

POESÍA Y MIGRACIÓN. ZURITA EN “EL MAR DEL DOLOR”*Poetry and Migration. On Zurita's “Sea of Pain”***RESUMEN**

La instalación artística *El mar del dolor* del poeta chileno Raúl Zurita polemiza con el tratamiento otorgado a los migrantes en los medios de prensa, particularmente discute con la fotografía del niño sirio muerto a la orilla de la playa, imagen tomada por la reportera turca Nilüfer Demir el año 2015. Zurita responde a esa fotografía creando una “parcela de humanidad” —concepto de Georges Didi-Huberman—, para los migrantes que iban en el bote que naufragó. En su parcela de humanidad, los sujetos invisibles para la fotografía recuperan sus nombres y la víctima ya no tiene una experiencia extraña, única o exótica, como en la imagen de prensa citada, sino que su acontecer está ligado a otras experiencias de dolor. En oposición a la fotografía de prensa, que muestra al sufriente aislado de su contexto, la parcela de humanidad zuritiana hace comparecer a las distintas fuerzas del conflicto, generando espacios que no son solo un decorado. Asimismo, mientras la fotografía que sobreexpone disfruta de la pose, la parcela le devuelve el movimiento y la vida a los que habían sido capturados y secuestrados por el lente. Con ello, Zurita polemiza con la sobrerrepresentación creada por la imagen de prensa, donde el espectador es un espectro de lo que sucede. El poeta logra arrancar al visitante de la instalación *El mar del dolor* de su condición de espectador e introducirlo en la experiencia del naufragio migrante.

Palabras claves: Zurita, migrantes, poesía chilena, fotografía.

UNIVERSUM
Revista de Humanidades y Ciencias Sociales

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ

Doctora en Literatura

Correo electrónico:
msepulvu@uc.cl

ORCID: 0000-002-7338-7280
ResearchGate: Magda_Sepulveda_Eriz
Scholar.google:
Academia.edu: MagdaSepulvedaEriz

Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt 1160191, “Llaneros solitarios, fisiatras y samplaedores. Artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”.

Artículo recibido el 19 de agosto, 2019. Aceptado el 20 de noviembre, 2019.

DOI:

Web: <http://universum.otalca.cl> | **ISSN:** 0716-498X - 0718-2376

ABSTRACT

The artistic installation *El mar del dolor* by the Chilean poet Raúl Zurita establishes a controversy with the treatment given to migrants in the media, particularly with the photograph of the dead Syrian boy on the beach, taken image by Turkish reporter Nilüfer Demir in 2015 year. Zurita responds to this picture by creating a piece of humanity—a concept of Georges Didi Huberman—for the migrants who were on that boat that was shipwrecked. In their piece of humanity, the subjects invisible to photography, whose names have been forgotten or crossed out, recover their names; and, the victim no longer has a strange, unique or exotic experience, as in the photograph, but its occurrence is linked to other experiences of pain, mainly those of the author of the artistic text. In opposition to neat photography, which shows the sufferer isolated from his context, the Zuritian humanity plot makes the different forces of the conflict appear, generating spaces that are not just a set. Also, while the overexposing photograph enjoys the pose, the plot returns the movement and life to those who had been captured and kidnapped by the lens. With this, Zurita polemizes with overrepresentation, a photography as a spectacle where the spectator is a specter of what happens; and with the under-representation of those who have no right to image. The poet manages to remove the visitor from the installation of his status as a spectator and introduce it to the experience of the migrant shipwreck

Keywords: Zurita, Chilean poetry, migrants, photography

Dentro de las fotografías digitales del ciberespacio divulgadas el año 2015, una correspondió a un niño migrante de tres años que el mar devolvió, mostrando más piedad que los humanos. La fotografía correspondía a Amin Kurdi, un niño sirio¹ que huía con su familia hacia Turquía. Su bote naufragó,

1 Los datos de la historia de Amin han sido obtenidos del artículo periodístico de Brandon Griggs, “Lo único que me quedaba era tomar la foto y que el mundo viera esto” publicado en

ahogándose la mayoría de los que aspiraban a una vida en un país sin guerra. La fotografía de Amin² devuelto por el mar se compartió en redes sociales, transformándose en una más de las imágenes de catástrofes migratorias de la cultura digital de la segunda década del siglo XXI.

La fotografía digital sobre desastres que circula en el ciberespacio establece una diferencia entre quiénes son espectadores y quiénes sufren la experiencia. Para el estudioso inglés de la imagen fotográfica en la cultura digital, Martin Lister, esa diferencia comenzó con la Guerra del Golfo: “En la guerra del Golfo en 1991, funcionaron las nuevas tecnologías de la imagen y los sistemas de comunicación, vigilancia, simulación y ataque a dos niveles de realidad, la virtual y la material. Este es un mundo en el que algunas personas experimentan simulaciones o imágenes de televisión mientras que otras, los objetivos, son quemados vivos. Este es también un mundo en que algunas personas tienen ordenadores y otras no” (Lister 19). El nosotros *online* comienza a distanciarse del nosotros víctimas humanas, dando paso a la subjetividad del “espectador”.

