

arte = ideas en un estado puro

Autor: Luis Guerra

Doctor en Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona, Profesor del Máster en Investigación de Arte y Diseño, EINA Centro Universitario de Diseño y Arte, Universitat Autònoma de Barcelona.

Email: luisguerramiranda@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene por objeto el exponer y explorar la filosofía de Alain Badiou, particularmente su relación con el arte. El artículo dirige esta constelación conceptual hacia la especificidad de una obra poética que excede los parámetros formales de la poesía, como el caso del poeta chileno Raúl Zurita, con el objetivo de exponer la necesidad de dicho eje teórico para una relectura de la producción artística contemporánea.

Palabras claves: Alain Badiou, arte, poesía, ilocación, inexistencia, Raúl Zurita

Abstract

The present article aims to expose and explore Alain Badiou's philosophy, particularly its relationship with art. The article drives this conceptual constellation towards the specificity of a poetic artwork which exceeds the formal parameters of poetry, as the case of Chilean poet Raúl Zurita, aiming to expose the necessity of such theoretical axis for a re-reading of the contemporary artistic production.

Keywords: Alain Badiou, art, poetry, ilocation, inexistence, Raúl Zurita.

1. La filosofía para Alain Badiou

Para el filósofo francés Alain Badiou la filosofía está condicionada a la existencia de cuatro procedimientos genéricos: la Matemática, la Política, el Amor y el Arte. La filosofía existe como medición de las verdades que estos procedimientos pueden exponer. El arte es, por tanto, una condición de la filosofía y un procedimiento de verdad. El procedimiento del arte, al igual que los otros, es múltiple, es decir, la actualización de su forma es en efecto infinita y multiforme. En su anomalía eventual, el arte, para Badiou, es un modo de pensar irreductible a la filosofía.

La filosofía de Badiou es una filosofía de la excepción. Uno de sus conceptos centrales es aquel del acontecimiento. Para Badiou, un acontecimiento es un corte radical en el devenir de los mundos. Sucede y desaparece, y nada en su naturaleza prescribe la estructuración de una verdad. La verdad en Badiou es un orificio al conocimiento, y su desplegarse depende exclusivamente de la fidelidad convocada por ciertos sujetos. Todo acontecimiento es una rareza absoluta, nada en el mundo en donde viene a suceder puede nombrarle. De allí su excepcionalidad. Y es por ello que desde esta filosofía no todo lo que se hace desde el interior cultural de un universo dado puede ser nombrado arte. Arte es solo cuando existe este corte radical, una indomicalidad.

Esto es, dada una situación, un mundo en la nomenclatura de Badiou, existe una constitución de relación en donde aparece un mundo artístico. Un mundo artístico sitúa esta disparidad paróxica entre lo que ha sido establecido en tanto que forma, lo que se reconoce como tal, y lo que deviene en efecto a constituirse como novedad radical. La condición del arte es un procedimiento que indaga mediante la verdad posible inaugurada por un acontecimiento. Las indagaciones artísticas, aquellas que se realizan al interior de procesos artísticos, son parte y elemento de un conjunto configurado mediante la articulación de fidelidad a un acontecimiento artístico. Lo que hace por tanto un mundo artístico es poner en relación una anterioridad caótica de sensibilidad, que no puede ser contenida en un marco de inteligibilidad predeterminado y lo que de ello devendrá posteriormente *acceptable*, reconocible, en tanto que forma de conocimiento, respecto de lo que arte, para un determinado mundo, es. (Badiou, 2005).

