

## Escritura conceptual y catástrofe\*

### Conceptual Writing and Catastrophe

#### Felipe Cussen

Instituto de Estudios Avanzados  
Universidad de Santiago de Chile  
felipecussen@gmail.com

Frente a los acontecimientos trágicos de la historia, muchos poetas han optado por estrategias formales que permitan conmover al lector de una manera lo más directa posible, utilizando la voz del testigo o incluso de las propias víctimas. Hay otros autores, sin embargo, que con intenciones quizás similares, han recurrido al distanciamiento y la supresión de la emotividad como su modo de trabajo. Dentro de la tendencia contemporánea del conceptualismo o escritura conceptual, hay varios poetas, como Rob Fitterman y Carlos Soto Román, cuya principal herramienta ha sido la apropiación y manipulación de registros y archivos digitales. Este tipo de obras ofrece una manera provocativa de pensar las relaciones entre poesía y política.

**Palabras clave:** Escritura conceptual, poesía del holocausto, poesía política.

Faced with tragic historic events, many poets have opted for formal strategies that allow to move the reader the most direct way possible, using the voice of the witness or even the victims themselves. Other authors, however, perhaps with similar intentions, have chosen detachment and suppression of emotion as their techniques. Within the contemporary trend of conceptualism or conceptual writing, there are several poets, such as Rob Fitterman y Carlos Soto Román, whose main tool is the appropriation and manipulation of records and digital archives. This kind of works provides a provocative way of thinking the relationship between poetry and politics.

**Keywords:** Conceptual writing, holocaust poetry, political poetry.

Recibido: 14/07/2017  
Aceptado: 08/03/2019

---

\* Este ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas", del que soy investigador responsable. Presenté una versión preliminar como conferencia, bajo el título "Poesía sin sentimientos: control frío de conflictos calientes", el 17 de junio de 2014 en la Universitat de Barcelona, y luego como ponencia el 29 de octubre de 2015 en el III Congreso Internacional de Poesía "El poema más allá del poema", de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco a Lis Costa, Carolina Pizarro, Macarena Urzúa y Jimena Castro por sus sugerencias, y a los poetas Robert Fitterman y Carlos Soto Román por regalarme los libros que motivaron esta reflexión.

Me ha costado sumarme a este debate. Durante mucho tiempo he escuchado desde lejos discusiones respecto de los vínculos entre poesía y política, o acerca de la incapacidad para referir el horror de algunas catástrofes históricas, pero muchos de los argumentos me sonaban demasiado moralistas y generalizadores. Me parecía que algunos de los adjetivos utilizados de manera tan categórica y autoritaria (“imposible”, “inexpresable”, “irrepresentable”) no se correspondían con los intentos, a veces facilistas pero otras veces muy complejos, de muchos escritores y artistas. Me molestaba cada vez que escuchaba a alguien invocar, con voz grave, la archiconocida sentencia de T. W. Adorno en 1949: *nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch* (“escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”)¹. Y pensaba, al igual que tantos, que para desmentirla bastaría con recurrir a la obra de Paul Celan. Como es bien sabido, este poeta de origen judío escribió en alemán, la lengua de los asesinos de sus padres. Según expresa en su “Discurso de Bremen” fue precisamente dicha lengua lo único que sobrevivió a la catástrofe:

Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, ‘enriquecida’ por todo ello (498).

Su modo de expresar el horror no implica, entonces, adoptar una voz victimizada ni sufriente, sino que traslada el padecimiento a las palabras. Por eso su sintaxis resulta tortuosa y trastabillante, y es así que sus tartamudeos resultan particularmente elocuentes, como ocurre al final del poema “Die Silbe Schmerz” (“La palabra dolor”, que forma parte de *Die Niemandrose* (1963)): “ein Knoten / (und Wider- und Gegen- und Aber- und Zwilling- und Tau- / sendknoten), an dem / die fastnachtsäugige Brut / der Mardersterne im Abgrund / buch-, buch-, buch- / stabierte, stabierte” (“un/ nudo/ (y contra- y tras- y anti- y gemelos- y miles/ nudos), ante el que la camada de ojos de noche de cuaresma/ de las estrellas-martas en el abismo/ de- de- de-/ letreaban, letreaban”) (196).