Mientras la imagen viral³ del niño sirio indica el lugar del espectador, a saber, “esto no me pasa a mí”, la estrategia artística del poeta chileno Raúl Zurita es inventar una parcela de humanidad para cada migrante y para cada uno de nosotros. La obra en la que esta estrategia se materializa es la instalación *El mar del dolor* (2016). La obra está compuesta de tres artefactos: un poema; un set de siete cuadros con preguntas; y, una piscina con 40 centímetros de agua

www.cnnspanol.cnn.com el 4, septiembre, 2015.

2 La reportera gráfica turca Nilüfer Demir fue quien tomó la fotografía de Amin. Ella tenía veintinueve años el 2 de septiembre del 2015, cuando cubría la noticia de un desembarco de pakistaníes en la isla griega de Kos, que está ubicada frente a las costas turcas de Bodrum a las seis de la mañana, pero no encontró pakistaníes sino sirios flotando sin chaleco salvavidas. Con esa imagen volvió a la agencia turca Dogan donde trabajaba.

3 ¿Cómo definir una imagen viral? Tony Sampson la caracteriza por su capacidad de reproducirse y transmitirse más allá de la voluntad del generador de ella. Es decir, cada operador o “sujeto conectado” recibe una notificación, la abre y aparece la imagen. Al abrirla, el número de “visto” se incrementa y él se está transformando en otro publicista más. El profesor de artes digitales agrega que el uso de la palabra proviene de la biología, pero que es necesario reflexionar, en cada imagen viral, sobre la conservación de los aspectos de enfermedad e infección a que remite su origen.

del mar. Los cuadros con preguntas miden cada uno 7 metros de altura por 3,40 metros de ancho. La obra fue instalada en la Bienal de Kochi,⁴ India, que es el evento de arte contemporáneo más importante que se realiza en ese país. La instalación artística⁵ de Zurita se realizó en la Aspinwall House, sede de esta Bienal que ocupa desde galerías de arte hasta sitios públicos. Allí estuvo *El mar del dolor* desde el 12 de diciembre del 2016 hasta el 29 de marzo del 2017.

Dado que la instalación está compuesta de al menos dos medios de comunicación, el medio verbal y el medio táctil, podemos considerarla articulada desde una perspectiva intermedial.⁶ El medio visual tiene por soporte verbal el poema y la serie de preguntas, todo impreso en las tabletillas blancas pegadas a la pared. El medio táctil se produce por el contacto de la piel de los pies con el agua de la pileta. Con sus pies sumergidos, los visitantes

4 La Bienal de Kochi se realiza desde el 2010 y cuenta con el apoyo del gobierno de Kerala, quien lo patrocina a través de la Kochi Biennale Foundation.

5 La práctica artística de la “instalación” tiene un antecedente en los *ready-made* de Duchamp, especialmente en *Rueda de bicicleta* (1916-1917), consistente en poner una rueda de bicicleta sobre un pedestal al interior de una pieza semejante a un dormitorio, donde hay sillas, lo que hace funcionar a la rueda de bicicleta como parte del mobiliario. A partir de Duchamp comienzan a intervenirse cada vez más los espacios para sacarlos de su significación cotidiana. Con motivo de este giro espacial de las ciencias sociales y a propósito de los cambios urbanos, comienza en la década del 40 una serie de instalaciones que discuten la vida urbana. Atendiendo a ese marco, el artista y catedrático Larrañaga ha descrito las instalaciones como “preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de determinada manera (Larrañaga 31). Para Simón Marchán, en las instalaciones “el espectador cesa de *estar frente a* para situarse, en movimiento, a través del espacio y entre los objetos” (174). Unas de las instalaciones más mencionadas en la historia del arte es *Ruhender Verkehr* —transporte silencioso— de Wolf Vostell que consistió en poner un tanque hormigonado en una calle de Colonia, Alemania, en 1969.

6 La intermedialidad es una práctica artística de “apertura a la mezcla, intercambio y utilización indiscriminada de diversos medios: las artes tradicionales, los medios de masas, los nuevos medios y diversos registros de la cultura popular” (Hernández 78). El crítico costarricense Pablo Hernández, tras hacer un recorrido por el uso de la palabra “intermedialidad”, en el ambiente artístico y la crítica de artes visuales, sitúa el comienzo significativo de esta práctica artística, en el grupo Fluxus, vigente a partir de los años 60, que mezclaba música, artes visuales y literatura, con conciencia de cómo significaba y rivalizaba cada uno de estos medios. Este aspecto de la conciencia de los límites de cada medio es relevante en la práctica intermedial, pues va a definir cómo cada medio ingresa en la obra estética.

leen las tabletillas y escuchan el sonido del agua que realizan al desplazarse por la piscina.

