



"Ni pena ni miedo", de Raúl Zurita: desierto y erosión

"Neither pain nor fear" by Raúl Zurita: desert and erosion

Matías Ayala Munita¹

Recibido: 11/12/2020

Aceptado: 02/02/2021

Publicado: 09/03/2021

Resumen

En este artículo se estudiará la kilométrica inscripción "ni pena ni miedo" del poeta chileno Raúl Zurita en el Desierto de Atacama, en 1993, partir de relaciones visuales, simbólicas y materiales. Primero, se establecerá la noción de paisaje que hay en su obra poética como proyección de la política de la postdictadura. Segundo, se presentará esta inscripción a partir de sus relaciones contextuales, simbólicas y materiales, es decir, tanto en contrapunto con el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político ubicado en el Cementerio General de Santiago (1993) como en relación al discurso político chileno hegemónico en los años 90. Por último, se sopesará la erosión y posterior restauración de la inscripción.

Palabras clave

Poesía chilena; paisaje; dictadura; desierto; materialidad; entorno.

Abstract

In this article we will study the kilometer long inscription in the desert "ni pena ni miedo" by Chilean poet Raúl Zurita in the Atacama Desert in 1993 based on visual, symbolic and material relationships. First, the notion of landscape in his poetic work will be established as a projection of the politics of the post-dictatorship. Second, this inscription in the desert is presented from its contextual and material relations, both as a counterpoint to the Memorial of the Disappeared Detainee and the Political Executed (1993) and in relation to the hegemonic Chilean political discourse in the 1990s. Finally, the erosion and subsequent restoration of the inscription will be weighed.

Keywords

Chilean poetry; landscape; dictatorship; desert; materiality; environment.

¹ Escritor e investigador chileno; actualmente trabaja en la Universidad Finis Terrae (Santiago, Chile). Es Licenciado en Filosofía (UC) y Ph. D. en Romance Studies, Cornell University, EE.UU. Ha publicado los libros de poesía *Escafandra* (1998), *Año dos mil* (2006), *Ithaca, NY/Falso recuerdo* (2019) y de ensayos *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (2010), *La poesía de Oscar Hahn. Anacronía, fantasmas, visualidad* (2018) y *Poéticas de viviente, lo animal y lo impersonal* (2020). Contacto: mayala@uft.cl.



Posiblemente, la obra más espectacular que el poeta chileno Raúl Zurita ha llevado a cabo –y ha hecho varias– es la kilométrica inscripción “ni pena ni miedo” en el Desierto de Atacama en el norte de Chile en 1993. Estas cuatro palabras exponen una serie de relaciones estéticas, simbólicas y materiales que es posible elaborar con cuidado. Estos vínculos tejen poética y visualidad, representación del paisaje y representación nacional, sistema productivo minero y entorno circundante. Este corto enunciado, además, ha tenido cambios en el tiempo en donde la materialidad misma del entorno ha emergido. “Ni pena ni miedo” revela cómo la escritura de Zurita sobre la tierra se configura no solo a partir de la propia materialidad sino a partir del despliegue temporal. Como veremos, hay una tensión constante entre la voluntad de inscripción en el paisaje, no lejana a la voluntad extractivista que administra y torna productivo un terreno, y la manera en que el entorno responde a esa inscripción y la reescribe. Escritura y entorno, entonces, forman un ensamblaje complejo y dinámico donde la materialidad misma se torna el eje de esta tensión.

