantean la totalidad, la muerte que compensa la vida. Dicho esto, el hecho de haber acercado el erotismo, considerado filosóficamente, a la poesía parece finalmente un proceso legítimo. Aunque no resulte posible hablar de ello lógicamente, esta presentación ha querido resaltar la impresión poética, favorecer la apreciación de la obra de Bertoni en su intensidad, dar una muestra de ese erotismo tan complejo, inaprensible pero que se puede experimentar, en este caso, a través de los versos.

Este eros, que hemos enseñado, no tiene ningún objetivo, porque si lo tuviera se estaría instrumentalizando y porque, como se ha podido leer en la explicación de Bataille, no representa un medio sino que un fin. El logro de la poesía considerada es de haber alcanzado al erotismo, de haber revelado un aspecto esencial y, a la vez, oscuro de la humanidad. Hay algo adentro nuestro que nos cuesta admitir en su profundidad y trascendencia: nos cuesta aceptar nuestra corporeidad contradictoria, nuestra carne sedienta. Sin embargo, la obra erótica de Bertoni ha podido transmitir algunas dinámicas, a menudo discordantes, de este sentimiento incoherente y fundamental en sus oposiciones, total en la incorporación de todos sus elementos disonantes.

En 1978 Bertoni escribe en su diario: “Siempre digo, siempre pensé, siempre sentí,

que todo era una trenza de agua. Que no se puede decir nada de nada” (2007, p.266). De manera similar, en la parte final de *El erotismo*, Bataille recurre al silencio: “Pour ma part – il me semble – en parlant – avoir rendu une sorte d’hommage – assez lourd – au silence. Hommage aussi – peut-être – à l’erotisme. [...] Je ne parle pas du néant [...] mais de la suppression de ce que le langage ajoute au monde” (pp.257-8). Por lo tanto, quisieramos terminar este trabajo en la misma línea, es decir dejando que éste invite a una sugestión libre.

CONCLUSIÓN

La breve mirada sobre la poesía chilena, la puntualización relativa a la figura de Claudio Bertoni y a algunos de sus temas más queridos y el bosquejo del erotismo considerado en un nivel más teórico han preparado, se espera, para un mayor aprecio del capítulo final y, hasta cierto punto, central. Lo específico del análisis poético ha requerido la presencia de otras sugerencias y de una contextualización literaria determinada. Sin embargo, el enfoque concerniente a los logros y al desarrollo del trabajo sólo se refiere al estudio llevado a cabo en la cuarta parte de la tesis, según ya se ha podido percibir en los planteamientos introductorios. La cuestión del erotismo predomina en este cierre, destinado a subrayar la validez y el alcance del proceso de examen que se ha delineado a lo largo de “El erotismo en la poesía de Claudio Bertoni”.

Se han elegido algunos elementos de relieve dentro de la filosofía de Bataille y se ha procurado, a través del estudio de los poemas, evidenciar la significación de éstos en la lírica de Bertoni. Se ha intentado no forzar esta búsqueda, sino constatar de la manera más clara posible la existencia de un erotismo muy peculiar que trasluce de los poemas del chileno. Efectivamente el eros bataillano resulta complejo, dual, incoherente, reúne vida y muerte, se rehace al desarrollo mismo de la conciencia del ser humano y a sus contradicciones. No estamos frente a un sentimiento lineal y nítido, sino que a una tensión irresuelta, a un nudo afanoso en la garganta y en el pecho del ser obligado a la obsesión de sus fantasías, al desconocimiento de la razón de sus impulsos, al goce tan profundo como despiadado en su temporalidad y pérdida.

El hecho de que se haya logrado aprobar las reflexiones del filósofo en ciertos temas de la poesía bertoniana confirma la propuesta que se había esbozado en la introducción. Los versos eróticos, que se manifiestan al lector de manera derecha y al parecer libre de evocaciones ocultas, son en realidad mucho más ambiguos, puesto que buscan expresar una sensación humana igualmente indeterminada y confusa: “l’erotisme est le problème des problèmes. En tant qu’il est *animal érotique*, l’homme est pour lui-même un problème. L’erotisme est en nous la part problématique” (Bataille, 1987a, p.267). Por ende, la lírica erótica de Bertoni se nos aparece ahora como una ventana medio abierta, probablemente incapaz de explicar la causa íntima de las impresiones intensas que nos provocan el deseo y su satisfacción, pero que sí nos permite comenzar una indagación mayor y ahondar la percepción

de una inquietud tan peculiar. La poesía analizada nos proporciona la recuperación de Bataille y, al mismo tiempo, la filosofía de éste nos hace descender en las profundidades de los significados literarios de Bertoni.