Se entiende que Badiou está aquí definiendo el mundo del arte, o los mundos del arte, las situaciones en donde se da este complejo espacio de lo arte, y no indicando que toda actividad artística, todo aquello reconocido como tal por el estado de la situación, sea un acontecimiento artístico. Así, por ejemplo, el impresionismo, el cual no existe como tal en su momento de ocurrencia, es decir, durante y mediante la agrupación exhibitiva de quienes caen bajo su nombre, ni como el conjunto de reuniones informales en las cuales aquellos que participaban compartían sus intereses y métodos, deriva su aparición al rechazo que sus formas, *en sus obras*, producen en la estructura estatal de reconocimiento de lo dado *como* arte para la sociedad de su momento. Su nombre, impresionismo, deriva de un rechazo. Si bien es cierto que el nombre de este *acontecimiento artístico*, el Impresionismo, está sujeto al título que otorga Monet a uno de sus cuadros, *Impression, soleil levant* (1872), lo que nombra este nombre otorgado por la situación es un modo de desmarcar a esa *forma de pintura conjunta* de lo que *arte* significaba para el Estado. Mediante el nombre de Impresionismo lo que se nombra es desde ya el reconocimiento de inexistencia que el propio articular del colectivo dado componía en tanto que anomalía. Bajo el nombre fortuito de un hecho del arte, la pintura de Monet, se nombra un *conjunto de formas*, prácticas, métodos y estrategias de componer que, primero como negación u ocultamiento, terminan por co-incidir con su permanencia y, en definitiva, con el reconocimiento de sus formas. Quizás como ningún otro, el Impresionismo, entendido ahora ya como lo que nombra a un movimiento artístico de una modernidad europea, retrata la forma en que las formas artísticas inician un proceso de desajuste para con lo que hasta entonces se reconoce como lo dado, y su posterior aceptación. Paradójico ejemplo el del Impresionismo, marcado por dispares figuras como Manet, Monet, Degas o Cézanne, los cuales operan, sin querer, la apertura a mayores y radicales formulaciones de la práctica artística. La secuencia formalista continúa mediante los Post-Impresionistas, las fieras, los expresionistas, y se extiende incluso hasta las vanguardias y post-vanguardias. La tradición de la ruptura se asienta de tal modo que, aún hoy, este sentido de ruptura impera en el actuar del arte contemporáneo y sus sucedáneos, como son la moda, el diseño, la arquitectura. Diré que incluso la operación actual del arte en su relación para con los estándares culturales del Estado intenta coincidir, aunque sea solo a manera de espectáculo, esa *sensación* de ruptura con una especie de educada recepción, o más aún, colegiada percepción de esa ruptura que ha perdido su capacidad.

No cabe aquí analizar los comportamientos sociales, psicológicos o económicos que definen estos hechos en la sociedad, pero otorga un cierto ejemplo de los modos de acondicionamiento masivo en los cuales ejercemos nuestras actividades.

2. La descripción sin lugar

“Una instalación, por ejemplo, es la descripción de un conjunto de cosas fuera de su lugar normal y de su relación normal entre ellas. Así es la creación de un lugar el cual (des)plaza todas las cosas en ella. Una performance, un happening, es una suerte de sucesión de gestos evanescentes, imágenes, voces, de tal modo que la acción de los cuerpos describe un espacio que está estrictamente hablando fuera de sí.” (Badiou, 2004, p. 75).

Para Badiou el arte es este *desplazamiento* producido por la creación de un lugar, un desajuste, en la línea establecida por la desorganización de los sentidos que Arthur Rimbaud remarca en la carta escrita a Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871: “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.” (Rimbaud, 2005, págs. 372-376). El arte sería toda **formación** que aparece sin lugar. La desactivación del lugar es un efecto del aparecer del arte, pero también un efecto del aparecer del acontecimiento. Aquello que aparece *fuera-forma* en el contexto de una situación, operando como anomalía *en* inexistencia. Del mismo modo como opera el sujeto de la Historia, el proletariado, en la irrupción del *esplace* estatal.

“Quant au clivage, il est manifeste, au regard de la double nature de l'écume. Certes, elle est trace, doc prise au réseau des différences mondaines, contrairement à l'illimité de la nue. Mais d'autre côté, elle ne se tient que d'un apparentement à l'abîme, dont elle indique la puissance négative et l'effet sous-jacent d'abolition. Ce qui existe hors-lieu, dit le poème, s'y trouve placé sous la loi du lieu (de l'esplace).” (Badiou, 1982, p. 97).

Bruno Bosteels entrega una definición de *Esplace* en su introducción a la traducción del libro de Badiou: “Esplace ('splace'): es un neologismo o palabra perchero que se basa en la contracción de *espace de placement*, ‘espacio de emplazamiento’. Puede ser entendida como un sinónimo-cercano de estructura o incluso de orden simbólico, aunque no hay un estricto paralelismo con Lacan o Althusser. Aquello que Badiou nombra como “estado de la situación” en *Ser y Acontecimiento* y “mundo” en *Lógicas de los mundos*, también, toscamente, corresponden a ‘splace’ en *Teoría del Sujeto*. La contraparte dialéctica de ‘splace’ es el ‘fuera de lugar’, como ‘lugar’ en general funciona en una dialéctica oposición

con 'fuerza' empezando tan temprano como en el Badiou de *Teoría de la Contradicción*." (Bosteels, 2009, xxxi).