El complejo anudamiento de la intermedialidad de *El mar del dolor* inscribe la obra en las tendencias experimentalistas. El proyecto total de Zurita se ha caracterizado por romper los soportes escriturales, tal como lo han descrito los críticos Ricardo Espinaza y Arnaldo Donoso:

La especificidad de la poesía de Raúl Zurita se manifiesta en su potencial de construir enclaves de expresión inéditos. En la obra de Zurita, el experimentalismo formal, el desborde de los soportes escriturales, la convivencia de la escritura con elementos de distinta índole, el uso de la visualidad, comprometen no sólo un cuestionamiento de los lindes disciplinares y genéricos, sino también nuevas formas de subjetivación devenidas en una elaboración estética de lo colectivo, de lo político (67)

El experimentalismo de *El mar del dolor* consiste en trazar un diálogo entre el poema que polemiza con la fotografía digital, las ocho tabletillas que le dan voz al migrante y la piscina que permite que el visitante tenga una experiencia cercana a la de los náufragos que mueren cruzando el mar, recreando la experiencia sensorial de buscar algo y a alguien en el agua. La obra total aspira así a crear una parcela de humanidad para los migrantes que son rechazados por los países más pudientes.

Para la noción de “parcela de humanidad” seguiremos las reflexiones de Didi-Huberman. El historiador del arte francés plantea que crear una parcela de humanidad es dotar de singularidad allí donde la acción del odio desea ver un grupo homogéneo al que convierte en blanco de su destrucción; ya sean estos migrantes, comunistas o delincuentes. Por el contrario, el arte crea parcelas de humanidad cuando:

Ciertos hombres, ciertas mujeres se singularizan —en el ejercicio del arte, del pensamiento, de la historia o de la política— al hacer de los rostros, las multiplicidades, las diferencias y los intervalos su propia inquietud de *humanitas*. [En el campo de escombros, se trata de que] pese a todo, aparezca una forma singular, una parcela de humanidad, por humilde que sea, en medio de las ruinas o la opresión (Didi-Huberman 24-5).

Entonces, frente a la visión destructora que observa homogeneidad, el régimen estético que da vida aprecia singularidades. La mirada vital no vuelve a crear una imagen donde el otro está derrotado, sino que lo levanta, imaginando un mundo de igualdad de condiciones entre los sujetos.

La parcela de humanidad implica ver singularidades, rostros y nombres propios con historias y circunstancias específicas. Somos humanos en esa condición de singulares en una colectividad plural. ¿Qué es “ver esa singularidad” que propone Didi-Hubermann como rasgo para crear una parcela de humanidad? Hannah Arendt nos puede ayudar a responder. Para la filósofa: “la acción que se da entre los seres humanos, es la condición de la pluralidad, esa es la condición humana” (21-22). Desde el nacimiento se está entre humanos, por tanto, la vida en común es la condición por la cual somos una especie que tiene humanidad. Al reverso, morir y dejar morir, es perder la condición humana. En sus palabras:

El mundo común es algo que nos adentramos al nacer y dejamos al morir. [...] Es lo que tenemos en común no sólo con nuestros contemporáneos, sino también con quienes estuvieron antes y con los que vendrán después de nosotros. [...] Pero tal mundo común sólo puede sobrevivir al paso de las generaciones en la medida que aparezca en público (Arendt 64).

Entonces, la condición humana es la pluralidad. De forma que cada vez que un artista nos deja ver esa pluralidad, mediante la singularidad de un rostro y de un nombre propio con historia, está creando una “parcela de humanidad”. Una de las formas en que aparece en público la condición humana dignificada es el régimen de visibilidad consistente en “ver singularidades” al decir de Didi-Hubermann. Vale decir, la singularidad que define pluralidades es el logro del artista que crea una “parcela de humanidad”.

Ahondaremos cómo el poema establece al menos cinco puntos polémicos con la fotografía, nudos que contribuyen a crear una parcela de humanidad. El primer aspecto de discusión y a la vez la primera estrategia para crear una parcela de humanidad es el nombre propio. El texto verbal se centra

en el hermano de Amin⁷ Kurdi, que también murió, pero que no fue noticia, permaneciendo atrapado en el anonimato de las víctimas. El poeta salva al hermano sin fotografía de su condición de NN, restituyendo su nombre desde el epígrafe del poema. El paratexto dice: “A Galip Kurdi”. He ahí la primera parcela de humanidad consistente en respetar el nombre.⁸ La inscripción del nombre y del apellido es una cuestión fundamental, dado que el hurto del nombre es una de las primeras operaciones de deshumanización. En el discurso colonizador, por ejemplo, un indígena es referido como “Viernes”, evitándose llamarlo en su lengua. En los campos de concentración se recibe un número; y, en las cárceles de las dictaduras sudamericanas se apoda mediante el insulto. De manera que la restitución del nombre de la víctima, por parte del poeta, es una cuestión fundamental para otorgar singularidad y, por tanto, humanidad.

La segunda parcela de humanidad creada por Zurita es ligar la víctima a su historia personal¹⁰, transformando el sufrimiento en una experiencia común y compartida. Por ello, la voz enunciadora critica la creación de distancia en

7 El nombre del niño ha sido escrito como Amin o Aylan, dando cuenta también de la falta de humanidad de los periódicos respecto del tema.