Paisajes de la dictadura

En la poética de Raúl Zurita, las imágenes de paisajes nacionales tienen una gran prominencia. Esta representación de espacios se entronca con los tradicionales paisajes estetizados del territorio nacional. El “paisaje nacional”, como proyección visual y discursiva, es la contracara de la concepción productiva del paisaje latinoamericano como objetos de posesión, extracción o expropiación. Las constantes playas, desiertos, praderas, ríos y cordilleras de la obra de Zurita no tienen propietarios ni están articulados con algún sistema productivo. Ahí tampoco son relevantes la multiplicidad de formas de vida animal y vegetal, las capas orgánicas y minerales y sus vínculos de alimento, energía y subsistencia. Las relaciones entre lo material y lo viviente no aparecen, por lo tanto, es difícil hacer una lectura material económica o ecológica en la obra literaria de Zurita. Al contrario de la obra de Pablo Neruda, donde su materialismo adquiere rendimiento corporal (*Residencia en la tierra*), objetual (*Odas*) e histórico-político en clave marxista (*Canto general*), en Zurita los paisajes se conciben principalmente como imágenes y escenarios para su reflexión subjetiva, estética y política. Sus paisajes nacionales –desiertos, montañas, playas mares y ríos– se presentan como marcados por la violencia de la dictadura en donde el duelo, la memoria y los afectos se proyectan en ellos. Estos paisajes elegidos son los tradicionales del imaginario chileno, de esta forma, el trabajo principal de Zurita es resignificarlos poéticamente a través de la proyección colectiva y subjetiva. Para esto, Zurita utiliza un amplio repertorio de símbolos bíblicos que tiñen con rapidez de afectos el paisaje: el desierto es el espacio del aislamiento, alienación y violencia; el agua, elemento de purificación, renacimiento y movilidad; y el cielo es lugar de comunicación trascendental. En libros como *Anteparaíso*, *Inri* o *Zurita*, estos paisajes se personifican hasta adquirir moción propia en un registro fantástico o psicodélico. Ellos pueden moverse de forma vertical u horizontal, pueden sufrir mutaciones y acciones imposibles (por ejemplo, un mar arder, una cordillera caer) y, retóricamente, mediante apóstrofes, proyecciones y diálogos, se intercambian afectos con el sujeto. Por esto, Benoît Santini habla de paisajes concebidos como una suerte de “antropomorfismo” (109) ya que, de forma tradicionalmente romántica, las emociones colectivas se proyectan en los paisajes hasta identificarlos con ellos.

Su obra tiene un extenso uso del vocabulario y simbología católicos a través de la intertextualidad persistente con *La divina comedia* de Dante. El relato cristiano de la salvación colectiva (en la otra vida) le permite proponer un despliegue temporal en donde el dolor y el sufrimiento, a través de una inversión dialéctica, son superados y espiritualizados. A la voluntad de duelo nacional a través de la escritura de paisajes y figuras bíblicas algunos críticos lo han llamado un deseo “mesiánico” de Zurita (Pérez Villalobos 57). Por una parte, Zurita intenta

elaborar el duelo nacional por la extensa violencia de la dictadura de Pinochet y, por otra, construye una figura de autor fuerte –tradicionalmente latinoamericana y masculina– que toma busca centralidad en el campo literario y se relaciona con los gobiernos de turno durante la postdictadura. Por todo esto, Sergio Villalobos-Ruminott ha observado que Zurita utiliza el sacrificio cristiano como forma de asegurar la redención, pero no solo la colectiva, sino la del mismo Zurita dentro el canon de la poesía chilena (213). La figura de la redención cristiana, sin embargo, se asemeja peligrosamente al discurso de la dictadura que propone entender los torturados y detenidos desaparecidos como una víctima sacrificial del neoliberalismo militar. De esta manera, explican y justifican la violencia política (Ayala 42).

Hay dos libros de Zurita que han tratado directamente con la violencia política: uno escrito durante la dictadura, *Canto a su amor desaparecido* (1985), y el otro, en la postdictadura, *Inri* (2003). En ambos, el lugar de la víctima de la violencia de Estado se presenta bajo la figura de sacrificado. El sacrificio, bajo la concepción de la narrativa cristiana, le permite a Zurita presentar el laborioso trabajo de duelo del discurso poético (Fisher 168) bajo la enfática imagen de la redención espiritual y corporal. El final de ambos libros tiene momentos de inversión afectiva dialéctica sin mayor justificación narrativa o argumental. En *Canto a su amor desaparecido* se encuentra esta frase, que con variaciones se repite como una suerte de estribillo a través del libro:

- Pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas. (12)
- [...]
- Pero mi amor ha quedado pegado en las rocas, el mar y las montañas
- Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas, el mar y las montañas. (13)
- [...]
- Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a las rocas al mar y a las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y las montañas.
- Pegado, pegado a las rocas, al mar y las montañas.
- Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos. Desiertos de amor. (13-14)

La insistencia con que el afecto se presenta junto al paisaje es expresiva, la hipérbole amplifica el sentido, más que hacerlo más complejo. Con el amor queda proyectado como inscripción en la roca como manera de compensar la violencia del Estado; el amor se propone detenido en el espacio mientras el dolor es pasajero y temporal. En este libro, como en la *Divina comedia* de Dante y *La vida nueva* (1994), el amor tiene un rol cosmológico ya que da sentido a la vida individual, colectiva y material. El Dios aristotélico de Dante se identifica con el sol y el amor. El amor permanece, para Zurita, como el territorio nacional, más allá de la violencia, la justicia incompleta o la desigualdad económica. La repetición de estas frases a lo largo del volumen procede como una intensificación afectiva, su sentido es su intensidad.

