

LA POESÍA “SUPERFICIAL” DE CLAUDIO BERTONI¹

Andrés López Umaña
Magíster en Literatura

En una entrevista, Claudio Bertoni (Santiago, 1946), ponderando la importancia de su compromiso estético, lo compara al de Cecilia Vicuña, su ex pareja, en el sentido de que existía en ambos un deseo de ver “el blanco sobre el blanco”, a la manera de Malevitch y, más atrás aún, a los japoneses del siglo XIII, que “escuchaban el silencio, descubriendo mezclas de colores y aromas en su fluido hacia el aire, y jugaban a nombrar cada una de esas sensaciones”.² Su primer libro de poemas, *El Cansador Intrabajable*, que reúne textos escritos entre 1968 y 1972, parece integrarse a ese juego, en un campo quizás más reconocible en nuestro aquí y ahora, pero con ciertas variaciones que superan lo aparentemente predecible, como se verá más adelante.

Nos proponemos analizar este conjunto de poemas desde una perspectiva en cierto modo diacrónica que, en el sentido bakhtiniano, posiciona este libro dentro de la encrucijada cultural de los sesenta, con todo su peso en lo ideológico y artístico, pero con la salvedad de situarse en una arista diferente. Aunque fuertemente politizado, junto a sus compañeros de la “Tribu No”, Bertoni prefiere distanciarse de un arte comprometido y dialogar con la neovanguardia europea y norteamericana en poesía, plástica y música, configurando textos muy de avanzada en relación a lo publicado en Chile en ese tiempo, preludiando motivos y actitudes que se desarrollarán ampliamente en la poesía de los ochenta y que puede acotarse en una postura de intensa vivencia del arte y la literatura.

Esta confluencia, que rastreadremos a través de los mecanismos intertextuales a distintos niveles de los poemas, nos permitirá encontrar cuál es

¹ Ensayo presentado para el seminario “Años sesenta en Chile: textos y contexto”, dirigido por la profesora Soledad Bianchi durante el primer semestre de 1996.

² Soledad Bianchi, *La memoria: modelo para armar*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1995, p. 176.

la poética de Bertoni y cuál es el verdadero sentido de la analogía arte y vida en estos textos. Pretendemos la existencia de una postulación estética de la realidad, a través no de una mimesis de lo concreto, sino de su reelaboración en el juego textual, centrándose más en los signos que en las cosas mismas, aunque sin dejar de lado el rol referencial de éstos. Es, por tanto, una poesía "superficial" sobre las superficies.

El estudio que sigue, basado en una lectura atenta de marcas textuales, se propone establecer los rendimientos de esta hipótesis.

LA POESÍA DE CLAUDIO BERTONI: Superficies sobre superficies

1.- Dentro de las numerosas figuras destacadas de la poesía chilena de los sesenta, resulta un hecho casi sin discusión la escasa relevancia que se ha dado a algunos que -voluntariamente o no - se mantuvieron en un cierto margen; fuera de foco, por así decirlo, del peritaje crítico que por esos años seguía más de cerca la labor de reconocidos grupos como "Trilce", "Arúspice", "Tebaida", etc. y, por cierto, a autores pertenecientes en un grado u otro a dichos grupos como Gonzalo Millán, Oscar Hahn, Waldo Rojas, etc. o a los ya "consagrados" Parra, Lihn, Neruda o Teillier. Una agrupación como la "Tribu No" y, sobre todo, dos de sus miembros, Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni es, quizás, un ejemplo distintivo en este sentido.

Poco mencionados en las crónicas literarias de su tiempo, salvo en las páginas amarillistas por supuestos escándalos antes que por conocer sus motivos artísticos, en particular los ligados a atrevidas acciones de arte, un contacto reducido con otros artistas y poetas chilenos, a excepción de Antonio Skármeta, Alfonso Alcalde o Millán mismo, Bertoni y Vicuña representan, probablemente, uno de los aportes más originales, innovadores y más directamente relacionados con el mundo del arte y literatura de los sesenta.³ Más allá de la inevitable deuda con la actitud de un Huidobro o un De Rokha, de hacer de la vida tanto una aventura permanente de juego y apertura al asombro como a un compromiso íntegro con el trabajo creativo, estos poetas "descomedidos y chascones" desarrollarán toda una poética que aunará la experiencia vital con el compromiso estético de un modo muy estrecho e

³ Idem, pp. 150-187.

