



***Desiertos de amor* de Raúl Zurita: notas para la escucha**

PÍA SALVATORI MALDONADO¹

Desiertos de amor llegó a mis manos durante el 2019 en una publicación formato cancionero compuesto por textos de Raúl Zurita en español e italiano, ilustraciones y un CD². Ya a la primera escucha, la obra se presenta como una descarga potente de signos; la relación simbiótica entre ambos lenguajes, poesía y música, evoca un sinfín de imágenes y sensaciones, proyecta significados simbólicos y genera sentimientos de profundo impacto. Antes de adentrarnos en la comprensión de este proyecto, es preciso recuperar algunos elementos clave de la poesía de este autor que resultarán iluminadores.

La obra poética de Zurita está profundamente ligada al contexto histórico: una rápida reconstrucción de su vida privada evidencia un fuerte sentido político que paralelamente es plasmado en su vida artística. Desde muy joven, durante los últimos años de estudio en el Liceo Lastarria, formó parte de los movimientos de protesta estudiantiles y, en 1968, entró en las Juventudes Comunistas. Importante impacto tuvo el estallido del Golpe Militar en Chile en 1973, momento en el que fue capturado y llevado al Estadio de Playa Ancha, donde fue torturado y liberado un mes después. Este episodio, que marcó radicalmente su vida y su producción poética, emerge con fuerza en la producción *Desiertos de amor*.

Su trayectoria creativa va más allá de las letras. En su obra, un importante papel juega hasta hoy el cuerpo como espacio de significación, como medio y lugar de expresión. Su primera incursión en este ámbito, consistió en la participación a un seminario, realizado en 1974, que incluía una performance titulada *Tentativa Artaud*, dirigida por R. Kay –también director del

¹ Doctora en Lengua, Literatura y Cultura Comparada. Università degli Studi di Firenze, Italia.

² Raúl Zurita, Gonzáles y Los Asistentes. *Desiertos de amor / Deserti d'amore*. Canzoniere. Edizioni Squilibri, Roma, 2018.

seminario. El lugar de la intervención era un espacio vacío y en desuso en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende), espacio que se prestó para ahondar desde la presencia del cuerpo en escena, conceptos como el abandono, el vacío y la parálisis psíquica sufrida en un cuadro de fuerte represión. Estos temas reaparecerán continuamente en la poética de Zurita y, dentro de ellos, especialmente la urgencia de hacer memoria en un contexto social y político en el que ésta aparecía constantemente reprimida y negada. En este sentido, el cuerpo se constituye en un lugar para pensar la historia, para resignificarla y, a pesar de las divisiones y la entropía nacional, interrogar y resignificar una identidad colectiva.

Bajo el impulso creativo de la juventud, en 1979 surgió el CADA (Colectivo Acciones de Arte), grupo del cual Zurita formó parte junto a Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Las intervenciones realizadas por el colectivo buscaron poner en crisis los discursos y las técnicas del arte nacional desarrollados hasta antes del Golpe, buscando resignificar con ello la relación entre el arte y lo cotidiano. En su mayoría, tuvieron lugar en espacios públicos –aspecto fundamental de toda manifestación per-formática– para, con ello, provocar un desequilibrio en el tiempo y el espacio habitual, en el fluir cotidiano de la realidad sociopolítica.

La primera intervención del colectivo fue *Para no morir de hambre* (1979), luego le siguió, el mismo año, *Inversión de escena*, y *¡Ay Sudamérica!*, de 1981. Además, el CADA realizó, sin Balcells ni Castillo, la instalación *Residuos americanos*, en Washington, y *NO +*, en 1984. Posteriormente, en 1985, Eltit y Rosenfeld, realizaron su última acción: *Viuda* y, durante el mismo año, el colectivo se disolvió. Uno de los aspectos más llamativos de las acciones de arte llevadas a cabo por el grupo, es la llamada directa al ciudadano para incluirlo en ellas de forma activa o también para formar parte del proceso creativo, atribuyéndole una nueva responsabilidad de escucha que le pide no solo la presencia sino la colaboración.