Existe otra manera de situarse en esta encrucijada comunicativa, en la que, en vez de torcer y fragmentar el lenguaje, se escoge un tono extremadamente directo, sin ninguna empatía. Esta frialdad resulta muy provocadora, y quizás hasta ofensiva, para el lector que reconoce los hechos narrados. Un ejemplo muy claro es “Final solution” (incluido en *Textbuch 9: 3 x 13 x 13 Sätze* (1986)) del alemán Helmut Heissenbüttel, un texto que muestra su cercanía con las técnicas del concretismo y la repetición al modo de Gertrude Stein, pero que también perturba mediante el eufemismo de calificar el holocausto apenas con la palabra “that”, lo que permitiría que dicha catástrofe pueda ser confundida con otras:

---

¹ Traducción de Joan-Carles Mèlich en *Totalitarismo y fecundidad. La filosofía frente a Auschwitz* (70). En su artículo “Poetry After Auschwitz - Adorno’s Dictum”, Klaus Hofmann transcribe la cita completa a la que pertenece, en traducción al inglés de Samuel y Shierry Weber: “Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And it corrodes even the knowledge why it has become impossible to write poetry today” (182), e intenta recontextualizar su sentido.

they just happened to think that up one day  
 who happened to think that up one day  
 that just happened to occur to them  
 to whom did that just happen to occur  
 to one of the that just happened to occur  
 one of them just happened to think that up one day  
 or perhaps more than one of them thought it up at the  
 same time  
 perhaps that occurred to more than one of them together  
 and how did they carry out the thing that occurred to  
 them (68)<sup>2</sup>.

Otro procedimiento igualmente distanciado, pero no menos efectivo, es la apropiación de documentos oficiales. En este caso, el poeta renuncia a su voz personal o colectiva para convertirse en un manipulador de registros ajenos. El caso más conocido es *Holocaust* (1975) del norteamericano Charles Reznikoff, quien se apropia de los documentos de los juicios a los nazis. Aquí se produce un choque entre la crudeza de estas declaraciones y su traspaso al formato de un libro y la disposición gráfica de un poema:

We are the civilized-  
 Aryans;  
 and do not always kill those condemned to death  
 merely because they are Jews  
 as the less civilized might:  
 we use them to benefit science  
 like rats or mice  
 ...  
 all for the good of the German army.

*Heil Hitler!* (9)

Heimrad Bäcker, poeta austriaco vinculado al Grupo de Viena y al concretismo, desarrolla una práctica similar en *Transcript* (1986), al utilizar exclusivamente material de los archivos nazis. Su diferencia con Reznikoff es que él intenta mantener estos materiales en estado aún más bruto, y limita su tarea al simple acto de citar: "When I quote, there is nothing literary about the quotation (except in sequence, repetition, omission; except for the system of transcribing)" (cit. en Bäcker 147). Como indica Derek Beaulieu, esta obra podría considerarse como un desafío directo a la supuesta imposibilidad de expresar esta catástrofe propuesta por Adorno: "Bäcker poetically argues that the best way to engage with the language of the Holocaust is to present it baldly, without editorializing and without personal intercession" (51). Aún más, de este modo denuncia el terrible rol que cumple un lenguaje imperturbable frente a la masacre. Por eso, el autor también señala: "It is enough ... to quote the language of the perpetrators and the victims. It is enough just to stick to the language preserved in the documents" (147). He aquí algunos fragmentos:

---

<sup>2</sup> Cito directamente de la traducción al inglés de Michael Hamburger, que no incluye el original.

4/20. hitler's birthday. execution  
4/20. hitler's birthday. injection to the heart administered  
4/20. hitler's birthday. execution (72)

1940 approximately 6 months  
1941 approximately 6 months  
1942 approximately 6 months  
1943 approximately 8 months  
1944 approximately 12 months  
1945 life expectancy again dropped considerably (89)

as a rule hitler's breakfast considered of a glass of warmed (but never boiled) milk, a slice of oldenburg black break (a whole-grain rye bread), a piece of zwieback or danish crisp bread as well as an apple (99).

the card file on the dead was larger by far than the one on the living (127)<sup>3</sup>.

Un ejemplo anterior, también considerado por Beaulieu, es *Orderbuch* (1965), del escritor y expiloto sueco Åke Hodell. Según describe Martin Glaz Serup ("Åke Hodell, Orderbuch and CA36715(J)..."), este libro consiste en largas listas con los números de los prisioneros, seguidos por una "(J)" (de "judío"):