Ya se ha mencionado de qué modo el erotismo hallado es el resultado de sí mismo: una vorágine sino otro fin que la devastación de los sentidos, que una huida sin meta. Este estudio se resuelve entonces de la siguiente manera: entregándole tanta amplitud al erotismo en la misma medida en que no busca solucionar su actividad. Si experimentar el erotismo implica una pérdida de energía, un desvío de las fuerzas, entonces también una aproximación a su estudio se derrumba finalmente en la inconsistencia del abismo que el mismo proyecta: “le sens de l’erotisme, s’il ne nous est donné dans une profondeur abrupte, nous échappe. L’erotisme est d’abord la réalité la plus émouvante mais elle n’est pas moins, dans le même temps, la plus ignoble. [...] Seul moyen d’approcher la vérité de l’erotisme: le tremblement...” (Bataille, 1987b, p.608).

El erotismo como tema, y su identificación tan resbaladiza, sugiere también otro posible campo de investigación. Más allá de considerarlo como la expresión circunscrita de un sentimiento, se podría quizás profundizar su relación con la práctica de la escritura, con la inspiración, con la poesía. De manera muy limitada, Bataille alude a una correlación entre erotismo y lírica: “mais de l’erotisme à la poésie, ou de l’erotisme à l’extase, la différence est-elle décidément saisissable?” (1987b, p.576). Y también: “La poésie mène au même point que chaque forme de l’erotisme, à l’indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité” (1987a, p.30). Tal vez valdría la pena indagar si es que la poesía se puede examinar como si fuera una manifestación de la tensión erótica, claramente entendida al igual que Bataille como un movimiento hacia lo indefinido. Hasta ahora nos parece evidente que la producción lírica lleva a la búsqueda del placer, pero se trata de un placer muy controvertido, que se agota en las lágrimas del poeta frente a un atisbo de eternidad.

Incluso Paz menciona el nexo que se acaba de indicar. Según el autor el punto en común entre el erotismo y la poesía resulta del acto imaginativo que la mente del ser humano crea:

Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. ¿No es esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico? [...] La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética

corporal y que la segunda es una erótica verbal. [...] La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. (2014, pp.9-10)

Por su parte Barthes traza el texto como si fuera una entidad activa, que busca nuestro deseo, nuestro goce en su lectura. El crítico no se enfoca aquí en la producción literaria sino que en su recepción que delata el eros: “Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve *qu’il me désire*. Cette preuve existe: c’est l’écriture. L’écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son *kāmasūtra*” (1973, pp.13-4). Al igual que Paz, quien en el fragmento recién presentado describe la escritura poética como una “erótica verbal”, Barthes ahonda aún más en el deleite provocado por el texto, igualándolo a un cuerpo, y lo conecta con la diferencia entre erotismo y sexualidad: “Le texte a une forme humaine, c’est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique” (*Ivi*, p.30).

En el instante en que el poeta y el lector se ensimisman en la naturaleza de los versos y se proyectan fuera de sí mismos señalan una dinámica parecida, por lo menos en sus interioridades, a la del acto sexual. Es así que el poema se manifiesta como una violencia con respecto al lenguaje: desgarrando su orden, despedazando su linealidad, intentando expresar lo indecible, las sensaciones recónditas de la existencia. También vale la pena agregar que, al igual que el desperdicio erótico, la escritura del poema no tiene otro objetivo fuera de ella. La fama, la productividad, la práctica de las capacidades literarias no guían a la inspiración ciega del artista, quien busca alcanzar esa *pequeña muerte* dentro de su creación y desplomarse perdido tras el punto final. Por lo tanto, el erotismo bataillano sigue serpenteando secretamente en los aspectos más trascendentales de nuestra vida y, tal vez, merecería ser escuchado, o más bien oído en su grito inconexo.