íntimo, pero también con resultados insospechados y que sólo serán ponderados adecuadamente recién en los ochenta.⁴

Interesa en el presente estudio acercarse a la obra de Claudio Bertoni, en especial su primer libro *El Cansador Intrabajable*⁵, atendiendo no solamente aspectos estructurales de la enunciación poética, sino a los diálogos intertextuales con otras obras, muchas de ellas explicitadas por el propio autor en el volumen que nos ocupa en esta oportunidad.

2.- **Los diálogos:** La poesía de Claudio Bertoni se presenta ante el lector como un registro donde predomina lo coloquial, el humor y lo cotidiano como modalidades constructivas de discurso características, lo que con frecuencia se liga a la antipoesía de Parra, apareciendo Bertoni como un discípulo más. Si bien es cierto que el "espectro" del autor de *Artefactos* influyó fuertemente en los autores de los sesenta, en Bertoni presenta distintas concomitancias. Su amplia formación intelectual abarca un radio aún mayor de lecturas, en las que Parra no ocupaba precisamente el primer y único lugar.⁶ Así, conviven en la conciencia poética del autor sobre todo poetas norteamericanos, como Allen Ginsberg, William Carlos Williams, Frank O'Hara, Richard Brautigan y Robert Creeley. También pesa fuertemente el surrealismo -en particular el autor destaca la *Antología de la Poesía Surrealista en Lengua Francesa*, de Aldo Pellegrini- Henry Miller, ícono de la "Tribu No", Georges Bataille, Julio Cortázar, conocidos y divulgados en la "Tribu No", a través de la lectura de revistas como *El Corno Emplumado* y *Art in America* y cartas -muy numerosas- con varios poetas del momento, como los nadaístas colombianos, Thomas Merton, Cardenal, Paz, etc.⁷

La revista de artes visuales *Art in America*, precisamente, le permitió a Bertoni y sus compañeros el acceso a las últimas tendencias del arte de los sesenta y sus postrimerías. Así, pudieron conocer a John Cage y el centro de experimentación Black Mountain, de donde surgen importantes artistas, como

⁴ En particular, en los estudios de Soledad Bianchi, (ver bibliografía), y antologías, como la de Carlos Olivárez, *Los Veteranos del Setenta*, Melquíades, Santiago, 1988. De hecho, Cecilia Vicuña publica en Chile, recién en 1988, *La Wik'uña*, Franciso Zegers Editor, Santiago. Bertoni, el siguiente año, editará *Sentado en la Cuneta*, Editorial Carlos Portes, Santiago, 1990, tras *El Cansador Intrabajable II*, Ediciones del Ornitórrinco, Santiago, 1985, lo que le valdrá, junto a sus trabajos fotográficos, una mayor mención por parte de la crítica. En el presente año, cabe consignar la aparición de un nuevo libro suyo: *Ni Yo*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1997.

⁵ Beau Geste Press, Gran Bretaña, 1973.

⁶ Bianchi, op. cit., p. 172.

⁷ Idem, pp. 152 y 168-172.

Olson, Creeley, Rauschenberg, el músico La Monte Young, etc.;⁸ también todo el arte pop estadounidense e inglés y, muy probablemente, a Joseph Beuys y el movimiento Fluxus.⁹ En el arte de las llamadas neovanguardias surge una concepción que lleva al artista a la calle, a la marcha vertiginosa del mundo contemporáneo, a la ciudad, la publicidad y sus escaparates, a las actividades cotidianas. Cage y Young (como antes Pierre Schaefer y Pierre Henry) experimentan con instrumentos informales y sonidos urbanos, Kapprov y Oppenheim llevan el arte a la calle con sus happenings; Rauschenberg y Jones añaden publicidad y medios de comunicación de masas a collages y pinturas. Segal crea esculturas con motivos de todos los días, así como las pinturas de Edward Hopper o los poemas de Creeley, O'Hara y el alemán Günther Grass que, en la aparente intrascendencia de los hechos habituales, encuentran una nueva fuente de posibilidades estéticas. Más que el coloquialismo como ironía autorreferencial del discurso poético, como, en cierto modo, la antipoesía parriana, hay un intento de reencuentro de los poetas de la experiencia con el ámbito de lo concreto.