8 Para Didi-Huberman, a los “sin nombre” se le arrebató todo, por ello, el arte debe restituirles su historia, sus nombres, sus palabras y sus viviendas disminuidas a través de palabras como “choza” o “toldería”: “¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces se quiere matar?” (29-30). La máquina de destrucción borra nombres, rostros e historias. El aparato de destrucción desfigura los rostros de tal manera que alguien conocido puede estar ante tus ojos y no lo reconoces o le han dado un nombre que no es el suyo y está perdido en ese nuevo significante, de manera que es tarea del arte devolverles sus figuras.

9 “Viernes” es el nombre dado por Robinson Crusoe al indígena con quien se encuentra: “Poco después empecé a hablarle, a fin de que aprendiera a contestarme poco a poco. Ante todo le hice saber que su nombre sería Viernes, ya que en este día lo salvé de la muerte y me pareció adecuado nombrarlo así” (Defoe 127).

10 Para la ligazón entre las historias de diversos seres humanos, Didi-Huberman crea el concepto de intervalo: “Pensar el espacio político como la red de los intervalos que empalman las diferencias unas con las otras” (23). Se deduce de esto que la política es la aceptación de la pluralidad humana, si fuésemos idénticos no necesitaríamos de la política. El artista entonces crea una iconografía y/o un relato de los intervalos.

la representación fotográfica del sufriente. La distancia fotográfica sobre las víctimas recibe la calificación de “extraña pulcritud” en el poema, connotando con ello la higienización de la escena del crimen cuando no se deja huella de los culpables en la imagen. Observemos cómo se entiende el concepto de “pulcritud” en la primera estrofa del poema:

Amin Kurdi tenía tres años y su fotografía recorrió el mundo.
Yacía boca abajo y el rojo azul de su ropa se recortaba con
una extraña pulcritud en el borde de la playa. Horas después los
guardacostas turcos recuperaron los cuerpos de su madre y
de Galip, su hermano de cinco años, pero de Galip no hay
fotografías¹¹ (*Verás* 219).

La “fotografía pulcra” muestra al niño ante la playa sin personas, contribuyendo a la representación del naufrago universal. El niño migrante es presentado como un “otro” que no tiene nada que ver con el espectador. En la foto pulcra, el “spectator” es un espectro de sí mismo. Este espectador se vuelve fantasma, inhumano, porque no afinca el sufrimiento del derrotado en su carne. Por el contrario, el poeta deroga la distancia pulcra en sus versos. Sus palabras logran conectar la foto con su historia personal, mediante la operación de resaltar los colores de la ropa del naufrago. La vestimenta azul y roja remiten al emblema patrio chileno, entonces, el rojo no es solo de la bandera siria. Chilenos y sirios han sido devueltos por el mar. Los cuerpos no naufragan a causa de su torpeza sino porque existen condiciones y una discursividad de patria que los expulsa de sus territorios. El poeta ha logrado hacer subjetiva la escena en el poema, mediante las palabras que lo salvan de la “pulcritud” que provocaba distancia con el espectador. Zurita logra conectar el acontecer sirio con la dictadura chilena, haciendo suya y personal la historia de la víctima. El escritor hace que la historia singular de Amin y Galip pertenezca a la historia de la humanidad. Nuestra condición humana es estar entre todos, siendo cada uno singular dentro de un colectivo.

11 Cito el poema de Zurita desde el libro *Verás*, indicando que es el mismo que se puede leer en el video sobre la instalación *El mar del dolor*. El título de este libro, *Verás*, da cuenta del interés que el poeta ha ido desarrollando por los problemas de lo que se hace visible y lo que se invisibiliza en el siglo XXI.

Zurita ha humanizado la catástrofe, mediante el ejercicio de hacerla cercana y no trabajándola al modo del periodismo de reportaje decimonónico, que la expone como sucesos que ocurren a otros en otros continentes. La humanización de las costas ha sido parte de las estrategias retóricas del poeta chileno. En la obra de Zurita se simbolizan las playas como documentos de barbarie¹² hechos por el ser humano. Los océanos zuritianos son representados como cementerios donde se extermina a los considerados diferentes. Las costas sudamericanas son el cronotopo político para los cuerpos indeseables por el poder hegemónico en la poesía zuritiana. La orilla marítima es descrita como el espacio donde la herida no sana, de manera que la costa es costra permanentemente.

La playa como llaga es un tópico que aparece desde *Anteparíso* (1982), donde, siguiendo al crítico Rodrigo Cánovas, “la imagen de la cultura chilena se proyecta sobre la pantalla blanca de las playas” (64). Si la playa funcionaba en *Anteparíso* como proyección de la cultura chilena dictatorial, en el libro posterior *La vida Nueva* (1993) el océano será el espacio donde todos los cuerpos lanzados al mar serán contenidos: “Marchando hacia los abrazados arrecifes mientras todos se iban haciendo pedazos igual que cáscaras entre las demudadas playas” (*Vida nueva* 154). En el capítulo titulado “He allí el océano” de *La vida nueva*, la voz poética explica la relación de su arte con el mar:

Cuenta entonces el territorio
libérrimo de las olas
y del océano salvaje que te habita
cuenta que allí ves el cielo y
que sobre esas aguas esculpes
los poemas de tus difuntos (*Vida nueva* 163)

12 La idea relación entre cultura y barbarie corresponde a la tesis número siete sobre la historia de Walter Benjamin, quien propone que la herencia cultural exhibe los despojos de la fuerza anónima que ha construido esa riqueza cultural. “No hay un documento de cultura, que no lo sea al mismo tiempo, de barbarie” (Benjamin 43).