ANEXO FOTOGRÁFICO*



“Hojitas café con resto de hahulla II” (Bertoni, 1977, en sitio de Ekho Gallery)

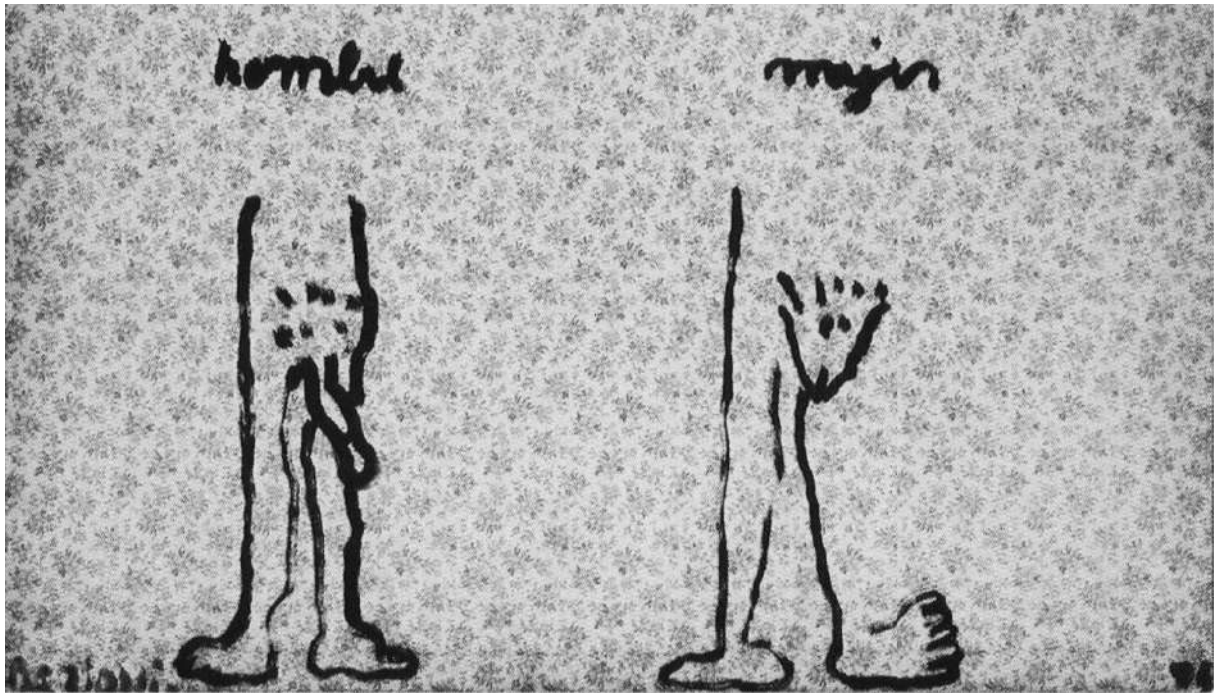
* Para la reproducción de las siguientes imágenes en la presente tesis, no destinada a la publicación, se ha obtenido la autorización de Claudio Bertoni, Ekho Gallery y Bollati Boringhieri.