Esta nómina -como todas las nóminas, incompleta- de autores y propósitos de la neovanguardia de los sesenta corresponde a lo que Bertoni denomina "una hermandad en nuestras cabezas",¹⁰ es decir, poetas y artistas visuales que se aproximan a lo concreto y vivencial del mundo urbano y, a la vez, exaltan y ponen en tela de juicio a la modernidad, sus transformaciones globales y sus momentos nimios. Heredando el todo o nada de las viejas vanguardias, para estos artistas todo es poetizable y no hay nada que quede fuera del interés creativo del artista. Bertoni, casi programáticamente, ceñirá su discurso a este propósito.

Julia Kristeva, comentando a Bakhtin, define la intertextualidad como un "cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor,

⁸ Citados por Bertoni en Bianchi, *ibid*, pp. 152 y 168-172.

⁹ El movimiento Fluxus, 1952-1961, corresponde a toda una corriente multimedia que se vinculó, en importancia, con la crucial presencia de Dadá a principios de siglo. De hecho, uno de sus slogans era "si Dadá ha muerto, Fluxus no ha nacido todavía" o "cuando lo fabricas es arte, cuando lo terminas es no-arte y cuando lo expones es anti-arte". Artistas notables fueron: John Cage (música indeterminada), Jack Mc Low, Ernest Williams (poesía concreta), Allan Kaprow, Joseph Beuys (performances, environments), Robert Fillou (creación continua), Jean Tinguely (arte autodestructivo), La Monte Young (música estática), Nam June Paik (música y acción), Ives Klein (teatro del vacío), etc. Su fundador fue George Maciunas y su principal figura fue Beuys, fundador de la llamada "escultura social" y quizás uno de los últimos grandes artistas integrales de fines de este siglo.

¹⁰ *Ibid*, p. 168.

del destinatario, del contexto cultural anterior o actual".¹¹ Más ampliamente establece que "todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación en otro texto",¹² de suerte tal que en un texto se entrecruzan otros textos y se establecen relaciones complejas con el contexto cultural en que están insertos. Los poetas "objetivistas" norteamericanos, la actitud lúdica de Cortázar, el compromiso de unir arte y vida del surrealismo, y un registro coloquial y humorístico tampoco ajeno a estos autores y corrientes se entreteje en un texto por cierto involucrado y, con mucha fuerza, en el complejo proceso de exploración y crisis de los sesenta. Este diálogo, en *El Cansador Intrabajable* (1973) no es, por consiguiente, como dice su autor, "un mero barniz cultural", se trata, por el contrario, de la búsqueda de un "contacto con ciertas obras y con la naturaleza", en pro de la transformación, el cambio.¹³ La poesía de Bertoni es, por tanto, información, ironía, ready-made, espontaneidad y búsqueda estética, todo ello entremezclado, en un discurso que busca la ruptura, la subversión de las modalidades establecidas de discurso poético.

- 3.- **El texto: El cansador...** (como también el libro de Cecilia Vicuña, *Sabor a Mí*,¹⁴ se publican manufacturados, exponiendo su precariedad, por un lado, como objeto cultural y, por otro lado, exaltada su condición de objeto-libro, producto directo de la máquina de escribir según Bertoni,¹⁵ y exaltación como resultado individual, hecho con muy pocas mediaciones, casi a mano, artesanal, pero al mismo tiempo, desmitificado como producto de una genialidad única. Esto parece tener como objetivo un acercamiento mayor al lector, el establecimiento de un diálogo de personas, porque, a decir de Cecilia Vicuña, "los poetas no son otra cosa que personas".¹⁶ La *Nota* que inaugura el poemario da cuenta detallada del número de poemas, cantidad de soportes, modalidades seleccionadas, fecha de escritura (1968 - 11 de septiembre de 1973) y una fraterna dedicatoria:

¹¹ Julia Kristeva, "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1978, p. 188.