La poesía de Zurita también se prestó para intervenciones diversas: en 1982, el poema *La vida nueva* fue escrito en los cielos de Nueva York a través de cinco aviones que escribían palabras con humo blanco; y en 1993 plasmó en el desierto de Atacama la frase “Ni pena ni miedo” que cierra *La vida nueva*. Además, cabe recordar que uno de los versos del *Canto a su amor desaparecido*, “mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas, al mar y a las montañas”, corona el *Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político* (1994), del Cementerio General de Santiago.

No solo desde la palabra y la performance Raúl Zurita expresa su profundo sentido político, sino que también a través de los actos extremos de autolesionismo que se verificaron en su juventud. Estos son materialización de un estado mental, alegoría del dolor individual y colectivo, símbolo del estado de impotencia frente a la carencia de palabras para narrar la ferocidad de los acontecimientos.

En suma, es preciso reconocer que se trata de una figura artística compleja: los múltiples cruces transdisciplinarios que el poeta ha experimentado a lo largo de su trayectoria artística evidencian la urgencia de ahondar en una forma de arte total, una dimensión expresiva universal que no recurre solo a las posibilidades del lenguaje verbal, sino que se desplaza por las capacidades expresivas de otras formas de arte. El poeta mismo lo recalca en innumerables entrevistas: el trabajo con las palabras no se encuentra separado del trabajo visual, sino que ambos deben ser concebidos como una manifestación total, de descubrimiento y alumbramiento frente al mundo. En su poesía, las palabras, la llamada a la acción que se desprende de los gestos performativos, los actos de violencia contra él mismo, expresan un malestar, un deseo íntimo y escondido a la espera de una revelación.

En 1985 publica *Canto a su amor desaparecido*, un impactante texto dedicado a la historia y a la memoria. Al igual que con otras obras, el poeta las usa como instrumento de lucha contra la

dictadura. Sin embargo, este no es simplemente un manifiesto ideológico contra la situación histórica, sino que se erige como un canto fúnebre que expresa el profundo dolor causado por el duelo.

Revisando el proceso histórico chileno sabemos que, hasta ese momento, dicho duelo no tenía un espacio concreto donde completarse. Ante esta falta de un lugar de reconciliación donde visitar y recordar a los muertos, de un cementerio, el poema presenta una solución concreta: el soporte, la página, puede ser considerada como la reconstrucción simbólica de los nichos en una necrópolis. De esta forma, la trama visual del texto poético es el espacio concreto en el cual recuperar y evocar a los difuntos y donde finalmente realizar el duelo.

Habiendo reconstituido someramente algunos elementos que permiten acercarnos a la riqueza de la obra de Raúl Zurita, es preciso ponerse a la escucha del proyecto musical *Desiertos de amor*. Este nace de una colaboración creativa entre el poeta y el grupo de música rock experimental “González y Los Asistentes”. Además de las presentaciones en vivo de esta performance, en 2011 se publica en Chile, bajo el sello JC Sáez Editores (<https://www.discogs.com/es/label/1005317-JC-S%C3%A1ez-Editores>) un CD con musicalizaciones de textos de Zurita y algunos de Gonzalo Henríquez y José H. Casas Cordero. Más tarde, en 2018, se publica en Italia un CD que incluye solo textos del poeta más algunas ilustraciones de Massimo Giacon bajo la etiqueta “Squilibri”. Esta recopilación comprende: “Verás”, “Poema de amor”, “Fellatio”, “Entera mierda”, “Vidrios rotos”, “Margaritas en el mar”, “Guárdame en tí”, “Las ciudades de agua”, “Desiertos de amor 1”, “Desiertos de amor 2”, “Desiertos de amor 3”; el proyecto lleva el nombre de estos últimos 3 fragmentos que componen el CD –de ahora en adelante llamados “Desiertos 1”, “Desiertos 2”, “Desiertos 3”.