Por ahora quisiera intentar quedarnos en el espacio, desplazado, des-espaciado, como los agujeros o las anarquitecturas performativas, en el descriptivo a-espacio de la condición del arte. Todo hecho del arte aparece, cuando ocurre, desde ya desplazado, fuera de marco, y es en esa desarticulación de lo que existe que su forma *inaugura* una localidad sin lugar, y en ella, la descripción propia del lugar que hace consigo. Si toda obra de arte, entendida ahora solo como esa anomalía que fuerza al condicionamiento de sentido preestablecido en un mundo, *es una* descripción sin lugar, es porque, en cuanto aparece, es el punto de indiscernibilidad entre ser y aparecer. Todo hecho del arte, para Badiou, es un momento de ilocalización finita de una verdad infinita. La ilocalización es la trayectoria sin domicilio fijo que opera la obra. La obra singular actualiza y avanza aquella verdad posible en la ocurrencia de un acontecimiento ya perdido. Las obras son puntos fijos que no claman la determinación ni la finitud de lo que referencian. La intención de Badiou mediante esta condicionalidad es desarticular toda lectura del arte como sujeto a una otredad exterior a su efectiva *existencia*. Su objetivo es desvincular al procedimiento artístico de toda suspensión romántica, la cual compone al cuerpo de la obra como mera encarnación de una Idea. Por el contrario, Badiou explora una definición de la obra desde su inexistencia, que es su materia, su forma, en tanto que idea material en estado puro.

Esta *descripción sin lugar* que toda obra es, marca una doble temporalidad: aquella del propio aparecer, que hace parte de una constelación de indagaciones, y la temporalidad de una trayectoria a-venir. Sabemos que todo lo que aparecido acontecimiento inicia un recorrido inusitado que se verifica inmediatamente en un después del cual no se tiene una certeza excepto mediante la mirada a lo que ahora yace tras. La obra de arte, entendida no como objeto finalizado sino como procedimiento, como instantaneidad compleja e incompleta que argumenta en la concomitancia de y con otras, acumula en sí la temporalidad de su estar ocurriendo, y una temporalidad inaugural de un porvenir, del cual, siendo ya parte, es el testimonio mismo de esa apertura.

Si para Badiou el *ser* solo puede ser presentado y pensado por la matemática, aquello

que aparece, existe, lo hace siempre en un grado de intensidad en una situación de carácter relacional, dentro de una lógica dada (Badiou, 2014). En un hecho de arte, lo que existe es su aparecer como múltiple en relación dentro de una situación. Sin embargo, en su aparecer, la obra trae consigo su propia medición de intensidad. Así, Badiou habla de una fuerte intensidad frágil. Badiou otorga esta singularidad intensiva de la obra. Incluso toda obra representacional o simbólica, es decir, aquella que otorga su sentido a una revelación, en su modo de aparecer no es sino aquello que es, sin relación ni resolución por el exterior. No existe, fuera de su condición de ser-aparecer, nada que pueda definirla *esencialmente* desde un afuera. Ese ser-aparecer de la obra es ya su, si se quiere, esencia pura, expuesta. Y es por ello que, en tanto que descripción sin lugar, la obra crea un mundo, “una suerte de mundo artificial” (Badiou, 2014, p. 81). Es en este sentido de creación de mundo, que Badiou relaciona estas definiciones respecto del arte con lo político. El cierre del texto sobre el poeta Wallace Stevens (Badiou, 2014, 75-83) se dirige a esta conclusión en donde, lo político, que es solo para Badiou la política revolucionaria, absoluta excepcionalidad al status quo, aquella que se produce por acontecimientos e invariantes, lo político es también esta descripción sin lugaridad, ilocalizable, indomiciliada. Una política del desplazamiento de lugar, una política como acción sin lugar, sin domicilio conocido, como el Odradek kafkiano, una política errante, que huye de la unicidad de una centralidad, de un partido, de un pensamiento, de un dios: “Internacional y nómada creación con –como en una obra de arte- una mixtura de violencia, abstracción y paz final.” (Badiou, 2014, p. 82).

De lo que se trata entonces es de la formalización de un existir sin diferencia entre ser y aparecer, un indiscernible, que traza mediante intensidades frágiles, sin distraerse en la fijación de una forma, sino que compone constelaciones mutantes. Instituir nuevos mundos, transformar la existencia tal cual la conocemos, no trabajar nuevamente para la perpetuación de lo que hay, aquella sería la marca del procedimiento artístico en tanto que tal.

En definitiva, en Badiou, todo trabajo de arte es una descripción sin lugar porque su propia forma, que es su existencia, su aparecer, describe algo para lo cual aún no hay, propiamente hablando, mundo. Lo que la obra, en tanto que procedimiento, está describiendo, es su propia aparición y la oportunidad que la misma dirige a un porvenir. Entre ellas, entre las obras, conforman los puntos de realización de aquella verdad

inaugurada por un acontecimiento. Pero ¿qué o cómo reconocer un acontecimiento artístico?