¹² Idem, p. 190.

¹³ Bianchi, op. cit., p. 185.

¹⁴ *Sabor a Mí*, Beau Geste Press, Gran Bretaña, 1973.

¹⁵ Bianchi, op. cit., p. 161.

¹⁶ Esta cita aparece en *El cuerno emplumado*, Número 21, México, 1967. Esta revista fue uno de los pocos medios que valoró la creación de los miembros de la "Tribu No" y fue vital para su formación intelectual. A través de este medio, Bertoni y los otros pudieron conocer a gente tan importante que colaboraba en sus páginas como Cardenal, Paz, Merton, etc.

“Cuando seleccionaba los poemas, particularmente los de la segunda parte, pensaba si lo haría o no para un amigo que hoy día, probablemente está muerto. De todas maneras, y ahora, más que nunca estos poemas siguen siendo para él y para los que son o fueron como él”.

El texto se dirige a sensibilidades particulares, connotando el triste destino en especial de una de ellas, quizás víctima del Golpe Militar de 1973, pero colectivizando este sentimiento a otros, también, propicios para la recepción de estos textos. Así aparecen, destacados, nombres de familiares y amigos que protagonizarán muchos de los poemas. *Nota Bibliográfica, Dame Ese Retrato Que Tienes en la Cabeza, Considerando, En el Nombre del Padre, Hogar Dulce Hogar* refieren a la relación del hablante con sus padres; *Los Amigos, Concierto del Quinteto de Dave Pike, Satori Eufórico Para un Amigo* y *La Tribu o Los Amigos u Ocho en Uno* (una especie de texto incorporado de Cecilia Vicuña), refieren a la relación del poeta principalmente con los miembros de la “Tribu No”.

Aunque las páginas no aparecen numeradas, es posible verificar ciertas organizaciones que hacen del conjunto una articulación heterogénea que, en la particular orientación de sentido impresa por el autor, van a engarzar armónica y coherentemente. Si bien parece predominar la anécdota (baladí o no), el instante con toda su fugacidad, el temple general, i. e., la actitud del sujeto que enuncia, se caracteriza por el desenfado, la ruptura de convenciones, la transgresión de los códigos habituales de poesía, la mirada abierta al asombro. De hecho, el mismo título es un anagrama de un conocido slogan, arraigado en los relatos de la sociedad contemporánea, de connotaciones altamente ideológicas: El trabajador incansable es una frase que involucra un concepto (retóricamente al menos) muy respetado, en tanto modelo, figura social, determinado por estructuras de producción político-sociales muy definidas, que condicionan sus existencia. Concepto paradójicamente desrealizador, alienante para el hombre moderno, deshumanizante paradigma propio de una modernidad que ya evidencia crisis por esos años.

La transgresión a nivel de significantes de este slogan, junto con recordar los juegos lingüísticos de Marcel Duchamp, remite a una inversión de este término, en particular en una noción equívoca, diametralmente opuesta e irónica (*El Cansador Intrabajable*), poniendo de manifiesto, como ya veremos la vulnerabilidad de los íconos sociales, simplemente alterando el orden secuencial de este sintagma. Los discursos que sustentan relaciones sociales de poder, siendo subvertidos desde su base significativa quedan neutralizados. En este sentido, aplica Bertoni el principio duchampiano de la metaironía, como ya veremos.