William Rowe notó que hay un “movimiento deshistorizante” (193) en la noción de paisaje de Zurita ya que debe tener un elemento inalterable que pueda redimir la violencia. La tierra es el lugar en donde “la tortura no puede penetrar”, una superficie que no puede ser marcada” (Rowe 194). Al no tener historia –ni dueño de producción, ni formas de vida agregado– solo un amor, el amor con funciones divinas que se incrusta en él para eludir que los actos de violencia. La intensidad expresiva y afectiva del amor podrían así lograr el trabajo del duelo, sin embargo, los requerimientos sociales de justicia quedarían invisibles tras la emoción. En contraposición, Jens Andermann afirma que la escritura de Zurita puede entenderse, en contraposición a los “jardines de la memoria” y la conmemoración monumental de la postdictadura que proyectan como potencial terapéutico en los elementos orgánicos y la poética

del paisaje. Acá, según Andermann sólo queda la itinerancia entre ruinas del país y una escritura que meramente se adhieren a la tierra en vez de inscribirse (174). Esas ruinas nacionales serán las que persistentemente aparecerán en el volumen Zurita y podrían ir más allá del “pacto sepulcral” de la postdictadura. Este mismo verso de Zurita fue inscrito en el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político del patio 102 del Cementerio General en Santiago de Chile en 1994. El memorial fue diseñado por Nemesio Antúnez, Claudio Di Girolamo y Francisco Gacitúa e inaugurado el 21 de febrero de ese año. Este memorial consiste en una gran muralla de mármol en donde están los nombres de muertos de la dictadura consignados por el Informe Rettig (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991). Divididos entre Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos, entre ambos, está el nombre de “Salvador Allende Gossens, presidente de la República” rodeado por un espacio en blanco que señala su importancia histórica y social.



Figura 1. Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político, Cementerio General, Santiago de Chile. Fuente: Google Maps.

El muro se levanta entre piedras y arbustos junto a una plaza circular y cuatro esculturas de rostros con ojos cerrados que, al emerger de las piedras, simbolizan a los muertos que descansan unidos a las piedras. En la franja superior de la muralla se lee esta variación del estribillo de *Canto a su amor desaparecido*: “Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas al mar a las montañas”. Visualmente, el verso destaca por el tamaño de sus letras en relación con los nombres y textualmente destaca el deíctico que no se encuentra en el libro (“mi amor está *aquí*”). Los nombres de los asesinados, en su ordenada disposición cuadrada, conforman un listado que sobrecoge por la visualidad simétrica de su número. La frase de Zurita, en cambio, tiene por sujeto del enunciado a la nación chilena (el que afirma “todo *mi amor...*”) y que reconoce amorosamente a los desaparecidos y ejecutados por la dictadura y los ancla, representa y contiene en ese Memorial.

En su articulación material —mármol, piedras y vegetales y espacio público—, este Memorial es una simbólica tumba colectiva con los nombres de los detenidos y ejecutados. Es un “lugar de la memoria” en donde el Estado de Chile contiene, concentra y confina el duelo en una plaza circular para que éste no se vuelva un espectro itinerante por la nación (al contrario de lo que afirma Andermann). La frase de Zurita en la sección superior de la muralla quiere transmutar el duelo en afecto por el paisaje nacional. Si para el Memorial los muertos reposan en el cementerio, para el texto el amor se expande terapéuticamente a través de las piedras hacia el territorio nacional.

Inscripción monumental

La monumental inscripción en el desierto “ni pena ni miedo” de 1993 debe leerse en relación con el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político de 1994. Ambas son inscripciones monumentales en lugares públicos como meditaciones en torno a la postdictadura chilena. La inscripción desértica de “ni pena ni miedo” es el contrapunto al Memorial del Cementerio General: una, Cementerio de Santiago; otra en el desierto; una llena de nombres propios de sujetos que murieron a manos de la dictadura, la otra impersonal; una directamente política, la otra sólo alusiva. A gran escala, con la intención de permanente, a unos 56 kilómetros al sur de la ciudad de Antofagasta y en una planicie del desierto de Atacama, la frase “ni pena ni miedo” involucró un despliegue importante de personas, tiempo y dinero. Hecha con máquinas para hacer caminos, mide 3 kilómetros de largo y cada una de sus letras tienen 250 metros de alto (y las letras “p” y “d” tienen 500 metros).² El trazo de estas letras tiene unos 40 metros de ancho y una profundidad de 1,8 metros.