Zurita va describiendo así las costas, no desde su belleza postal, habitualmente sin gente, sino que las pinta¹³ como lugares donde va ocurriendo la catástrofe humana. En esta segunda parcela de humanidad, el escritor ha vinculado a la víctima a un espacio y a su historia. Así, los océanos, para el poeta, son cronotopos que pueden referir desde los barcos donde se torturó en la dictadura chilena hasta los migrantes que se ahogan antes de pisar tierra.

La tercera parcela de humanidad creada por Zurita consiste en representar la escena de la desgracia, involucrando a varias personas; de forma tal que se alude a las causas del sufrimiento.¹⁴ Las personas mencionadas en el poema son: Amin, la madre, el padre, Galip y los guardacostas turcos. Estos últimos son los encargados de llevar a cabo las leyes de soberanía nacional, es decir, impedir que los migrantes entren al territorio turco. El texto nos invita a poner atención sobre cómo la soberanía puede ser un discurso que repetimos y que lleva a catástrofes humanas. Al mostrar la soberanía marítima como parte del problema de la migración, Zurita nos hace responsables a todos de lo que les acontece a los desesperados. En una vía opuesta, las causas de los desastres no son mostradas en la fotografía pulcra. En la imagen fotográfica, el mar no es problematizado como frontera nacional. La fotografía de Amin no se hace cargo de esa ocupación bélica del mar en la era de la globalización, supuestamente con fronteras más flexibles, y al contrario enfatiza la condición de un naufrago único y solitario. Al destacar la condición de arrojado único, esa fotografía oculta la realidad de las tumbas sumergidas. Por el contrario, el poema de Zurita sitúa a la víctima junto a otras víctimas; vale decir, el escritor

13 Utilizo “pintar” la costa para hablar de la retórica de Zurita respecto de las orillas, pues muchas de sus imágenes recurren al color, como si estuviese pintando una tela.

14 Los sometidos suelen ser extras en las películas, una masa que opera como decorado para reforzar la historia de los protagonistas. Los figurantes o extras “cuando se mueven son más bien el juguete de un efecto masivo que los arrastra en un vasto movimiento” (Didi-Huberman 155). Así como figurante, juguete de un efecto es representado Amin. Los figurantes “la mayoría de las veces solo existen por su número, su masa, su muda indiferencia [...], tienden pues, la mayoría de las veces a desaparecer, a no cobrar figura, puesto que constituyen el fondo” (156). “Su denominación es colectiva. Si por azar sus nombres aparecen en los créditos finales, las letras son tan pequeñas y pasan tan rápido frente a nuestros ojos que desaparecen casi al instante” (156). “No es una tarea imposible o infinita la de devolver a cada cual su diferencia, su singularidad, su irreductibilidad de ser hablante” (157).

no solo fabrica un poema sobre los cruza-fronteras fallecidos, sino también un poema que discute sobre la fotografía que testimonia sus muertes.

La polémica con la representación fotográfica de la víctima aislada y como si fuese responsable de su desventura tiene un centro en la palabra “recortar” expresada en la primera estrofa del poema. La fotografía de Amin “recorta” la situación, al dejarlo solo en la arena, alejándolo de los culpables y separándolo de su familia, y con ello, de la multitud que está ahogándose en el mar. La fotografía vuelve a mutilar y a abandonar al sufriente. La tercera operación humanizadora es comprender al sujeto en una pluralidad de humanos, no “recortarlo”, sino que incluirlo en un colectivo mayor, tal como lo hace el poema al integrar al hermano de Amin y a la madre de ambos. Zurita denuncia el encuadre recortado y, como veremos más adelante, diseña un contexto para la víctima, donde la voz del padre será fundamental.

La cuarta parcela de humanidad creada por Zurita es asumir su lugar de enunciación y respetar el de las víctimas, sin intentar suplantarlos o hablar por ellos. La huella del enunciador verbal está en el poema, mostrándose a través de los deícticos, “yo” y “allí”. La tercera estrofa del poema introduce el “yo” y el “allí” que sitúan al que habla respecto de la catástrofe:

Quando la barca repleta de emigrantes sirios se dio vuelta, el padre nadó de uno a otro niño tratando desesperadamente de salvarlos, pero solo pudo ver cómo desaparecían. Yo no estaba allí. Yo no soy su padre. (*Verás* 219)

La estrategia del relato consiste en que la voz ve toda la escena como si estuviese arriba, ve al padre buscando a sus hijos en una porción de mar, lo suficientemente cerca para observar cómo se hunden y lo suficientemente lejos para alcanzar a rescatarlos. Luego las afirmaciones de la honestidad de quien habla: “yo no estaba allí” y “yo no soy su padre”. Entonces la palabra artística se ha usado para indicar quien habla y establecer su cercanía con las víctimas, pero sin suplantarlas.