En líneas generales *Desiertos de amor* (2018) gira en torno a algunos tópicos transversales, como la memoria, la violencia, la tortura, la vulnerabilidad y la muerte. A las palabras se suma la música producida por instrumentos contemporáneos –guitarras eléctricas, bajo, batería, teclado y saxofón– de capacidades expresivas que resultan bastante cercanas al público y en general de gran intensidad.

La resolución musical de los textos desencadena relaciones de sentido, sentimientos e ideas muy particulares: no se trata de un canto fúnebre que invita al recogimiento, sino de una explosión de emociones y de situaciones emotivas diversas. Se observa una clara unidad narrativa y de sentido en la elección de los poemas que componen el cancionero; por lo mismo, y tratando de privilegiar la síntesis, no se considerarán en esta reflexión todas las piezas, sino que pasaremos directamente a las últimas tres que dan el título al proyecto.

Centrándonos solo en “Desiertos 1, 2 y 3”, se observa que su disposición recom-pone el poema original *Canto a su amor desaparecido*, ya que “Desiertos 1” está tomada del centro del poema, mientras que “Desiertos 2” es el inicio de éste. “Desiertos 3” retoma desde donde cierra el anterior e incluye también “Canto de amor de los países” poema con el cual cierra *Canto a su amor desaparecido*. La parte central del poema –Galpones 12 y 13, las nicherías y los dibujos– no está incluida. Excluyendo estos elementos y la repetición de un par de versos, no se advierten mayores cambios a nivel sintáctico y lingüístico.

“Desiertos 1” abre con una melodía más bien tranquila mientras el poeta recita: “Desiertos de amor, ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los techos de nuestro amor”. Sin protagonismo, la música acompaña la narración; se trata de una melodía despreocupada, ignorante de la violencia de las palabras y las imágenes que se proyectan a través de estas. Esta operación resulta ser un macabro contrapunto que confirma dicha violencia y al mismo tiempo la niega. Hacia la mitad del fragmento se aprecia un notable cambio de ritmo dado por la impaciencia de una guitarra eléctrica que anuncia una trágica visión: “las nicherías están unas frente a las otras / De lejos parecen bloques / Todo lo vi mientras me daban, pero me viré y mi

guardián no pudo retenerme / Allí conocí los colores y vi al verdaderos Dios gritando dentro de los helados golpes de concreto”. La guitarra repite incansable la misma melodía y la palabra “galpones” se oye varias veces mientras un *in crescendo* de violencia persiste hasta el final de la narración. El fragmento cierra con un verso que se transforma en la iterativa letanía del canto: “murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos. Desiertos de amor”.

“Desiertos 2” está tomado de la parte inicial de *Canto a su amor desaparecido*. La pieza abre con la voz sola del poeta: “Desiertos de amor. Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte, pero la luz se iba. Te busqué entre los destrozados. Tus restos me miraron y yo te abracé”. Como un incipit, el fragmento es una anticipación de las brutales escenas que se reconstruyen en el poema. Las palabras describen sin alegorías: “Así llegué a esos viejos galpones de concreto / De cerca eran cuarteles abovedados con sus vidrios rotos y olor a pichí / semen, sangre y moco hedían”. La música crea una suerte de intermezzo entre el fragmento anterior y el que vendrá; sin exceder prosigue ajena a la crueldad de la escena: ligera, casi irónica, frente a la brutalidad de las imágenes. El saxofón y la guitarra casi en un primer plano, acompañan la narración. Durante el fragmento no se aprecian más variaciones del texto que la repetición del verso: “todo se había borrado, menos los malditos galpones”. La pieza prosigue en el mismo tono hasta el final.