Para lograr esta obra, Zurita organizó a un grupo de artistas plásticos que donaron sus cuadros, empresas constructoras que los adquirieron a cambio de servicios.³ Es más, el ministro de Obras Públicas de Gobierno de Chile de entonces, Carlos Hurtado, dirigió el proyecto. La mayor parte de estos artistas, hay que decir, no estaba adscrito a la neovanguardia de los 70 y los 80 ni eran cercanos al CADA. Al contrario, varios de ellos son parte de los pintores figurativos de la “vuelta a la pintura” que comienza a circular en el mercado del arte chileno como respuesta a las áridas reflexiones de la neovanguardia. Parte de esta nómina visual se puede apreciar en la fotografía que apareció en el periódico *La época* del 11 de agosto de 1993.



Figura 2. Imagen del periódico *La época* del 11 de agosto de 1993, p. 15.

² <http://www.corporacionproa.cl/web/?p=38> (Consultado el 22 de mayo de 2017).

³ La lista de artistas, que se consigna en las notas (7) y los agradecimientos (9) de *La vida nueva* (7) se compone por: Fernando Allende, Samy Benmayor, Bororo, Beatriz Bustos, Gonzalo Cienfuegos, Pablo Domínguez, Ismael Friguero, Benjamín Lira, Matías Pinto D’Aguilar, Luz María Williamson y Paulina Zegers.

La inscripción ha terminado por ser llamada “geoglifo”, siguiendo la práctica indígena de inscripción y dibujo sobre la tierra en el sur del Perú y el Norte de Chile. Las más conocidas han ser de líneas de Nazca hecha por la cultura Paracas y en el mismo Desierto de Atacama, se encuentra el Gigante de Atacama. El geoglifo se suele hacer con piedras y rocas que contrastan cromáticamente con la tierra. Los contrastes, que pueden ser algo sutiles, son duraderos y han permanecido durante cientos y miles de años. Desde la neovanguardia internacional, en cambio, se la puede entender como una obra de *land art*: la intervención estética en un paisaje en donde obra tridimensional y entorno se encuentran ligadas. La obra de *land art* sería una escultura de campo expandido entre el paisaje y la arquitectura, como propone Rosalind Krauss, entre la literatura y el arte que lo espacializa (284). Decidir llamarlo entre geoglifo o *land art* es una decisión geopolítica, temporal y cultural. La primera lo concibe hacia el pasado y lo local y la segunda como contemporáneo y cosmopolita. “Ni pena ni miedo” parece inscribirse entre ambas acepciones, sin embargo, creo que ella se acerca más al *land art* debido a razones materiales y técnicas: para hacerla se excavó el suelo 1,8 metros con máquinas industriales. El geoglifo, en cambio, de forma más sutil y análoga, sólo mueve y agrupa de piedras en la superficie de laderas.

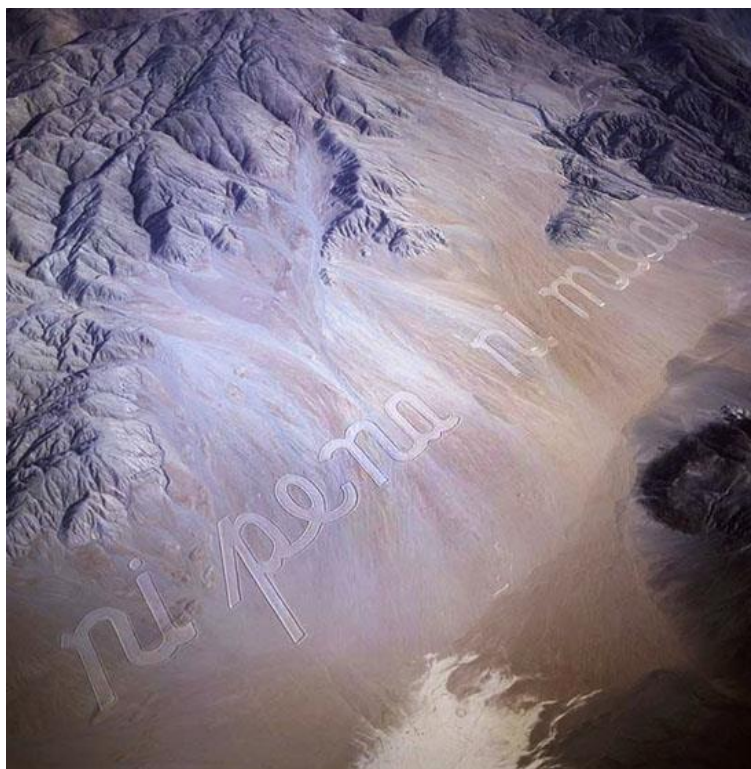


Figura 3. Inscripción “ni pena ni miedo” de Raúl Zurita.
Foto de Guy Wenborne.