3. La poesía

La poesía, es el temor platónico, clausura el razonamiento deductivo y opera como una veladura. El poema orienta al pensamiento hacia un estado de ineficiencia. Ineficiencia que puede producir la decadencia absoluta de una sociedad. (Zizek, 2014, págs. 37-38).

La preponderancia de la poesía sobre el resto de las artes es solo resultado de una estrategia de exhibición filosófica *performada* por Badiou. Será evidente que en el caso de la obra de Badiou, la Poesía presenta una identidad con el Arte. La Poesía será el ejemplo central para Badiou como Arte, porque es *en* el poema en donde Badiou reconoce el emblema de producción de verdad, como es el caso del matema en la Matemática.

La poesía es una acción inmediata, un programa, una anticipación, y un forzamiento. Figura de verdad, la poesía, y en ello el poema, es un acto de verdad. El acto de verdad *par excellence* es la sustracción operativa que es la poesía. Es mediante el acto de sustracción, mediante la acción del acto, que es cognoscible lo único cognoscible en el elemento de lo real, esto es, el vacío del ser en tanto que tal.

El poema es quiebre mediante el cual se aparece como novedad radical. Novedad que en tanto que tal inexistente en su tiempo instantáneo y que solo posteriormente, retrospectivamente, podrá, quizás, ser reconocida como el instante de una verdad.

Siguiendo al Mallarmé de *La Acción restringida*, Badiou expone que el poema es “este único fragmento del habla que todo por sí mismo se sustrae del reportaje universal”, de aquel lenguaje comunicacional que solo sirve para el dar cuenta por uno, para calcular, para determinar y hacer obedecer a lo que existe respecto de su entelequia. El poema, en y desde Mallarmé, se sale, huye, se huye, huida constituyente, diseminación de una “insurrección de un afuera sin interioridad” (Badiou, 2014, p. 9).

El poema es el “*matema*” del arte. Y en el poema, es la poesía el habla que se sustrae de la mundaneidad de lo evidente-constituido, de la exégesis de lo cotidiano delimitado, ajeno al pre-establecimiento de la maquinaria productiva. El poema es el lugar de la ilocación del lenguaje, aquella composición de sentido, en donde éste se escinde de sí mismo, produciendo una eventualidad que, a pesar de su parentesco formal, le surge como ajena

al propio lenguaje, como otredad que le excede en todas sus partes. A lo que se opone la poesía es a la jurisdicción sobre el pensamiento mismo de la ruptura matemática, al poder de inteligibilidad que tiene el matema. El poema hospeda un vínculo impuro con la experiencia sensible. Un vínculo que expone al lenguaje a los límites de la sensación. Por ello la existencia de un pensamiento del poema es siempre dudoso. Interrumpir al poder del poema es el trabajo del matema. Ese poder es la acumulación de un no-pensamiento (no logos) que se presenta a sí mismo a través del poder lingüístico de un pensamiento posible. En los términos de Badiou, el poema no evoca ni sugiere ninguna presencia desaparecida o velada. El poema excede al mundo: *“le poem surpasse en puissance ce dont le sensible ce capable”* (Badiou, 1998, 38-39). Y en particular, la acción poética, “encarnada en la producción de poemas” (Macherey, 2005, p. 111) presenta *Ideas en un estado puro*. No hay sentido a ser descubierto o liberado, sino objetos efectivamente desencadenados de la cárcel de la interpretación: “Este es el centro de la experiencia poética como experiencia de pensamiento: dar acceso a una afirmación de ser que no es una adecuación como aprehensión de un objeto.” (Riera, 2005, p. 29).

4. El poema nace oscuro, Zurita.

“En relación a la oscuridad del poema hoy, imaginación y experiencia, experiencia e imaginación dejadme pensar sobre una oscuridad del poema qua poema, de una constitutiva, incluso congénita oscuridad. En otras palabras: el poema nace oscuro; es el resultado de una radical individuación, ha nacido como un pedazo de lenguaje, en la medida que el lenguaje gestione ser mundo, esté cargado de mundo.” (Joris, 2005, p. 5).