Zurita declara explícitamente en una entrevista su rechazo a los artistas que posan como las víctimas y asume que el poema que aquí comentamos tiene que ver con esa discrepancia:

El texto —explica— alude al artista Ai Weiwei, quien hizo una performance donde posa igual que la fotografía del niño sirio muerto al borde del mar. Me pareció horrible. [...] escribo que ningún artista podría posar como él, que ningún artista podría darnos ese golpe bajo: aprovecharse de la tragedia mundial de un niño, como lo hizo este chino” (Zurita en *El Mercurio* E6).

La performance de posar como cadáver realizada por el artista chino Ai Weiwei (1954) pertenece a una serie de acciones artísticas que el opositor al régimen comunista ha realizado sobre los migrantes no autorizados que viajan hacia los países prósperos de Europa. Sus instalaciones y performances consisten en ocupar las columnas de espacios públicos con chalecos salvavidas y en posar como cadáver en las escalinatas de algunos de esos lugares. Weiwei decidió posar como Amin cuando la agencia de noticias india, India Today, le estaba haciendo un reportaje en enero del 2016. Tras haber conversado con el periodista Rohit Chawla sobre la situación de los niños migrantes muertos, él decide poner su cuerpo en la orilla de la playa de la isla griega de Lesbos, espacio que había recibido una cantidad significativa de refugiados. *El mar del dolor* es una polémica con esta performance de Weiwei.

La segunda estrofa del poema denuncia la “pose” creada por Weiwei. Los versos de esta estrofa poseen un carácter metacrítico sobre la relación entre la pose y la fotografía:

Nadie podrá imitar su última imagen posando boca abajo en
la orilla de la playa. Ningún artista podrá darnos ese golpe
bajo. Ah, el mundo del arte, de las imágenes, de las billones
de imágenes. Las palabras del poema son más puras, más limpias. (*Verás* 219)

La palabra “pose” usada en el poema forma parte del léxico de la fotografía. Para estudiosos como Barthes, la pose es un efecto de la imagen fotográfica

Lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose. [...] incluso si el tiempo ha sido una millonésima de segundo, ha habido siempre pose [...] al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose (122-23).

El fotógrafo vuelve “pose” aquello que detiene cuando “captura” la imagen. Mientras un naufrago está moviéndose desesperado en el agua, quien está detrás del lente “dispara” y vuelve “pose” o detención ese fluir, matando todo movimiento. Al fotografiar a Amin muerto, se está transformando la gestualidad del cadáver en pose. El artista chino imita la pose corporal del gesto de morir de Amin.

El poema califica la acción de Weiwei como “golpe bajo”, refiriéndose a la suplantación de la víctima y también a las fotografías donde el subalterno es obligado a posar. Por ejemplo, las fotografías de los mapuches rígidos posando con joyas prestadas¹⁵ ante el ojo de Gustavo Milet (1860-1917) o en las fotografías de los selk’nam estáticos con sus pinturas blancas posando ante el lente de Martin Gusinde (1886-1969). Los fotografiados no están haciendo nada más que posar, el fotógrafo los ha secuestrado del tiempo de sus actividades habituales. Ronald Kay habla de la violencia del lente cuando este interrumpe lo que está sucediendo y traumatiza la escena e inmoviliza en una pose a los personajes: “En la agitación congelada de los gestos sintéticos de pilotos de guerra, de campeones de natación, de niños estragados por el hambre, de mujeres en poses de éxtasis, se vehiculizan las energías retardadas por el trauma póstumo que la cámara le produce al momento fotografiado” (*Del lado* 23).¹⁶ La cámara genera un trauma, detiene un movimiento, transformándose en una intrusa agresiva. La fotografía de la acción de Wewei sitúa la muerte como pose y crea un decorado ficcional, como las escalinatas de una institución, para “representar la tragedia”. Wewei nos ha dado ese “golpe bajo” que es ponerse y ocupar el lugar de la víctima.

La pose de cadáver y los millones de fotografías, que oscurecen el sentido catastrófico de lo representado, es un problema abordado en este poema. Las “billones de fotografía” —dice el texto— no logran afectar nada,

15 Margarita Alvarado comenta estos montajes y otros decorados de la fotografía mapuche en *Mapuche. Fotografías, siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén, 2001.

16 Ronald Kay analiza, en su libro *Del espacio de acá*, la obra pictórica de Eugenio Dittborn, que se centra en intervenir fotografías.

porque no poseen ningún detalle que las conecte con nuestra historia. Hemos vivido una política de la imagen que nos conduce a evitar identificar algo nuestro en las fotografías de guerra. Nuestro ojo está saturado de imágenes de cadáveres y ejecuciones, desde la prensa hasta los videojuegos. Entonces, los espectadores de las catástrofes, tal como el protagonista de la película *Naranja mecánica*, estamos obligados a ver, y por ello, ya nada más puede entrar por nuestros ojos. Contrario a la pulcritud, lo que hace legible una fotografía es la impureza, la presencia del observador retratada, su duda entre fotografiar o poner una chaqueta sobre Amin. O, entre fotografiar y proporcionar comida, recordando la situación del fotógrafo sudafricano Kevin Carter¹⁷ ante el famélico niño sudanés asediado por un buitre, porque la cuarta parcela de humanidad recae sobre el lugar del enunciador con respecto al migrante o a un moribundo.