El hombre, por tanto, más que *homo faber*, más que engranaje de la modernidad es presentado lúdicamente en una vindicada posición de individuo, cuya vida se arraiga en el arte, como se aprecia en estos textos. “Todo hombre es un artista”, afirma Joseph Beuys; Bertoni dirige este pensamiento a lo concreto mismo, a la experiencia de todos los días como algo digno de ser poetizado, sólo por eso, porque se es ser humano; su discurso “corriente”, digámoslo así, proporciona una generosa veta de significación. Esto es lo que Bianchi caracteriza como un “nivelar e igualar los asuntos poetizados” en la poesía de Bertoni, en la medida de que “no existen objetos más poéticos que otros”;¹⁷ este es el camino que para la poesía allanó Parra, que representa para Bertoni un profundo sentido en la mirada, un énfasis directo en la vida,¹⁸ que deviene en una actitud fuertemente ética, de acuerdo a la opinión de otro ex miembro de la “Tribu No”, Marcelo Charlín:¹⁹ es, entonces, la poesía de Bertoni una estética y una ética de lo concreto.

Poemas como *Considerada* y *Yo Te Dedico Este Poema* centran humorísticamente la focalización del hablante en hechos pueriles y “de-mal-gusto”, concordando con la intelectualizada obscenidad de Duchamp.²⁰ Otros textos como *La Noche en que Fuimos a ver Woodstock al Dante* y *Nos Encontramos con Moisés y la Raquel, Martes, Sublime Obsesión, Transeúntes, De Pie*, y *Joven* confrontan la ironía a lo vacuo y previsible. Examinemos este último:

“¿Por qué
no le da
el asiento
al cieguito?”

Como dice uno de los poemas ya aludidos, la conciencia poética es la de un transeúnte, está en movimiento, siempre mirando (confróntese con los trabajos fotográficos del propio autor); recorre numerosos espacios públicos y privados, se detiene en personas y objetos con los que está en interacción permanente: calles, habitaciones, cuartos de baños, viajes en microbús, moscas, libros, niños, ancianos. En este caso, se densifica semánticamente un

¹⁷ Soledad Bianchi, *Poesía Chilena. (Miradas, enfoques, apuntes)*, CESOC, Santiago, 1990, p. 69.

¹⁸ Soledad Bianchi, *La memoria...*, pp. 168 y 176.

¹⁹ Idem, p. 174.

²⁰ Véase el texto “Transformador”, de Marcel Duchamp, en la *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*, de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 1981, p. 134.

cliché de episodios característicos en la locomoción colectiva. Algo en apariencia nimio, oído -y vivido- tantas veces, leído irónicamente, se propone como una antítesis entre la conciencia en desplazamiento permanente, el poeta, el que ve y la inmovilidad y pasividad del que no puede ver. Una voz externa al poeta lo alude y lo sustituye en ese espacio por “el cieguito”.

En “Shampoo Linic”, otro slogan se deconstruye, siéndole restada su eficacia publicitaria:

*“Shampoo
Linic
remueve
la
caspa.*

La
pasa
de
un
lado
de
la
partidura
para
el
otro”.

La intervención de sintagmas solidificados como los avisos publicitarios alteran la vacía significación que alcanzan tan sólo por el gesto elector del artista sobre ellos como objetos de lenguaje, presentes en la cotidianidad, “elevados” a la categoría de textos poéticos o artísticos. Tal es el desrealizador principio del ready made, modificado o expuesto tal cual es. Así, una suerte de reverberación se añade a dos titulares de prensa: “Jimi Hendrix...” y “Chinitos sel güena persona...”; en “Afiche”, el autor reproduce un cartel de espectáculos al que se le subrayan algunas burdas, y clichés, metáforas, descubriéndole un nuevo aspecto a un texto aparentemente muerto. El mismo efecto ocurre en *Cambio de Nombre, ¿Qué Cosa Es?, Telecine o Tiqui-tiqui-ti*, donde un cuadro antiguo es intervenido, siendo desacralizado en tanto objeto de arte. Especialmente destacables en este sentido son dos textos, que sintetizan los propósitos humorísticos de Bertoni: *Mi Muy Sentido Pésame* y *Sólo De Piano*, Dice el primer poema:

“Mi muy sentido pésame
pésame mucho
como si fuera esta

la última vez.
Pésame
pésame mucho
que tengo miedo perderte
perderte otra vez”.