La continuación del fragmento anterior es “Desiertos 3”. Como en la pieza anterior, el incipit en la voz desnuda del poeta recita: “Ah amor, quebrados caímos, y en la caída lloré mirándote. Fue golpe tras golpe, pero los últimos ya no eran necesarios”. Se trata de un fragmento particularmente violento y enfático que retoma el hilo conductor narrativo de la pieza anterior. La música abre con el bajo que surge como desde un abismo, y luego se incluyen la batería, que lleva un ritmo preciso, y la guitarra, con sonidos cada vez más distorsionados. El retorno cíclico de los versos-estribillo: “Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas”, evoca el recuerdo de los desaparecidos en el paisaje, en el *Memorial* del Cementerio General de Santiago, en la palabra y en el canto. Esta poderosa frase se convierte también –junto a el cierre de las dos piezas anteriores: “murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos. Desiertos de amor”–, en una enérgica invocación para vencer el olvido.

“Desiertos 3” incluye también la parte final del poema: “Canto de amor a los países”. En el diálogo orgánico entre la música rock, la voz del poeta y las imágenes de innegable ferocidad, se da inicio a un breve diálogo del hablante consigo mismo: “¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño? –Sí, dice”. El coloquio prosigue hasta la fragmentación de las palabras y del propio canto. Las palabras se descomponen en sílabas y vocales, evocando quejidos, balbuceos y gritos: son los individuos, los paisajes, los territorios, los países desgarrados y dispersos. Una guitarra eléctrica, con tonos especialmente agudos, refiere macabra la escena. Hacia el final, se oye declamar como en un ruego conclusivo: “Levántate nueva de entre los paisitos muertos / chilenos, karatecas, somozas y traidores / levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto”. El canto se instituye como una invocación de esperanza, de rebelión aceptada: con el cierre del poema, la música se corta abruptamente en un definitivo “sí”.

El proyecto *Desiertos de amor* ha sido presentado varias veces en vivo al público, tanto en espacios cerrados como abiertos. La disposición en el escenario es siempre la misma, los músicos se disponen en torno a la figura central del poeta, que permanece todo el tiempo de pie, y más bien estáticos. La disposición de los cuerpos en escena evoca en forma alegórica, la configuración visual de la página en el poema –la disposición de las palabras dentro de esta, especialmente en la parte central poema, en forma de nichos.

El ejercicio del duelo, el canto a la memoria, es entonado por un único corista pero su voz encarna una multiplicidad de historias que han permanecido invisibles, realizando sus exequias. El poeta logra traspasar el horizonte de la dimensión individual para orientarse hacia una

reflexión sobre la identidad de la existencia humana. Fuerza y determinación permean su voz y sostiene el protagonismo durante toda la recitación.

Como ya se ha reconocido, lo corporal tiene un rol no menor en la producción de Zurita. En las puestas en escena de ésta y otras lecturas musicalizadas, su cuerpo presente cobra significados coherentes con lo que se está oyendo. El primer plano hace que sean perceptibles algunos espasmos involuntarios producto del párkinson que hace algunos años le aquejan, lo que le da una connotada presencia y, con ello, una impostación de la voz bastante peculiar. Esta voz, no siendo la de un actor o cantante entrenado para ello, se caracteriza por una distintiva cadencia, fuerza y tensión dramática que contrasta, al mismo tiempo, con un cuerpo enjuto e inclinado sobre sí mismo. Su figura en escena proyecta un cuerpo político bien definido, una corporalidad golpeada y flagelada que se corresponde con el canto que entona. Dicho de otra forma, música y palabras encuentran un estado material en la corporalidad del poeta.

En la búsqueda de Raúl Zurita de un tipo de arte total y universal, *Desiertos de amor* es un proyecto que evoca, tanto en la escucha del cancionero como a la fruición en vivo de la performance, profundas emociones. El canto, ejecutado por un representante de la comunidad, recupera visiones, testimonios y territorios. Éste es, al mismo tiempo, invocación del padecimiento de un pueblo y redención que exorciza el dolor colectivo. La música exalta cada una de estas necesarias acciones y ambas, intrínsecamente conectadas, poesía y música, dialogan, se reconstruyen y se expanden en formas no agotadas, ofrecidas para ser exploradas y revividas.

Referencias

Raúl Zurita, Gonzáles y Los Asistentes. *Desiertos de amor / Deserti d'amore*. Canzoniere. Edizioni Squilibri, Roma, 2018.