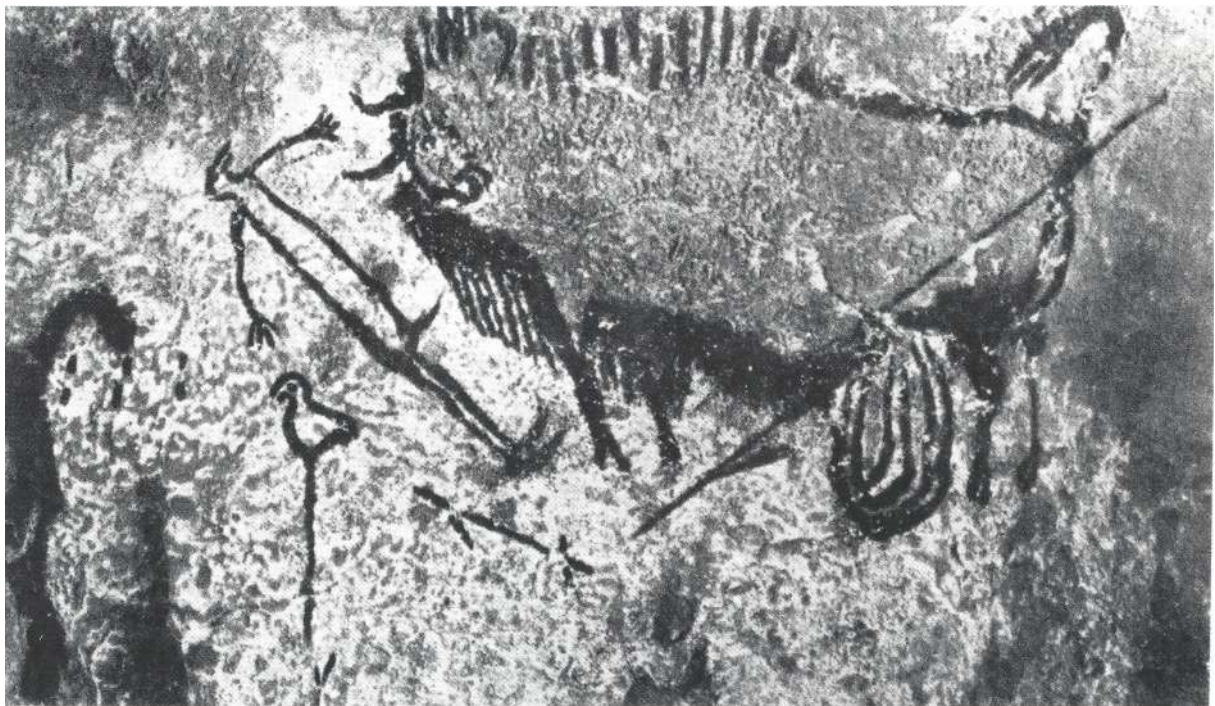
“Cuadrados de hojas para escribir a máquina, arrugadas, (en ese tiempo no había computadores)” (Bertoni, 1978, en *ivi*)



“Simplemente desayuno en el comedor I” (Bertoni, 1969, en *ivi*)



“Sin título” (Bertoni, 2012, en *Catálogo Claudio Bertoni*, pp.6-7)



El hombre con la cabeza de pájaro, detalle de la cueva de Lascaux. (Hacia 13500 a.C., en Bataille, 1995, p.19)



“Sin título”, detalle (Bertoni, 2009, p.28)



“Sin título” (Ivi, p.39)



“Sin título” (*Ivi*, p.50)



“Sin título” (*Ivi*, p.134)



(Ivi, p.66)



(Ivi, p.94)



(Ivi, p.51)



“Desnudo en sofá rojo” (Bertoni, 1984, en sitio de Ekho Gallery)



“Nudo disteso di schiena” (Modigliani, 1917, en sitio de Barnes Collection)



(Bertoni en Rojas, p.81)



“Liegende Frau” (Schiele, 1917, en sitio de Leopold Museum)



“Sin título” (Bertoni en Rojas, p.27)



“La Baigneuse” (Ingres, 1808, en Bussagli y Zuffi, p.128)



“Sin título” (Bertoni en Rojas, p.57)



“Danae” (Klimt, 1907-8, en sitio de *art Das Kunstmagazin*)



“Sin título” (Bertoni en Rojas p.26)

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ARTECHE, MIGUEL. (1970). “El comedor”, “El café”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. p.220-221. *
- BARQUERO, EFRAÍN. (1970a). “Río de mi infancia”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. p.245-6. *
- (1970b) “Respuestas de Efraín Barquero”. En *ivi*, pp.348-51.
- BERTONI, CLAUDIO. (1967). Carta a *El corno emplumado*, 22, pp.135-7. Disponible en www.opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/57 [consultado 28/07/2017].
- (1986). *El cansador intrabajable (II)*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco. *
- (1996). *Ni yo*. Santiago: Cuarto Propio. *
- (1999). *Una carta*. Santiago: Cuarto Propio. *
- (2002). *Jóvenes buenas mozas*. Santiago: Cuarto Propio.
- (2005a). *Harakiri*. Santiago: Cuarto Propio. *
- (2005b). *No faltaba más*. Santiago: Cuarto Propio. *
- (2006). *Dicho sea de paso*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- (2007). *Rápido, antes de llorar. Cuadernos 1976-1978*. Santiago: Universidad Diego Portales. *
- (2008). *El cansador intrabajable*. Santiago: Universidad Diego Portales.