¿Qué es el poema sino entonces una incompletitud? Y ¿qué es una incompletitud sino la aparición de una oportunidad que aún no existe para lo que se dirime en tanto que total completitud? La incompletitud hace aparecer lo que es, ontológicamente, ese fondo de nada, el ser en su inconsistencia. El poema, objeto, es anonadamiento de letras, de mensajería inconclusa, de exclusión excitada, de desaparición festejante, ¿acaso huella de algo? ¿Qué es acaso huella sino la patrimonialidad de lo que se condena a la suerte de su diseminación y oclusión? La huella como si en ella pudiésemos aquejarnos de destino posible, dejar huella, haber hecho mella, dejar una estela que pueda doblegar al tiempo de su hechura, que es siempre puesta en escena. Vana la huella entonces. Excepto en su repetición, antes de la huella, la repetición del propio gesto. La orina y la parsimonia repetitiva de su eyaculación para poder mostrarse como disparidad que anida la

intemperie de lo que a venir. Sin embargo, aun así, la huella como si pudiese entender el candor de las manos en el artesano que tejió, sin embargo, ahí estando aparentemente, lo que me cobija, no “huella” nada, no hace su presentación de origen, no se presenta en tanto que resultado intermediario de un a venir y un sucedido aquello. Entonces, muerto el poeta, de quien no necesito saber su nombre, allí algo rescatado a poco de volverse arena, el poema, es esa suma carnosita de espuma deletérea que me *ahova* los sentidos y me atrae por el mismo uso restringido de la(s) experiencia(s) de lo que ahí cabe. El poema es ese lugar de fuera de lugar, esa locación de ilocalidad, esa localidad unida-huida, indomiciliante, de los trozos que le componen. Archipiélago, así de sólida es su alianza, una mera estancia colgante y suspendida en medio de un mar de ahogo.

El poema no es una huella de la que se pueda seguir el destino de una figura. El poema es apenas rastrojo, mendrugo, y así es también como alimenta. ¿Qué buscar entonces en el poema sino azoro? ¿Cierta vergüenza manifiesta que se palidece a la brutalidad? Escritura en los cielos, o en el trazo incalculable de la tierra, allí su darse en forma de poema compite en la dignidad de lo que se hace y no en lo que se dice. Su decirse es lo que ha quedado obsoleto, cruzado, ahondado. Sobre pasado el poema en su postura, el acto es lo que parece ceñirse a la ineludible e imperiosa tarea de danzar a la orilla del abismo.

Rimbaud escribe en las cartas del vidente, donde este, el poeta que escribe, el aún poeta Arthur Rimbaud, que luego des-aparecerá como poeta de letras para devenir comerciante de armas, le escribe a amigos y colegas sobre el rol, el qué-hacer, el “deber ser” del poeta, la visión, que no es sino un ver anticipado. Es por esta misma razón que, en tanto que bisagra, como necesidad de esa condición de lo que es juntura y disyunción, expongo aquí a un poeta, y solo a uno de sus poemas, sabiendo la multiplicidad anidada, poema aún quizás condicionado a la era poética señalada por Badiou (Badiou, 2014). Es imposible continuar sin un poema, y a través del poema, su trazo, trazo que en este caso es llaga, de lo que no puede nominarse únicamente como espacio de diferencias, sino por el contrario, en el atropellamiento de la sin-distancia, donde la cercanía es el traspaso, la igualación, que no es la mismidad, sino la estancia de la igualdad.

NI PENA NI MIEDO, el poema, Raúl Zurita lo nombra. Zurita es un poeta chileno (Santiago de Chile, 1951). Formó parte del Colectivo de Acciones de Arte, CADA, el cual desarrolló su trabajo en el período de dictadura en Chile. El CADA estaba formado por Lotty

Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita. Las acciones de arte del CADA estaban compuestas de manera colectiva y apelaban a un arte comprometido socialmente. El CADA desarrolló justamente una serie de estrategias que le permitieron soslayar la represión. Entre sus acciones más conocidas, puedo nombrar *Para no morir de hambre* (1979), la cual consistió en la repartición de leche en las poblaciones periféricas de la ciudad de Santiago. Una columna de camiones de la empresa nacional de lácteos, Soprole, realizó un camino durante el cual se hacía la repartición de leche, en un período marcado por las carencias básicas en la población más vulnerable. El acto también consideraba la reciente memoria de las acciones del gobierno popular de Salvador Allende, depuesto por la dictadura, el cual había avanzado una política conocida como “1 litro de leche” para cada chileno. Otra acción destacable fue *Ay Sudamérica* (1981) la cual consistió en seis pequeños aeroplanos que sobrevolaron la capital de Chile, Santiago, el día 12 de julio. Desde ellos se lanzaron 400.000 volantes en los que se discutía la relación entre el arte y la sociedad. La acción en sí misma referencia al bombardeo sufrido por el palacio de gobierno el 11 de septiembre de 1973. Los volantes que se dejaron caer contenían un mensaje donde se sostenía el derecho a una vida standard para cada ciudadano, y se proponía que la ciudadanía era capaz de instaurar un concepto de arte enteramente nuevo, un arte que superaría los límites tradicionales entre arte y vida.