<del>0-A 36743 (J)</del>	0'A 36715 (J)
<del>0-A 36742 (J)</del>	
<del>0-A 36741 (J)</del>	
<del>0-A 36740 (J)</del>	
<del>0-A 36739 (J)</del>	
<del>0-A 36738 (J)</del>	
<del>0-A 36737 (J)</del>	
<del>0-A 36736 (J)</del>	
<del>0-A 36735 (J)</del>	
<del>0-A 36734 (J)</del>	
<del>0-A 36733 (J)</del>	
<del>0-A 36732 (J)</del>	
<del>0-A 36731 (J)</del>	
<del>0-A 36730 (J)</del>	
<del>0-A 36729 (J)</del>	
<del>0-A 36728 (J)</del>	
<del>0-A 36727 (J)</del>	
<del>0-A 36726 (J)</del>	
<del>0-A 36725 (J)</del>	
<del>0-A 36724 (J)</del>	
<del>0-A 36723 (J)</del>	
<del>0-A 36722 (J)</del>	
<del>0-A 36721 (J)</del>	
<del>0-A 36720 (J)</del>	
<del>0-A 36719 (J)</del>	
<del>0-A 36718 (J)</del>	
<del>0-A 36717 (J)</del>	
<del>0-A 36716 (J)</del>	

(s/n)

<sup>3</sup> Cito directamente de la traducción de Patrick Greaney y Vincent Kling, que no incluye el original.

Como se observa, gran parte de estos nombres están tachados, y el último de ellos que no lo está es "CA 36715 (J)". En su siguiente libro, titulado precisamente *CA36715(J)* (1966), accedemos al presunto diario de ese prisionero. Glaz Serup cita al crítico danés Hans-Jørgen Nielsen: "It is the handwriting itself that tells the story ... A diary like that of Anne Frank, but perhaps even more chilling. The slow disintegration of a human being". En vez de la exacta recolección de datos del libro anterior, nos enfrentamos a una escritura totalmente ilegible pero cuya expresión hermética nos acerca, de algún modo, al extrañamiento que provoca la poesía de Celan:



(s/n)

Glaz Serup (en "Hot content in a cool container..."), al igual que Franck Leibovici, consideran las obras de Reznikoff, Bäcker y Hodell como ejemplo de la categoría de poesía "seudodocumental" o "documento poético". Como explica Christophe Hanna en su introducción a *Des documents poétiques* de Leibovici, un documento poético es un texto que "sans être ni un document (officiel ou disciplinaire) ni un documentaire manifeste, il doit donc posséder certaines propriétés (formelles ou contextuelles) grâce auxquelles il va pouvoir se mettre à fonctionner pour nous comme un document (propriétés intentionnelles)" (9). Resulta particularmente relevante, entonces, el modo en que estas formas de escritura no solo recogen determinados datos sino además camuflan su tono y su estructura para provocar en el lector un tipo de atención más cercano al que implica un informe que un poema lírico. Es por este motivo, también, que estos libros pueden considerarse como antecedentes relevantes del movimiento de escritura conceptual que surge a fines de la década de los 90, que se opone al modelo de poesía subjetiva y narcisista mediante técnicas como la apropiación de textos ajenos. En la antología más representativa de este movimiento, *Against Expression*, se incluye un fragmento de *Testimony* (1965) de Reznikoff, un libro preparado mediante la selección de intervenciones en juicios, y se señala que junto con *Holocaust*, este autor "opens the possibilities for appropriation and information management decades before they became common practices in the digital age" (Dworkin y Goldsmith eds. 510). Beaulieu lo considera, además, un precursor de obras recientes como *Tragodia 1: Statement of Facts* (2011) de Vanessa Place y *Holocaust Museum* (2011) de Rob Fitterman.

*Holocaust Museum* se inicia con tres epígrafes. El primero es una cita de *Towards a Philosophy of Photography* de Vilém Flusser, que alude a las particularidades del mundo de la imagen "is none other than the world of magic, a world in which everything is repeated and in which everything participates in a significant context" en oposición al mundo lineal de la historia "in which nothing is repeated and in which everything has causes and will have consequences" (3). Esto se relaciona de manera directa con el material que compone este libro: los pies de fotos (acompañados por la numeración correspondiente) de las imágenes disponibles en la página web del Museo del Holocausto de Washington DC<sup>4</sup>. Los dos siguientes epígrafes explicitan la filiación con dos antecedentes ya mencionados: *Holocaust* de Reznikoff ("A woman came with her little daughter/ and S.S. men were there one morning/ and took the child away:/ a mother was forbidden to keep her child with her") y *Transcript* de Bäcker ("auschwitz telephones// no. 18/ no. 45/ no. 17/ no. 33/ no. 21") (3), y preludian el tono frío y la rigurosa organización de los textos transcritos por Fitterman. En efecto, como se observa en el índice, el ordenamiento de las secciones no corresponde a la numeración de las fotografías, sino a un esquema más o menos cronológico, que se focaliza primero en las propagandas, boicots y quema de libros, luego en las deportaciones y campos de concentración, posteriormente en las cámaras de gas y fosas comunes, y finalmente en la liberación (7). Así, estas imágenes son secuenciadas para poder alinearse históricamente, en consonancia con el epígrafe de Flusser. Esto permite que el lector vaya percibiendo la dinámica gradual de este proceso, que se inicia con los primeros avisos públicos tendientes a provocar el repudio social a los judíos:

Propaganda slide entitled "In commercial trades there are 1'6,699 Jews; In heavy, physical work, only 12,500 Jews" [Photograph #49827].

Propaganda slide entitled "As a member of a foreign race, the Jew in the Middle Ages had no rights of citizenship. He had to live in a ghetto in a separate quarter of the town" [Photograph #49826].

Propaganda slide entitled "The Jew Kutisker swindlers 14 million, he plays sick in court" [Photograph #49823] (12).

Los efectos terribles del proceso de aniquilación se perciben posteriormente en el recuento de fardos de pelo:

---

<sup>4</sup> En julio de 2017, este archivo cuenta con más de 33.000 imágenes, y se puede consultar en la siguiente dirección: <http://digitalassets.ushmm.org/photoarchives/>.

Bales of the hair of female prisoners found in the warehouses of Auschwitz at the liberation [Photograph #85742].

Bales of hair from female prisoners, numbered for shipment to Germany, found at the liberation of Auschwitz [Photograph #14220].

Bales of human hair ready for shipment to Germany found in one of the Auschwitz warehouses when the camp was liberated. In Auschwitz 7,000 kilos of human hair was found at liberation [Photograph #66583] (81).

El uso del lenguaje neutro y la ausencia de las fotografías a las que refieren, obligan a un esfuerzo imaginativo extremadamente difícil por parte del lector<sup>5</sup>, que aumenta aún más el carácter inconcebible de esta masacre. Glaz Serup lo explica de manera muy precisa:

Holocaust Museum is not an affirmative work, in the sense that it's not just confirming our already conceived notions and knowledge. Rather it's a work that, via captions for images that are so well known to us, that we can (almost) make do without them, destabilize meaning and activates the reader. By simply removing the photographs and leave the captions on their own, Fitterman manages to make the impossible representation of the complex of events we have named Holocaust new to our eyes.

("Captions without images...")

De hecho, si hacemos el ejercicio de vuelta y buscamos las imágenes correspondientes en la página *web* de la que fueron tomadas, el resultado puede ser menos chocante que el que uno había visualizado:

---

<sup>5</sup> En algunos pasajes, incluso se repite el mismo texto para aludir a distintas fotografías, lo que vuelve más confuso el proceso: "Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69847]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69846]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69845]/ Members of the U. S. 9th Armored Division meet up with units of the Red Army near Linz, Austria. [Photograph #69844]" (106).

UNITED STATES  
**HOLOCAUST**  
MEMORIAL  
MUSEUM

HOME · RESEARCH · PHOTO ARCHIVES · SEARCH THE COLLECTION

## Photo Archives

Search Online Catalog

← PREVIOUS    BACK    NEXT →



ADD TO CART

---

**PHOTO INFORMATION**

Photograph: #66583

Date: 1945

Locale: Auschwitz, (Upper Silesia) Poland

Credit: Instytut Pamięci Narodowej American Red Cross

Copyright: Agency Agreement

---

**SUBJECT CLASSIFICATION**

KILLING CENTERS -- Auschwitz -- LIBERATION -- Artifacts/Prisoners' Property

**KEYWORDS**

INTERIORS  
KILLING CENTERS  
CONCENTRATION CAMPS  
HAIR  
BALES  
WAREHOUSES/STOREROOMS

AUSCHWITZ  
BIKENAU

RECOGNIZE SOMEONE?

**Bales of human hair ready for shipment to Germany found in one the Auschwitz warehouses when the camp was liberated.**

In Auschwitz 7,000 kilos of human hair was found at liberation.