- (2009). *Chilenas*. Santiago: Ocho Libros.
- (2010). *Fragmentos escogidos*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- (2011). *¿A quién matamos ahora? Cuadernos 1972-1973*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- (2012). *Qué culpa tengo yo*. Talca: Universidad de Talca.
- (2014a). *Piden sangre por las puras*. Santiago: Cuarto Propio. (1ª ed. 2009).
- (2014b). *No queda otra*. Santiago: Cuarto Propio.
- (2015). *Antología (1973-2014)*. Santiago: Lumen.
- (2016). *Nadie muere*. Talca: Universidad de Talca.
- BIANCHI, SOLEDAD. (1995). *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. *
- BRETON, ANDRÉ. (1945). *Nadja*. Paris: Gallimard. (1ª ed. 1928).
- CAMPOS, JAVIER. (1983). “A mi hermano...”. En *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.80-1.*
- Catálogo Claudio Bertoni. acuarelas-dibujos-collages-objetos*. (2012). Santiago: D21 Galería de Arte. Disponible en www.departamento21.cl [consultado 29/07/2017].
- COHEN, GREGORY. (1983a). “Fosacomún”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.154-62. *

- (1983b). “Arte poética (o algo así)”. En *ivi*, pp.149-53.
- CONTARDO, ÓSCAR. (2004, 4 de julio). “A veces, cuando estoy bien, no hago nada” (Entrevista a C. Bertoni) . *El Mercurio*. pp.E6-7. **
- DE ROKHA, PABLO. (1922). *Los gemidos*. Santiago: Cóndor. *
- DÉLANO, BÁRBARA. (1983). “Fotografía III”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.276-7. *
- GUERRIERO, LEILA. (2017, 9 de agosto). “La lujuria zen de Claudio Bertoni” (Entrevista a C. Bertoni). *El País*, s.p. Disponible en www.elpais.com/cultura/2017/08/02/babelia/1501690314_532580.html [consultado 21/08/2017].
- HAHN, ÓSCAR. (1970). “Visión de Hiroshima”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. pp.261-2. *
- HUIDOBRO, VICENTE. (2003). *Altazor*. Chile: Alba. (1ª ed. 1931).
- LAO-TZU. (2007). *Tao Te Ching*. Addiss S. y Lombardo S. (trad.). Boston: Shambhala.
- LIHN, ENRIQUE. (1970a). “Celeste hija de la tierra”, “La despedida”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. pp.236-7, 241-3. *
- (1970b). “Definición de un poeta”. En *ivi*, pp.324-48.
- LIRA, RODRIGO. (2003). *Proyecto de obras completas*. Santiago: Universitaria. *
- LOLAS, JAZMÍN. (1999, 5 de abril). “Me alivio escribiendo” (Entrevista a C. Bertoni). *Las últimas noticias*. p.56. **

- MEMET, JOSÉ MARÍA. (1983). “La misión de un hombre que respira”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. p.245. *
- MILLÁN, GONZALO. (1970). “Reversos”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. p.267. *
- (1979). *La ciudad*. Québec: Maison Culterelle Québec-Amérique Latine. *
- MILLER, HENRY. (1960). *Tropic of Cancer*. Paris: Obelisk Press. (1ª ed. 1934).
- MISTRAL, GABRIELA. (2010). *Antología poética*. Aller, R. (comp.). Madrid: EDAF.
- MONTANÉ, BRUNO. (1983). “Homenaje a todas las fechas”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.253-4. *
- MONTEALEGRE, JORGE. (1983). “Dialectos ajenos”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. p.229. *
- NERUDA, PABLO. (1935). “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, 1, pp.181. Disponible en www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41766/43261 [consultado 11/07/2017].
- (2014). *Poesie (1924-1964)*. Paoli, R. (comp.). Milano: BUR.
- ORWELL, GEORGE. (2008) *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books. (1ª ed. 1949).
- PÉREZ, FLORIDOR. (1987). “La victoria”. En *16 poetas chilenos*. Santiago: Talls. Gráficos GRAFICOM. p.20. *
- PARRA, NICANOR. (2008). *Poemas y antipoemas*. Santiago: Universitaria. (1ª ed. 1954).
- POLHAMMER, ERICK. (1983). “Los helicópteros”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*.

- Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.217-8. *
- QUEZADA, JAIME. (1988). “Generación va generación viene”. En *Los veteranos del 70*. Santiago: Melquiades. p.244. *
- REDOLÉS, MAURICIO. (1983). “La amnesia”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.192-3. *
- ROJAS, GONZALO. (2000). *¿Qué se ama cuando se ama?*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. *
- RUBIO, ALBERTO. (1970). “La fila del regreso”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. pp.233-4. *
- Sagrada Biblia*. (1974). Versión directa de las lenguas originales, hebrea y griega, al castellano por Nacar Fuster E. y Colunga A. Madrid: La Editorial Católica.
- SCHOPF, FEDERICO. (1987). “El poeta continúa en el peep-show”. En *16 poetas chilenos*. Santiago: Talls. Gráficos GRAFICOM. p.30. *
- SILVA ACEVEDO, MANUEL. (1977). *Mester de bastardía*. Chile: El Viento en la Lluvia. *
- SYMNS, ENRIQUE. (1999, 10 de diciembre). “Los verdaderos superhombres son los seres normales” (Entrevista a C. Bertoni). *El Metropolitano*. pp.4-5S. **
- TEILLIER, JORGE. (1970a). “El poeta de este mundo”. En *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria. pp.258-61. *
- (1970b) “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”. En *ivi*, pp.351-9.
- URIBE ARCE, ARMANDO. (1970). “Llego a la mesa y cierro los ojos...”, “En el aire...”. En

Antología de la poesía chilena contemporánea. Santiago: Universitaria. p.248-9. *

VICUÑA, MIGUEL. (1983). “Semanas”. En *Entre la lluvia y el arcoiris*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. pp.92-3. *

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALBERONI, FRANCESCO. (1986). *L'erotismo*. Milano: Garzanti.

ALEXANDRIAN, SARANE. (1990). *Storia della letteratura erotica*. Luoni, B. (trad.)
Milano: Rusconi. (obra original: *Histoire de la littérature érotique*, 1989).

ALLER, ROSALÍA. (2010). “La segunda posesión de Gabriela Mistral”. En *Antología poética*. Madrid: EDAF. pp.11-41.

ALMANZI, GUIDO. (1994). *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura “carnalista”*. Torino: Einaudi. (1ª ed. 1974).

ANZIETA VILLALOBOS, EDGARDO. (2000). “La poesía chilena en el siglo XX”. *Cauce cultural*, 76 y 78, pp.23-9. **

BARTHES, ROLAND. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil.

(1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Du Seuil.

(2014). “Interviste”. En *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi. pp.219-48.

BATAILLE, GEORGES. (1987a). *L'Érotisme*. En *Oeuvre Complètes X*. Paris: Gallimard. (1ª ed. 1957). pp.7-270.

(1987b). *Les Larmes d'Éros*. En *Oeuvres Complètes X*. Paris: Gallimard. (1ª ed. 1961 y 1971). pp.573-627.

(1995). *Le lacrime di Eros*. Salsano, A. (coord.). Torino: Bollati Boringhieri.

(1999). *L'Histoire de l'érotisme*. En *Oeuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard. (1ª ed. 1976). pp.7-165.

- BIANCHI, SOLEDAD. (1983). *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile. *
- (1990a). *Poesía chilena (miradas – enfoques – apuntes)*. Santiago: Documentas. *
- (1990b, 22 de julio). “Un contexto, un poeta”. *La Época*. p.4 (suplemento). **
- BINNS, NIALL. (2008a). “Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad”. En *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomo III: Siglo 20). Madrid: Cátedra. pp.499-517.
- (2008b). “Cincuenta años de poesía chilena (1950-2000)”. En *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomo III: Siglo 20). Madrid: Cátedra. pp.787-802.
- BLUME, JAIME. (1996). “Poetas de la generación del ‘70’ ”. En *Poetas de la generación del ‘70*. Santiago: Mar del Plata. pp.7-16. *
- BUSSAGLI, MARCO; ZUFFI, STEFANO. (2001). *Arte e erotismo*. Milano: Electa.
- CAMPOS, JAVIER. (1987) *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción: LAR. *
- CARDAILLAC, LOUIS. (2012). “Erotismo y santidad”. *Intersticios Sociales*, 3, pp.1-31. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=421739491004 [consultado 30/08/2017].
- CORTÍNEZ T., ALFONSO. (2006, 24 de marzo). “Claudio Bertoni reúne sus grandes hits en un carnoso volumen”. *Las Últimas Noticias*, p.35. **
- COSTAMAGNA, ALEJANDRA. (2002). “Bertoni en el jardín”. En *Jóvenes buenas mozas*. Santiago: Cuarto Propio. pp.7-10.