El hablante modifica el verbo más destacado de una muy conocida canción, cuya equívoca referencia desestabiliza tanto a la expresión, la solemne ocasión de los funerales, como al bolero mismo, neutralizándolos. “Bésame”, aplicado a una situación romántica y “Pésame”; uno apela al otro al contacto pasional y el otro es una acción refleja; en el poema se confunden y anulan ambas potencialidades referenciales, finalmente, su sentido no apunta ni a un lado ni al otro. Tal es el presupuesto que buscaba la metaironía duchampiana, la *ironía de la afirmación* que consiste en

“una suerte de suspensión de ánimo, un más allá de la afirmación y la negación (...). La ironía consiste en desvalorizar al objeto; la metaironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento (...) nos revela la interdependencia entre lo que llamamos “superior” o “inferior” y nos obliga a suspender el juicio. No es una inversión de valores, sino una liberación moral y estética, que pone en comunicación los opuestos”.²¹

Duchamp ya sospechaba las convenciones existentes institucionalmente a la hora de parcializar discursos y situaciones comunicativas. El coloquialismo transgresor de Bertoni y sus diversas entradas lingüísticas se propone disciplinadamente esta relativización; lo concreto, lo accesible al lector, alcanza una nueva dimensión, la actitud frente a la poesía misma también tiene una matiz irónico. En “Sólo de piano” no ocurre únicamente, como en “Nuevo Testamento”, un trastocamiento de un discurso sublime, es decir, su igualación con uno muy banal y “vulgar”, sino toda una actitud frente al discurso literario.

No
sólo
de piano
vive
el hombre”.

²¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Oveja Negra, 1985, pp. 94-95.

La frase de Cristo, convertida en refrán, aparece alterada en su significación religiosa, así como el instante musical del solo de piano también se vacía de su significación habitual. Al no saber el lector cuál interpretación adoptar, su juicio se suspende. Esto confirma la predilección de Bertoni por hacer una poesía visual antes que musical: "si quiero música, mejor prendo la radio".²² Asimismo, en el poema "Hogar dulce hogar", donde el hablante escribe -en una especie de puesta en abismo- que está escribiendo el poema "sobre el piano". El discurso subvierte el rol de lo musical en la poesía a un plano de relaciones entre las palabras y las cosas, por eso *no sólo de piano*, de música, vive el hombre, la persona, el poeta.

La clave de la relación con lo concreto, deseada por Bertoni, es muy cercana a la idea de William Carlos Williams, "No ideas but things".²³ Cosas, objetos, el sujeto condicionado por la materia, el hombre interactuando permanentemente con las cosas. En los textos de Bertoni, el poema pasa a ser cosa, las acciones del hablante o sus observaciones se basan en cosas. *El Cansador Intrabajable* se convierte en un muestreo del mundo de los objetos, neutralizada su objetividad en el discurso mediante el cual se hacen más vivos. A propósito de Duchamp, parece ser aplicable la fórmula de Breton sobre los retruécanos del genial creador del *Gran Vidrio*: "Las palabras hacen el amor". Precisamente, la atmósfera bastante erotizada de la mayoría de los textos parece confirmar este propósito: Bertoni, enemigo acérrimo de la abulia de los seres sumidos en la urbe, no vacila en subvertir indistintamente lo más elevado y lo más insignificante, en una lúdica cúpula de significaciones.

Esta actitud es definida por Marcelo Charlín como un "compromiso ético", una devoción hacia las cosas, a su variedad, como quería Francis Ponge,²⁴ a su solidez, apariencia verdadera, quizás aún más concreta en la realidad postulada por la experiencia estética. Dentro de esta línea se encuentra también Robert Creeley, quien postula que:

"La cuestión se convierte en qué es lo real, y qué es de esta naturaleza (...) la *condición* de realidad es nuestra mayor preocupación".²⁵

Por ello, la escritura de Creeley, epigramática, aparentemente burda, como la de Bertoni, pone de manifiesto (siguiendo muy de cerca la actitud del pop art) no la invención, sino la presencia de los objetos que ya están al alcance

²² Bianchi, op. cit., p. 163.