Zurita es Premio Nacional de Literatura 2000, y en 2016 recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda. Su carrera, en tanto que artista profesional, y entendemos por tal a aquel que a pesar de las condiciones de nuestra contemporaneidad ha podido no solo establecer su obra en un mapa de existencia aprobada por los circunscritos campos del Arte, sino a través de un efectivo forzamiento de las formas, y en ello, del propio material de la obra, que indefectiblemente es siempre, de una manera o de otra, los cuerpos, ha sido reconocida por premios internacionales y nacionales. Como poeta Zurita *hace* Poemas. Su poesía excede los avatares históricos. Pero esta excedencia no es sui generis, por el contrario, procede de una sutura de su contextualidad singular a una universalidad que procede globalmente para entonces.

El Golpe de Estado en Chile sucede el 11 de septiembre de 1973. Raúl Zurita vive en la ciudad de Valparaíso. Estudia en la Universidad Federico Santa María. Universidad que es allanada y ocupada por las Fuerzas Armadas. Zurita es tomado prisionero. Este hecho

será un elemento central de su escritura. *Purgatorio*, que es el nombre de su primer libro de poemas, consigna poéticamente este factor. Durante tres semanas Zurita es mantenido prisionero, junto a otras personas, en un barco, sin saber si saldría vivo de esa situación:

“Nos distribuyeron en dos barcos de la Compañía Sudamericana de Vapores, el Maipo y el Lebu (...) nos metieron en unos bodegones (...) eran lugares bastante amplios, donde caben doscientas personas, pero nosotros éramos ochocientos, todos apretujados, en un hacinamiento que nos impedía incluso movernos (...) nos soltaron de noche, luego de tres semanas, cuando quedaba una hora para el toque de queda.” (Piña, 1990, 195-233).

Purgatorio será para el propio Raúl Zurita “el martirologio de un artista al que no le queda otra opción que mostrarse como un cuerpo herido”. (Urzúa de la Sotta, 2008). Zurita es reconocido como un poeta que ha *escrito* en materiales que exceden a la hoja blanca publicada. Así, ha sido un artista que ha escrito en su rostro (quema de mejilla que se exhibe en la portada de *Purgatorio*, y en una de las páginas interiores del mismo, donde aparece el rostro de Zurita con una venda en la mejilla), y que ha escrito en los cielos, “El 2 de junio de 1982, Raúl Zurita escribió en los cielos de la ciudad de New York. Mediante el uso de cinco avionetas se trazaron las letras con humo blanco, componiendo una serie de textos de 7 a 9 kilómetros de largo. De forma interesante, por su encuentro, es el artista chileno radicado en Estados Unidos, Juan Downey, quien realiza la documentación videográfica” (Santini, 2009)”, y en el caso que presento, ha escrito en el desierto. Es conocida la intención de Zurita de continuar este tipo de trabajos a través de escrituras sobre el agua y sobre acantilados. Pero aquí me refiero a un poema de una sola línea. Poema que es una anunciación, en el sentido de visionario rimbaldiano y de acción restringida mallarmeana, es decir, un poema de sustracción e interrupción.

Zurita escribe *La Vida Nueva*, un prodigio impreso. Es un largo canto a los ríos de Chile, continuando en este sentido con el uso de los paisajes como eje poético de su obra. Es en el último verso de *La Vida Nueva* donde Zurita escribe la frágil frase: “ni pena ni miedo”. *Ni pena ni miedo* será posteriormente una escritura sobre la tierra: “en agosto de 1993, Zurita, con la ayuda del ministerio de Obras Públicas y del gobierno de Aylwin, escribió en el desierto de Atacama la frase “Ni pena ni miedo”, que, a la manera de las líneas de Nazca en el Perú, solo puede ser vista desde el aire y cuyo registro fotográfico cierra la

edición de *La Vida Nueva*." (Zurita, 1994, 59-60). Es la rayadura sobre la tierra de una intención indeleble, una escritura que no quiere desaparecer, aun siendo, su propia localidad desértica, una forma de desaparecer, de no estar, de estar sin estar presente, de estar presente sin estar presente como esta presente su propia falta. Un fuera de lugar es *Ni Pena Ni Miedo*, una declaración, y a la vez poema que declara por su existencia, como la cicatriz en la cara del propio poeta, marca que habla, que *muestra*, en un sentido wittgensteiniano, no solo del instante en que produce la autoherida, no solo un relato de lo que ha ocurrido, sino una cicatriz que signa su propio ser lo que es. La cicatriz es la existencia. Este poema es "un pensamiento de la presencia contra el fondo de la desaparición, como una acción inmediata, es al mismo tiempo, como toda figura local de una verdad, un programa de pensamiento, una poderosa anticipación, un forzamiento de lenguaje por el advenimiento de un "otro" lenguaje que es al mismo tiempo inmanente y creado." (Badiou, 2005, p. 53).