- CUSSEN, FELIPE. (2012). ““Haré que Dios exista”: Claudio Bertoni y la teología negativa”. *Revista chilena de literatura*, 81, pp.5-24. Disponible en www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18721/19793 [consultado 26/07/2017].
- DAL PRA, ELENA. (1998). “Introduzione”. En *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all’Ottocento*. Milano: Mondadori. pp.v-xvi.
- DE BOCCARD, ENRICO. (1977). *Dizionario della letteratura erotica. Le opere e gli autori*. Milano: Tattilo Editrice.
- ENGLISCH, PAUL. (1976). *L’eros nella letteratura*. Montanari, M. (trad.) Milano: Garzanti. (obra original: *Geschichte der erotischen Literatur*, 1927).
- F. R. (2003). “Bitácora del desamor”. *Rocinante*, 53, p.18. **
- FERNÁNDEZ, TEODOSIO. (1991). *La poesía hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Araya.
- (1999). “Sobre la poesía hispanoamericana actual. (Notas para la elaboración de un proceso)”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, pp.185-196. Disponible en: www.revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120185A/22587 [consultado 05/07/2017].
- FRYE, NORTHROP. (2000). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press. (1ª ed. 1957).
- FUENTES HURTADO, ROBERTO. (2005, 10 de junio). “Sexo, vino y cumbia (y también algo de poesía)”. *Revista de Libros de El Mercurio*, p.2. **
- GALIMBERTI, UMBERTO. (2004). *Le cose dell’amore*. Milano: Feltrinelli.

- GANDOLFO, PEDRO. (2012, 8 de abril). "Honestidad poética". *El Mercurio*, p.E14. **
- (2015, 1 de marzo). "Fatalidad poética". *Revista de Libros de El Mercurio*, p.E11. **
- GONZÁLEZ MONTERO, SEBASTIÁN ALEJANDRO. (2007). "Pornografía y erotismo". *Estudios de filosofía*, 36, pp.223-245. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=379837150012 [consultado 30/08/2017].
- GRÉ, CATALINA. (2012). "Bertoni, una poética de paso". Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Universidad de Chile. Disponible en www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/110040 [consultado 18/08/2017].
- GUERRERO, PEDRO PABLO. (2007, 11 de febrero). "Dilemas de un paseante". *El Mercurio*, p.E10. **
- GUMUCIO, RAFAEL. (2015). "El incansable cansancio". En *Antología (1973-2014)*. Santiago: Lumen. pp.7-12.
- HARRIS ESPINOSA, THOMAS. (2002). "Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990 (Una introducción)". *Mapocho*, 51, pp.41-73. *
- LASTRA, PEDRO. (1985). "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". *Revista chilena de literatura*, 25, pp.131-138. Disponible en www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41163 [consultado 05/07/2017].
- LÓPEZ M., MARCELO. (2007, 26 de agosto). "Bertoni: la poesía y la catarsis". *El observador* (suplemento "Escafandra"), p.7. **
- LÓPEZ UMAÑA, ANDRÉS. (1997). "La poesía "superficial" de Claudio Bertoni". *Anuario de postgrado*, 2. Santiago: Universidad de Chile. pp.383-94. **

- MARCUSE, HERBERT. (1974). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press. (1ª ed. 1955).
- MARUCCHI, CLAUDIO. (2013). *Erotismo e spiritualità. Introduzione alla liberazione attraverso il piacere*. Torino: L'Età dell'Acquario.
- MERINO, ROBERTO. (2008). “Efectos retardados. En qué quedamos, de Claudio Bertoni”. En *Luces de reconocimiento. Ensayos sobre escritores chilenos*. Santiago: Universidad Diego Portales. pp.73-4.
- MERTON, THOMAS. (1999). *The Silent Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux. (1ª ed. 1957).
- MUÑOZ GONZÁLEZ, LUIS. (1993). “La poesía de la generación de 1950”. En *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Universidad de Concepción. pp.323-335. *
- NÓMEZ, NAÍN. (2006). “La poesía chilena entre 1953 y 1973”. En *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV*. Santiago: LOM. pp.5-21.
- (2008). “La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”. *Acta Literaria*, 36, pp.87-101. **
- OLIVAREZ, CARLOS. (1988). *Los veteranos del 70*. Santiago: Melquiades. *
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente* (vol.IV). Madrid: Alianza Editorial.
- OZULJEVIC SUBAIQUE, ASHLE. (2008). “El falso bufón entronizado: carnaval e ironía en tres poemarios de Claudio Bertoni”. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Lengua y Literatura. Universidad de Chile. Disponible en www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/109751 [consultado 26/07/2017].