Es claro es que la carga semántica y afectiva de la frase “ni pena ni miedo” se potencia y amplifica a través de la inmensidad de su escala. El tamaño importa, se podría decir de este verso como fantasía de vanguardia monumental y masculina que solo puede leerse completa mediatizada en una fotografía. Si bien “ni pena ni miedo” podría ser una obra duradera, ella era poco accesible – antes de internet al menos–. La kilométrica frase se escribió en una planicie entre cerros desérticos, la carretera y el mar y, hasta hace algunos años, no tenía un camino reconocible. En una entrevista del año 1990, tres antes que lograr concretarla, el poeta aseguraba que, según un geólogo consultado, la obra podría durar ochocientos años (Piña 281).

Con en el tiempo, se parecería a los geoglifos precolombinos como una suerte de “vanguardia primitiva”. En las notas iniciales de *La vida nueva* se afirma que esta escritura “tiene un carácter permanente” (7) como un deseo de hacer una obra clásica que resista el paso del tiempo, al menos, desde un punto de vista material.

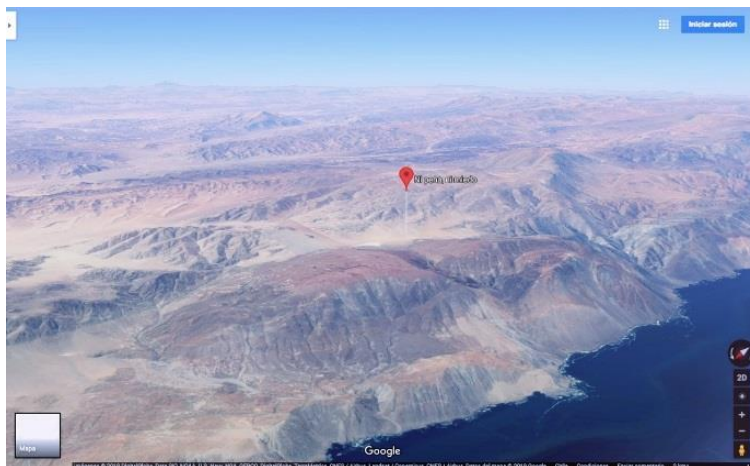


Figura 4 Emplazamiento geográfico de “ni pena ni miedo”.
Fuente: Google Maps.

En los primeros años sólo era posible ver la obra desde las rutas comerciales de los aviones. Por esto “ni pena ni miedo” suponía la mirada y fotografía aérea para ser visto. El punto de vista aéreo, que implica elevación, autoridad y poder, se ha extendido durante el siglo XX hasta ser internalizado en las habituales contemporáneas imágenes satelitales de mapas y vigilancia. La fotografía aérea ha tenido un rol esencial para mapear recursos naturales y sus emplazamientos topográficos y, después de la Segunda Guerra Mundial, sugieren Cosgrove y Fox, ha servido para el arte ecologista contemporáneo (116). Elevar el punto de vista, cambiar la perspectiva y enmarcar desde arriba hace apreciar el entorno, pero esta frase de Zurita más que un espacio circundante el desierto, se vuelve la materia en donde se escribe el texto y se aprecia como objeto visual representado. El desierto tiene una historia cultural particular en Chile: en el siglo XIX fue concebido como espacio despoblado, frontera natural y zona de extractivismo minero, para después, en el siglo XX, ser zona de matanzas obreras y políticas (Urzúa 321). Esta negatividad social y superposición de temporalidades que se inscriben en ese espacio alteran lo que se concibe como “lo natural” (Giorgi 224), sin embargo, ellas se tornan invisibles. La fotografía de “ni pena ni miedo” cierra el volumen *La vida nueva* de 1994. *La vida nueva* pretende sintetizar el discurso afirmativo de la postdictadura como narrativa histórica “de la reconciliación entre los chilenos”, según promovían, en lenguaje católico, las autoridades del gobierno de la Concertación, entonces, demócrata-cristianas. El grueso volumen se inicia con agradecimientos a las autoridades políticas (como el presidente de Chile y el presidente del Senado), entre otros autores y críticos. En los textos de *La vida nueva* se expanden las figuras los ríos como símbolos que regeneran la vida política nacional. Carlos Pérez Villalobos hizo, en la *Revista de crítica cultural*, una de las críticas más agudas a este libro:

Si el poema de Neruda [*Canto general*] era la transfiguración poética de una lectura materialista de la historia de América —cuya predicibilidad era redimida por la exuberancia del lenguaje nerudiano profuso en imágenes sorprendentes—, el poema de Zurita es la transfiguración mística del consenso político (la vida nueva prometida a ese

país) según una imagen piadosa y pietista de la reconciliación –la redención por el amor.
(57)

Una parte de crítica cultural ha llamado a la postdictadura no un mero “retorno de la democracia” sino “la consumación de la dictadura”. Esta idea, expuesta con brillantez benjaminiana por Willy Thayer afirma que la “Transición política chilena” acepta la ilegalidad de la dictadura y convierte “el estado de excepción en regla” (124). De esta manera, las disposiciones legales, la violencia institucional, la desigualdad estructural y la economía neoliberal se normalizan y naturalizan como el pacto de la democracia chilena. Esta postura crítica no fue claramente tomada por Zurita ni tematizada en su obra, sí en cambio por algunos de sus críticos que han visto con sospecha en el libro *La vida nueva* la encarnación literaria del complaciente discurso político de la postdictadura.⁴

El pasado traumático es simbolizado y aceptado al negar la pena en él y, además, se afirma el futuro al negar el miedo. “Ni pena ni miedo” consiste, entonces, en una aceptación del presente (en términos temporales) y del pacto social de la postdictadura neoliberal chilena (en términos políticos). Ambos, eso sí, conjugan pasado y presente, muertos y vivos, el yo y los demás. Es relevante que en esta frase que no tiene un sujeto claro que la enuncie: puede ser yo, tú, ellos o nosotros. Esta impersonalidad es importante ya que permite identificar el yo poético con el sujeto colectivo de la nación en la impersonalidad de la inscripción. En la misma línea se encuentra el volumen *Poemas militantes* (2000) dedicado al presidente Ricardo Lagos como si la política o la poesía pudieran redimir la nación voluntariosamente.



Figura 5. Imagen de “Ni pena ni miedo” con que termina la primera edición de *La vida nueva* (1994).

La tipografía elegida para esta frase es la letra manuscrita, con lo que se alude a la tradicional mano autoral que escribe con la tecnología análoga de un lápiz sobre un papel. Es imposible que una mano pueda escribir a tal escala, pero esa la impresión que da: la de una mano de kilométrica, gigante o divina, que utiliza un llano como soporte de una escritura inmensa. El autor parece no solo haber escrito en el desierto, sino querer estampar su firma en él: el poema manuscrito es la huella de que certificaría su identidad. La tipografía manuscrita

⁴ En 2018 Raúl Zurita publicó una nueva versión corregida de *La vida nueva* en donde parece tomar en cuenta estas críticas, ya que suaviza su esperanzadora adscripción política y agrega mayor complejidad textual.



Figura 7 Minera La Escondida.
Fuente: <https://goo.gl/maps/itSUW5eySd52>

Sin duda hay diferencias entre ellas: el texto de Zurita implica mucho menos inversión de dinero, además, altera sólo las capas superficiales de la tierra (“sobrecarga” se llama en términos mineros), y ella se inscribe en una obra estética multimedia y de neovanguardia. La extensión kilométrica de escribir en el desierto, la voluntad de significar la posdictadura como gran producción sentido nacional, la letra manuscrita como voluntad autoral lo hacen equiparable –en ciertos sentidos– a la producción extractivista. Para ambos, la tierra un recurso material o mineral que es utilizado para una gran producción (económica o cultural) que no toma en cuenta toda la diversidad de formas de vida en el desierto. Para ambos, el desierto es un espacio inerte, un mero terreno como recurso de extracción en donde las capas temporales se encuentran invisibles. Ambos suponen al desierto como un espacio geológico impersonal, inhumano y mineral, fuera de las relaciones de la vida. Ambos, no obstante, no toman en cuenta tanto que hay rocas que no se han movido hace millones de años o que los salares –de donde toman aguas algunas las mineras– que son vestigios de los paleólogos en las cuales hay bacterias que viven en condiciones salinas únicas en el planeta. El desierto tiene su manera peculiar de codificar la temporalidad, sus propias formas de vidas y relaciones. El desierto no está “muerto” a pesar de su apariencia inanimada.