²³ Citado por Bertoni en idem, p. 172.

²⁴ Michael Hamburger, *La verdad de la poesía*, F.C.E., México, 1991, p. 242.

²⁵ Idem, p. 289.

de la mirada del poeta. La escritura se mueve, pues, en “campo abierto”. Citando a Louis Zulfolsky, Creeley establece que:

“Esto supone que el estilo sea el hombre, sino más bien el orden de sus sílabas definirá su conocimiento del orden. Pues su ... mayor aspiración no consiste en mostrarse a sí mismo, sino a aquel orden que por sí mismo puede hablar a todos los hombres”.²⁶

Es por ello que la mayoría de los textos matapoéticos de *El Cansador Intrabajable* se concentran en el momento, el instante de la escritura del poema (¿podemos seguir hablando de creación?). Tal es el caso de *Ruinas* donde señala:

“Una sección de
mi cerebro está
en ruinas (...).
Sé perfectamente
que un día
escribiré poemas
en los que diga
son así
o asá
las ruinas”.

Hay otros poemas en que dialoga con Parra (*Antipoema*), Ungaretti (*La Noche Es Mi Amiga*), Beckett (*Apellido Materno*), donde reconoce -y se distancia de- sus lecturas. Quizás uno de los ejemplos más interesantes es el poema *El Aplazamiento*, donde la actitud vital del poeta respecto a sus textos en tanto objeto, neutralizan, mediante su representación casi fotográfica, el instante y dejan -como procede Gonzalo Millán en *Vida y Virus*, con el silencio final- una atmósfera de incertidumbre que embarga grandes sectores del libro:

“Con los codos apoyados
en la almohada y los
hombros casi tocándome
las orejas a las 3
de la madrugada estoy
sentado en cama contemplando
la contundencia de los fajos
en el estante”.

²⁶ Idem, p. 290.

El hablante registra su reflexión de la escritura en tanto materialidad. Los signos referenciados a la concreción de “los fajos” parecen aludir a los propios poemas hechos por el autor, lo que haría retronar la mirada hacia el quehacer poético mismo. Casi siguiendo a Wittgenstein, podríamos asegurar que en la poesía de Bertoni las palabras son cosas y las cosas son palabras, en un ambiguo traspaso de la mirada que, por lo tanto, convierte a los signos en *superficies que refieren a superficies*, textos que se interrogan de su propia textualidad, cuando se conjugan como tales. La materialidad puebla la conciencia autorial, que interactúa con la escritura, por ende, como un cuerpo.²⁷ Así el discurso poético en tanto plenitud funcional de las palabras, se metonimiza en “los libros”, que aparecen en *El Cansador...*, una y otra vez, como objetos destacados, no sólo como soportes, sino como apéndices vitales de la experiencia del poeta.

Sólo esta postulación escritura-cuerpo le brinda valor estético a juegos de signos como *Her*, *Coma Acentuada*, *Tengo Cuatro Millones de Manos* o *Muertemor*, en los que el último grado de experimentación poética está en la propia materialidad significativa de los signos, la escritura misma, como en los textos concretistas de Ernest Jandl, por ejemplo.²⁸

CONCLUSIONES

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

²⁷ Soledad Bianchi, “Un concepto, un poeta”, en *Literatura y libros*, *La Epoca*, Santiago, 22 de octubre 1990, p. 4.

²⁸ Un texto de Creeley, citado por Bertoni (Bianchi, 1995: 172), “One, two, three”, por ejemplo, dice exactamente, “One/two/three”. Otros textos de índole metapoética análoga al trabajo de Bertoni son los de Richard Brautigan, uno de ellos, traducido por Bertoni mismo es “Albión” y se puede ver en la Revista *Piel de Leopardo*, Número 3, Santiago, 1993. Poemas civiles como los de Grass y concretos de Jandl pueden encontrarse en la Antología *Poetas alemanes contemporáneos*, Visor, Madrid, 1980.