NI PENA NI MIEDO (1993) es un poema de 3 kilómetros de largo y 300 metros de ancho. Solo se puede leer-mirar desde el aire. Sus coordenadas son 24°2'49"S 70°26'43"W, y al ser ingresadas en el buscador Google Map se puede obtener una imagen de su posición en el desierto de Atacama, al norte de Chile. Hoy, el texto escrito ha sido rescatado de su propio olvido. Los años fueron cubriendo las letras y el difícil acceso hacía complejo el asumir dicha acción. Sin embargo, *NI PENA NI MIEDO* resistió al tiempo y a los cambios.

La obra de Zurita ha sido signada por el uso de su propia vida como lugar desde donde narrar. En una entrevista posterior a la publicación de su última obra escrita, que lleva el paradójico nombre de *Zurita*, con lo cual, nuevamente, el poeta tacha su nombre, y mediante el gesto de "hacerse" obra, de indistinguir las líneas que separan al individuo-cuerpo del cuerpo de la obra, el poeta dice: "*Zurita* es mi máximo intento de acortar la brecha entre vida y obra (...) Si realmente logras tocar el fondo de ti mismo, sin autocompasión y sin falsa solidaridad, lo más probable es que estés tocando el fondo de todos los seres humanos. Todos somos más o menos similares en nuestros sueños, en nuestras pesadillas, en nuestra necesidad de amor, en nuestra perplejidad frente a la muerte. Si partes del dato de tu existencia, lo más probable es que toques el dato de la existencia de todos." (Careaga, 2011)

Al decir de Zurita, es a través del desnudamiento extremo del *uno*, lo que se presenta o se localiza, se toca a la multiplicidad infinita de los entes. Lo que se abre entonces allí, aunque a través de ello se fulmine al individuo, es lo *real*. Pero esa contención sujeta es la que encarna la obra. La obra, en su inasible condición casi-inconsistente, permanece guardia de una verdad que se despliega, verdad que es a la vez la de ese ser indiferente, inconsistente, múltiple, y a la vez de existencia, excepcionalidad clasificada, lugaridad indicante, abismalidad trayectorial y oscilante a la vez.

NI PENA NI MIEDO casi no dice nada. Resuena tras esta frase el eco de una frase más fijada a los cuerpos: “ni perdón ni olvido”. Frase que está sellada a los cuerpos de los desaparecidos y a los cuerpos de quienes vivos siguen haciéndoles resistir en nuestras memorias. Porque el acto genocida no puede en definitiva ser nunca perdonando, ni tampoco puede ser olvidado. No puede ser historizado, es decir, quedar meramente inscrito para su modulación interpretativa, sino que debe ser historizado en el sentido que le da Badiou a la historia, es decir, la historia intermitente de una invariancia, de la repetición intensiva y persistente de una verdad, local, y universal: sí, hubo genocidio, y conocemos los nombres de quienes lo perpetraron. No hay aquí espacio para las lecturas de la sospecha postmodernista. Aquí no cabe duda.

Zurita no se apropia del más político cuerpo-sujeto de la frase “ni perdón ni olvido”. La frase de Zurita apela al encuentro de toda vida *en* la existencia. Es un axioma de existencia ética. Es un poema que apela a la existencia pura, más allá de los desafíos propios de cada tiempo. Ante una dictadura brutal que casi arrasa, sino lo ha hecho en cierta forma, con un país entero, no queda sino seguir, como el personaje de Beckett, seguir a pesar, a pesar de la lápida estatal. Sin pena, es decir, sin la urgencia de anidar la tristeza natural ante la barbarie porque, aunque se viva, no debe ser en ella en donde establecerse, aunque las lágrimas enmarquen el rostro como en ese personaje de Beckett, otra vez, y sin miedo, porque tampoco se puede temblar ante el desafío que se presenta.