La materialidad de la inscripción “ni pena ni miedo” de Raúl Zurita no soportó el paso del tiempo. El viento, las piedras, la arena –y las pocas lluvias al parecer– borraron una parte de la frase y, diez años después, ya solo se podría leer la palabra “miedo”. Los 800 años no fueron bien pronosticados pues había más factores del entorno considerar. Al parecer el desierto no era un mero terreno inerte. Esta borradura es significativa, es la interacción del entorno con la inscripción monumental de Zurita, el inesperado *feedback* del desierto que reescribe y borra con erosión. El medio, así, poéticamente corrige a Zurita y sólo expresa el “miedo” de seguir siendo un objeto: ya sea una reserva de minerales en la desmedida producción extractivista o un soporte de la escritura como figura inerte para una poética conciliación neoliberal. El entorno tiene una fuerza mayor que la prevista, al parecer y se compone de mayores relaciones y más complejas que las esperadas.

La erosión de “ni pena ni miedo” en veinte años demuestra no solo el mal cálculo de los ingenieros del proyecto o, de forma más general, la imposibilidad de poder saber cómo interactúa el viento, el polvo, la humedad y los minerales en ese llano. En las limitaciones del saber de la ingeniería, la geología y la climatología, en ese borde, la frase “ni pena ni miedo” está amenazada por la ruina como símbolo del Antropoceno. O, puesto de otra manera, la aspiración a una temporalidad larga de la literatura y la inscripción en el desierto ha de ser contrastada y replanteada en el contexto contemporáneo en donde la noción misma de temporalidad parece alterarse. Más que desconocimiento o limitaciones humanas hay una

política ecológica en esta borradura, hay un cruce de temporalidades como pugna de fuerzas. Quizá esta erosión podría ser una metáfora de las relaciones entre poética y política en la obra de Raúl Zurita: la posibilidad redentora de su escritura no está sólo en ella misma como un valor permanente sino en su recepción del entorno espacial y social el que debe conjugarse con su despliegue temporal.

Veinte años después de la inauguración, se hizo pública la erosión de “ni pena ni miedo” al poner en marcha el programa de restauración de su trazo.⁵ Hay un curioso video en internet con la inauguración de la restauración llamado “Rescate de geoglifo de Raúl Zurita” del 19 de octubre del 2013.⁶ El video, sin mayor pretensión estética, es un registro del evento, en donde la mayor parte del tiempo lo toma la ceremonia andina de “Pago a la tierra” u “Ofrenda a la Pachamama” (y su barroca diversidad de objetos y acciones) para finalizar con las palabras de un funcionario de la ciudad Antofagasta y el propio poeta.



Figura 8. Ceremonia andina de “Pago a la tierra” para la “Rescate de geoglifo de Raúl Zurita” del 19 de octubre del 2013. Fuente: <https://youtu.be/kTSy1uMyijo>

La ceremonia andina –con la cual, hay que notar, la obra literaria de Zurita no tiene especial relación– claramente se opone a la máquina extractivista en términos de espacios culturales, tecnologías utilizadas, intensidades de producción y relaciones entre las diversas formas de vida. Me parece especialmente paradójico este pago a la tierra andina en el contexto minero, estético y político. Da la impresión de que el pago a la tierra tuviese la función de conjurar la erosión futura del desierto, de aplacar la retroalimentación del entorno (encarnado en la figura andina de la Pachamama), y de acudir a un saber y práctica indígena (ecológica y espiritual) para que medie entre su fuerza y la inscripción artística que objetiva la naturaleza como mero recurso de escritura. “Acudir a los indígenas por su poder curativo y matarlos por su salvajismo no están tan separados”, afirmó Michael Taussig (100), ambos conceptos solidarios, propone, ya la línea es delgada entre usar el indio como trabajador y usarlo como objetos míticos de tortura.

⁵ *El mercurio*, 17 de octubre de 2013.

⁶ <https://youtu.be/kTSy1uMyijo>

La Corporación Proa (Corporación Pro-Antofagasta) –financiada con mineras de la zona– ejecutó la mantención de la inscripción “ni pena ni miedo” con ayuda de las autoridades de la ciudad. En el video, por último, el funcionario de la ciudad de Antofagasta recalca el rescate de la obra para las “generaciones venideras” y la necesidad de su “puesta el valor turístico”.⁷ Para esto, el burócrata menciona los elementos necesarios para hacerlo: un camino bien demarcado, la señalética necesaria para no perderse entre los cerros y los llanos y proyecta de un mirador para poder leer la frase. Junto la mano en el desierto de Mario Irarrázaval, también a sur de Antofagasta, pretenden sumar inscripción “ni pena ni miedo” como una mercancía poética-paisajística, así estas dos obras de arte forman una suerte de gentificación artística del despoblado desierto entre caminos que llevan a minas.