- PALMA, JORGE ANDRÉS. (2006, 2 de abril). “La palabra en el filo de la espada”. *El Labrador*, p.11. **
- PAZ, OCTAVIO. (1990). *Passione e lettura. Sul riso, il linguaggio e l'erotismo*. Finassi, M. (trad.) Milano: Garzanti. (obras originales: *El Mundo Prehispánico, Lectura y contemplación, El más allá erótico*, 1971 y 1983).
- (2014). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral. (1ª ed. 1993).
- RODRÍGUEZ GUERRERO, IGNACIO. (2007, 4 de noviembre). “Dulzura y acidez en Claudio Bertoni”. *Revista de Libros de El Mercurio*, p.E23. **
- RODRÍGUEZ A., IGNACIO J. (2005, 7 de octubre). “Bertoni o la desfachatez”. *Revista de Libros de El Mercurio*, p.4. **
- RODRÍGUEZ F., MARIO. (2002). “La galaxia poética latinoamericana. 2ª mitad del siglo XX”. *Acta Literaria*, 27, pp.91-108. Disponible en: www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700008&lng=es&nrm=iso [consultado 04/04/2017].
- SÁINZ DE MEDRANO, LUIS. (2008). “Grandes nombres de la poesía chilena contemporánea: Huidobro, Neruda, De Rokha, Rojas y otros”. En *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomo 3: Siglo 20). Madrid: Cátedra. pp.767-786.
- VALDOVINOS, MARIO. (2006). “Bertoni, el perseguidor. (Se alquila paraíso en ruinas)”. *Cuadernos*, 60, pp.86-7. **
- VALDRE', LINO. (1991). *Il linguaggio dell'eros. La parola come segnale erotico*. Milano: Rusconi.
- VIAL, JUAN MANUEL. (2014, 8 de marzo). “Exquisita brevedad”. *La Tercera*, s.p.

Disponible en www.latercera.com/voces/exquisita-brevedad/ [consultado 05/10/2017].

YUIVAR, ANA MARÍA. (2004, 18 de octubre). “Claudio Bertoni: eros: una sospecha racionalizada”. *Sepiensa.net / Sepiensa.cl* (revista digital), s.p. Disponible en: www.sepiensa.net/edicion/index.php?option=content&task=view&id=48&Itemid=40 [consultado 12/09/2017].

YURKIEVICH, SAÚL. (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz, Lezama Lima*. Barcelona: Edhasa. (1ª ed. 1971).

* Estas obras están disponibles en su versión digital en el centro de recursos en línea “Memoria Chilena”: www.memoriachilena.cl

** Estas obras están disponibles en su versión digital en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Chile: www.bncatalogo.cl [última consulta de ambos sitios 04/10/2017].

SITIOGRAFÍA

art Das Kunstmagazin, Revista de arte: <http://www.art-magazin.de/>

Obra de Klimt disponible en <http://www.art-magazin.de/kunst/kunstgeschichte/16651-bstr-gustav-klimt-der-kuss-und-andere-werke/120275-img-danae>
[consultado 07/10/2017].

Barnes Foundation, Colección: www.collection.barnesfoundation.org

Obra de Modigliani disponible en www.collection.barnesfoundation.org/objects/7924/
[consultado 07/10/2017].

Biblioteca Nacional de Chile, Catálogo en línea: www.bncatalogo.cl

Ekho Gallery, Galería de arte: www.ekho.cl

Fotos de Bertoni disponibles en www.ekho.cl/claudio-bertoni/ [consultado 07/10/2017].

Leopold Museum: www.leopoldmuseum.org

Obra de Schiele disponible en <http://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/56/and-yet-there-was-art> [consultado 07/10/2017].

Memoria Chilena, Centro de recursos: www.memoriachilena.cl

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española: www.dle.rae.es