Zurita expone en una entrevista sobre la función del arte: “Creo que la función del arte, su sueño es un día desaparecer para que la vida misma sea un acto creativo. Desde lo más simple, tomarse un vaso de agua, hasta lo más complejo, resolver ecuaciones y diferenciales de quinto grado. ¡Que todo sea un acto creativo! La obra de arte es lo posible, lo que pudimos hacer, lo que podemos duramente hacer, y el arte ha sido hasta

el momento el gran testimonio de la violencia y también el gran testimonio de la compasión. Solamente podemos esperar, ponerle una esperanza al horror de este mundo. El arte es la gran compasión, la compasión por nuestra fragilidad, por nuestros errores por nuestra debilidad y tiene que ser capaz de mirar lo más oscuro que tenemos, para que de allí surja algo nuevo, algo tan potente, que sea más fuerte, que doblegue un poco la realidad y la lleve hacia el sueño, la esperanza, la luz.” (Zurita, 2016).

La brecha, aparentemente insalvable, entre Zurita, y Badiou, se funda sobre el rechazo a la existencia de la verdad en la poesía por parte del poeta. Sin embargo, es claro que Zurita está refiriéndose más bien a la verdad como lo legislado verídico, a una verdad que deviene nuevamente de un juicio prescrito, que ha de ser probada, corroborada, y no a la verdad en el sentido de Badiou.

Esta constante declaración de Zurita, esta su propia visión de lo que es la poesía, aleja la posibilidad de leer a aquel que la declara, a Zurita, de una lectura ortodoxa desde la filosofía de Badiou. Sin embargo, nuevamente, entiendo que el poema, el hecho de arte, es convocado a una condición que le es propia respecto de una invariancia mayor que las posibles interpretaciones del que las escribe, todavía suturado a su tiempo. Así, es la propia obra, la traza de las letras inscritas en la superficie seca del desierto, la que debe decir de lo que es. Y en este sentido, cercano al cuerpo que es, es que este poema obra un acercamiento a la visión de Badiou. Allí, en tanto que tal, ser-ahí de “ni pena ni miedo”, soporta, al borde del abismo una anunciación invariante, radicalidad que espera la composición de nuevas y otras formas de desplegamiento artístico.

La condición del arte es la que obliga a la filosofía a pensar. Pero esta condición claramente es la que inexiste mediante el aparecimiento inaudito de una serie de obras que, fijas, finitas, febles, desaparecibles, mantienen el fulgor de una necesidad por una otredad emancipatoria.

Luis Guerra

Barcelona, 2017.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, Alain (1982). *Théorie du sujet*. Paris: Éditions du Seuil.

Badiou, Alain (1998). *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris : Éditions du Seuil.

Badiou, Alain (2005). The Subject of Art, The Symptom, no. 6, 2005. trad. Lydia Kerr, http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html.

Badiou, Alain (2009) *Theory of the Subject* (Bruno Bosteels, trad.). Londres – Nueva York: Continuum.

Badiou, Alain (2014). *The Age of the Poets* (Bruno Bosteels, trad.). Nueva York: Verso Books.

Careaga, Roberto (18 de junio de 2011), Raúl Zurita: 'Lo que tenía que hacer ya lo hice. Estoy en blanco', La Tercera. Recuperado de <http://letras.s5.com/rz220611.html>.

Celan, Paul (2000). *Obras Completas* (José Luis Reina Palazón, trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Joris, Pierre (2005). *Paul Celan Selection*. Oakland, CA: University of California Press.

Macherey, Pierre (2005) "The Mallarmé of Alain Badiou" en Gabriel Riera, *Alain Badiou, Philosophy and its Conditions*. Albany: State University of New York Press, 2005.

Piña, Juan Andrés (1990). *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén.

Rimbaud, Arthur (2005) *Complete Works, Selected Letters* (Wallace Fowlie, Seth Whidden trad.). Chicago: The University of Chicago Press.

Santini, Benoît (2009) "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". Revista Laboratorio, Nº 1, primavera 2009, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. http://revistalaboratorio.udp.cl/num1_2009_art6_santini/.

Urzúa de la Sotta, Andrés (2008). "Apuntes sobre "Purgatorio" de Raúl Zurita", Proyecto Patrimonio. <http://letras.s5.com/rz101208.html>.

Zizek, Slavoj (2014). *Less than nothing, Hegel and the shadow of Dialectical Materialism*. Londres-Nueva York: Verso.

Zurita, Raúl (1994). *La Vida Nueva*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Zurita, Raúl (2012). *Zurita*. Salamanca: Editorial Delirios.

Zurita, Raúl. (2016, 4 de marzo). La Belleza de Pensar. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=TfkLrLsngY8>.