Figura 9. Señalética vial “Geoglifo Raúl Zurita”.

Fuente: <https://goo.gl/maps/UjJPZEJt6engkBfr8>



Figura 10. Mano del Desierto. Escultura de Mario Irarrázabal.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Mano_del_desierto

La inscripción monumental de Raúl Zurita “ni pena ni miedo” toma su fuerza de su propia materialidad y su gran escala, no obstante, ella no releva el entorno, sólo lo toma como

⁷ Ver http://www.corporacionproa.cl/web/?page_id=225 (Consultado el 22 de mayo de 2017).

soporte de escritura. Por esto, las relaciones de materiales y vivientes no adquieren protagonismo y sus sentidos primordiales conducen el paisaje a sus implicancias simbólicas, subjetivas y políticas. Sin embargo, a través de la erosión el propio desierto se hace presente en ella, es el desierto el que fuerza la lectura material. Si hago acá una lectura ecológica de la erosión sobre la frase “ni pena miedo” es porque el entorno deshace su monumentalidad estética y política, porque se demuestra materialmente las limitaciones de la geología, la ingeniería y la poética. El diálogo del entorno, irónica y crítico a la vez, como una suerte de retorno de la materialidad.

Da la impresión de que Raúl Zurita intenta articular estéticamente el desierto como materialidad y sus temporalidades agazapadas, pero el humanismo antropocéntrico de la poética y política conlleva una ceguera geológica y ecológica que exhibe la “violencia de la letra” (recordando la expresión derridiana) como paralela al registro colonial del extractivismo minero. El voluntarioso duelo nacional por la violencia de la dictadura parece colmar los sentidos de la obra de manera que no puede leer la violencia sobre la tierra misma.

El posterior rescate del geoglifo, sin embargo, es algo precario y pasajero, ya que esta obra está condenada a ser perpetuamente restaurada. Solo su incorporación a un circuito turístico le podrá permitir ser continuamente subrayada y remarcada para que siga siendo leída. Minería extractivista e inscripción poética, erosión y turismo conforman una nueva red de relaciones en donde “ni pena ni miedo” se inserta una vez que, a partir de los acontecimientos sociales de 2019 en Chile, quieren superar la postdictadura política de Chile y abrir otra temporalidad social.

Obras citadas

- Andermann, Jens. “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape.” *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, vol. 21, n.º 2, 1992, pp. 165-187.
- Ayala, Matías. “Bolaño, Zurita, Vidal: vanguardia, violencia, sacrificio.” *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Ursula Hennigfeld ed. Iberoamericana/Editorial Vervuert, 2015, pp. 33-48.
- Cosgrove, Denis and William L. Fox. *Photography and Flight*. Reaktion Books, 2010.
- Fisher, María Luisa. “¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?” *Anales de la literatura chilena*, n.º 13, junio 2010, pp. 163-178.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Krauss, Rosalind. “Sculpture Expanded Fields.” *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985.
- Pérez Villalobos, Carlos. “El manifiesto místico-político-teológico de Zurita.” *Revista de Crítica Cultural*, n.º 10, 1995, pp. 55-59.
- Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- Rowe, William. “El espacio americano en la poesía de Raúl Zurita.” *Hacia una poética radical*, Beatriz Viterbo Editora/ Mosca Azul Editores, 1996.
- Santini, Benoît. “El paisaje, instrumento de denuncia en la obra de Raúl Zurita.” *Zurita x 60*, Paulina Wendt ed. Santiago, Ediciones Mago, 2011, 79-117.
- Taussig, Michael. *Shamanism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, University of Chicago Press, 1989.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido*. Ediciones Metales Pesados, 2006.
- Urzúa, Macarena. “Escrito sobre salares y empampados: Narrativas y visiones del desierto chileno, superar la escritura del vacío.” *Más allá de la naturaleza*, editado por Irene Depetris y Macarena Urzúa, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019, 319-351.

Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Ediciones La cebra, 2013.

Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Editorial Universitaria Chile, 1985.

_____ *La vida nueva*. Editorial Universitaria Chile, 1994.