La quinta parcela de humanidad es visibilizar lo que está silenciado u opacado por exceso de información,¹⁸ es decir, pueblos subexpuestos o sobreexpuestos. La ingente cantidad de fotografías que circulan en la red digital adormecen el “pathos” o la afectación emocional del espectador. El

17 Kevin Carter había viajado con una misión de las Naciones Unidas cuyo objetivo era entregar alimentos a una población de Sudán que sufría de hambruna. Mientras se repartía la comida, él tomó fotos, una de ellas al niño Kong Nyong, que era asediado por los buitres que aparecían con la comida que se caía de los envases. Carter tras tomar la foto, le espantó el buitre. Pero la crítica le reprochó que no se preocupara de alimentar al muchacho. El niño murió de fiebre tiempo después. Carter se suicidó en 1994, tras haber ganado ese mismo año el premio Pulitzer por la fotografía. El artista chileno Alfredo Jaar realizó la obra *The Sound of Silence. The Death of Kevin Carter* (2014) que puso en diálogo el trabajo de Carter con la imagen de Kong Nyong, reflexionando sobre las políticas de la imagen y el funesto destino de los fotógrafos que se dedican a mostrar el horror, la pobreza, la enfermedad y el hambre, como Carter.

18 Los pueblos, siguiendo a Didi-Huberman, están sobreexpuestos o subexpuestos. “Sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (14), demasiada luz ciega, “pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (14). En su lado contrario, “la subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero – fotógrafo o a un equipo de televisión al lugar de la injusticia cualquiera para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune” (14). “Los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación” (11). ¿Cómo hacer para que los pueblos tengan derecho a ser incluidos en la imagen de la común humanidad, “se expongan a sí mismos y no a su desaparición?” (11)

poeta repara tanto en “las billones de imágenes” sobre Amin, como en la ausencia de fotografías sobre Galip. La “nada” de fotografías es expresada a través de la reiteración del significante “no”. Observemos, en la cuarta estrofa, la repetición de la negación con que Zurita describe la tragedia de Galip y la mención de la tela:

No hay fotografías de Galip Kurdi, él no puede oír, no puede ver,
no puede sentir, y el silencio cae como inmensas telas blancas. (*Verás* 219)

La mención de “telas bancas” abre un campo de interpretación importante, uno de los cuales refiere a la performarce que el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) realizó en la época de la dictadura chilena. El CADA, fundado por Zurita, Dimela Eltit, Juan Castillo y Fernando Balcells realizó la instalación *Inversión de Escena* (1979), que consistió de colgar un lienzo blanco (varias sábanas cosidas) en la entrada del Museo de Arte de Santiago. El blanco¹⁹ aludía fundamentalmente al silencio²⁰ sobre los desaparecidos y los torturados. Sobre las víctimas y sobre Galip hay también esta tela blanca. El silencio del arte cae sobre las víctimas y las vuelve a victimizar, no les da una voz ni una imagen que los dignifique. El poema critica esta subrepresentación a través del “no” que denuncia ese silencio.

La crisis de la falta de empatía con la víctima mueve al poeta a una transformación en el rol de *spectator*.²¹ La última estrofa corresponde a una reflexión del lugar del artista ante la catástrofe. Ese lugar está expresado mediante una paradoja. El hablante declara que no es el padre de la víctima, pero que Galip es su hijo en la quinta y última estrofa:

19 En *Inversión de escena*, tapar la entrada al museo aludía también a referir la calle como el nuevo lugar donde acontecía el arte, dado que sobrevivir, construir la felicidad en momentos de represión política, era ya un gesto estético.

20 El blanco de la sábana también hace referencia a la borradura del pasado allendista, al trauma (“quedar en blanco”) y desde la perspectiva del alimento, a la falta de leche, consumo fundamental y que antes de la dictadura se tenía por el programa del 1/2 litro de leche del Gobierno de la Unidad Popular.

21 Espectáculo, “del latín *spectaculum*, deriv. de *spectare*, contemplar, mirar” (Corominas 249). *Spectare* produce las siguientes derivaciones según el *Diccionario etimológico*: espectador, espécimen, espectro, especular, especulador, espectroscopio y espectrograma (cfr. 249).

Abajo del silencio se ve un trozo del mar, del mar del dolor. Yo
no soy su padre, pero Galip Kurdi es mi hijo. (*Verás* 219)

La paradoja es una contradicción solo aparente, pues si bien el hablante no es su padre biológico, asume a Galip como una subjetividad que debe nombrar a través de su palabra, transformándolo en parte de su creación verbal. Entonces el artista rompe el silencio sobre las palabras de los migrantes, dándoles un espacio en las siete tabletillas que acompañan el poema.

Los siete cuadros contienen preguntas circundadas por espacios en blancos. Las interrogantes contenidas en ellas son siete; seis de ellas empiezan con “no” y la séptima es una pregunta por la negación en el tiempo, “nunca”. Estas son:

¿No me escuchas?
¿No me miras?
¿No me oyes?
¿No me ves?
¿No me sientes?
¿No volverás nunca? ¿Nunca nuevamente?
¿Nunca?
¿Nunca?
¿Nunca? (video *El mar del dolor*)

¿Quién es la voz que realiza estas preguntas? Por el tipo de registro, preguntas como “¿No me sientes?” no corresponden a un niño de cinco años, sino a su padre. El progenitor desea que su hijo, lo escuche, lo vea y lo sienta. A través de la repetición del “no”, el padre manifiesta su desesperación ante una situación horrorosa, su hijo perdiéndose en el mar.

Junto a los textos verbales, la instalación “El mar del dolor” contempla una piscina que lleva al participante a una experiencia que evoca la del padre de los niños muertos. Los *spectatores* se humanizan y comparten el *sensorium* del padre de la víctima. Al ingresar a la piscina, ellos también establecen su experiencia táctil con el agua: ¿estaba fría?, ¿calmada o turbulenta?, ¿transparente u opaca?, ¿me caeré?, ¿me perderé en esta agua? A medida que los participantes de la instalación van entrando al agua, van leyendo las preguntas, “¿no volverás nunca?”, y al decirlas, ellos van siendo el padre, van adoptando a Galip como su hijo.

La expresión “un mar de lágrimas” con que juega toda la acción realizada en India alude al desconuelo total. Sin embargo, el artista ha sustituido “lágrimas” por dolor. La lágrima, efecto del llorar, paraliza, lo mismo que el miedo. El artista busca evitar que el público quede en calidad de espectador. En esa línea de no petrificarse ante el horror, Zurita escribió en el desierto chileno “Ni pena ni miedo” (1993). Su obra va adquiriendo así una insistencia poética en su deseo de devolver la vida y el movimiento a las víctimas.

La simultaneidad de leer y sentir el agua saca al visitante de la posición de espectador y lo someten a un riesgo. En ese carácter intermedial, la instalación trasciende a India y a Chile, a la vez que connota el país de nacimiento del artista. Hay algo del habla coloquial chilena en la construcción de Zurita, esto es, aludir a dos expresiones del registro cotidiano: “mojarse las patitas” y “un mar de lágrimas”. Con Zurita hay que dejar el “mar de lágrimas”, que te empaña los ojos, y “mojarse las patitas”, que significa comprometerse, para entrar en la empatía del mar del dolor.

El compromiso con la dignidad de los migrantes va más allá del “me gusta” o “me entristece” de la imagen divulgada por redes sociales. Si la imagen periodística se aloja en el espectador volviéndolo un cuerpo pasivo desde el cual ese imaginario virtual se alimenta; el arte trabaja con imágenes que, por el contrario, aspiran, entre otros efectos, a sacar al espectador de su pasividad y transformarlo en agente de cambio.

La instalación de Zurita disuelve el límite entre arte y vida, pues el participante tiene una experiencia sensorial, única, personal. No es llevar un objeto cotidiano al museo, modo de trabajo estético que ya propuso Duchamp, sino acercar el arte a las personas, proporcionándoles una experiencia irrepetible, que no puede hacerse en serie y volverse mercancía. Así, arte, acción y compromiso vuelven en el arte del siglo XXI, pero ahora poniendo la voluntad estética en la producción de la experiencia para el visitante. En “El mar del dolor” la palabra hace contacto con la piel, te toca, poniéndote en contacto con esa humanidad que eres tú mismo en una sola costa.

REFERENCIAS

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de la historia”. *Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso. Fragmento sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009: 37-85.
- Cánovas, Rodrigo. *Linh, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Flacso. Ediciones Ainavillo, 1986.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1973.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Argentina: Manantial, 2014.
- Esparza, Ricardo y Arnaldo Donoso. “Escribir el cielo, escribir el desierto, escribir el acantilado: la escritura material de Raúl Zurita”. *Ecozon* 2(6): 67-80.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Raúl Zurita. Nunca he actuado con calculo”. *El Mercurio*, Artes y Letras, 25, septiembre, 2016: E6.
- Hernández, Pablo. *Imagen-palabra-lugar; sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Kay, Ronald. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Metales pesados, 2005.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Los Angeles, EE.UU: Editorial Nerea. Colaboración de Getty Grant Program, 2001.
- Lister, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1988

Sampson, Tony D. *Virality. Contagion Theory in the Age of Networks*. University of Minnesota Press, 2012.

Weiwei, Ai. “Todas las luchas políticas son una búsqueda de libertad”. *La Panera* 92. Santiago, abril, 2018: 9-11.

Zurita, Raúl. *La vida nueva*. Santiago: Editorial Universitaria, 1993.

_____. *El mar del dolor*. Video de la performance art realizada en Kochi, dic 2016 a marzo del 2017.

_____. *Verás*. Edición, selección y prólogo de Héctor Hernández Montecinos. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2016.