Otros críticos han valorado el ejercicio realizado por Fitterman. Charles Bernstein, en un artículo en que también lo estudia en relación con *Transcript* de Backer y otras obras de Christian Boltanski y Raul Hilberg, destaca que “[t]he absence of the images has a powerful effect, evoking the erasure of a people and a culture through the Systematic Extermination Process”. Tim Atkins, en su comentario en la contratapa de *Holocaust Museum*, también valora el potencial de este gesto no solo hacia el pasado, sino hacia el presente, porque aparece justo en un momento “in which the images of that world have become so familiar that we are no longer able to see it clearly-and/or so horrific that we are unable to see it at all”. Nick Thurston, por su parte, también valora la actualidad de este libro: “is a relentless re-presentation of how social histories are constructed, expressed and same-d through institutional techniques of deferral and forgetting. His poem is a linguistic memorial to the objectification of modern life. It is not about the Holocaust even though it is”. Lo más interesante, a mi parecer, es que Fitterman consigue provocarnos, sin necesidad de acudir a sus propias emociones y vivencias (ni menos a su ascendencia judía), sino que lo logra mediante dos simples y eficientes operaciones de archivo: la aislación de los textos de las imágenes y su reclasificación. Además, deja abierta la posibilidad a que nosotros mismos nos hagamos cargo de este u otros archivos, es decir, que en vez de solo contemplarlos, podamos intervenirlos. Ese es, de hecho, el llamado explícito de la autora mexicana Cristina Rivera Garza, cuando alude a la actitud más atrevida que deben tener en el contexto actual los escritores documentales, e incluso los historiadores, que asuman las prácticas de la

apropiación y el *collage*: "Hay que 'tocar' a los documentos ... como si fueran las teclas de un piano" (128).

Ninguna de las problemáticas enunciadas a propósito de las diversas opciones poéticas frente al Holocausto resultarán ajenas para quienes han analizado la poesía a partir la dictadura chilena. El 2010 el estudioso Sergio Mansilla recurre también a la cita de Adorno, que debería ser leída más como "la necesidad de poner a tono el lenguaje de la poesía con una realidad que sobrepasó todo lo decible que dé la imposibilidad de escribir poemas en sentido literal" (94). A su parecer, en el contexto de la transición política, las distintas vertientes de la producción poética demuestran la incapacidad de encontrar una salida: "Poesía que da vuelta la página de la historia y que se vuelve sobre su vacío y opacidad lingüística, tratando de extraer sentido de la cerrazón del sentido, o bien poesía que vuelve obsesivamente a las pasadas páginas de la historia y juega más a la transparencia del signo que a su opacidad: he aquí los puntos límites del vasto campo de la poesía chilena actual todavía, estimo, atrapada en la urgencia de deglutir nuestro propio Auschwitz" (95).

Más allá de este diagnóstico negativo, es innegable que un porcentaje muy importante de la producción lírica de las últimas décadas ha girado en torno a estos traumáticos episodios, y uno de los recursos más utilizados ha sido el testimonio. Óscar Galindo destaca, en este empeño, la utilización de recursos extraliterarios: "la acreditación de verdad mediante registros fotográficos o documentales, como ocurre con los testimonios personales en *Dawson* (1985) de Aristóteles España y *Cartas de Prisionero* (1984) de Floridor Pérez, o con propósitos de documentación histórica en *De la tierra sin fuegos* (1986) de Juan Pablo Riveros, o aun la inclusión de testimonios documentales como las cartas de mujeres prisioneras en *Naciste Pintada* (1999) de Carmen Berenguer" (28). Uno de los ejemplos más célebres es *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, en el que el sujeto real ocupa el espacio del poema no solo con su discurso sino también mediante la inclusión de documentos médicos como un informe psicológico (43) o un electrocardiograma (65-70), que de algún modo "certifican" su padecimiento personal y, por extensión, el de toda una comunidad. También existe, sin embargo, un caso muy extraño y significativo dentro de este contexto, en el que se ofrece una perspectiva testimonial, pero ya no desde el lugar de la víctima sino del victimario. Se trata de Bruno Vidal, quien adopta la perspectiva de los militares, carabineros y civiles responsables de la persecución y tortura, e imposta sarcásticamente su voz, describiendo las escenas con detalle: "Apenas llegamos le aplicamos corriente en los testículos / A los treinta minutos perdió el conocimiento / Al recobrarlo cacheteo al tipo / *Te estamos torturando de lo lindo*" (59).

A pesar de situarse en veredas opuestas, Zurita y Vidal coinciden en su apelación vigorosamente dramática al lector. Esta estrategia resulta, por cierto, muy distinta a la de otro importante libro de ese período, *La ciudad* de Gonzalo Millán. Este autor, con un tono objetivo, cercano a Heinssebüttel y Bäcker, trabaja con oraciones muy básicas y directas, a las que no les traspasa ninguna carga emotiva a pesar de la violencia de los hechos narrados y de

su propia condición de exiliado. Hay, sin embargo, un momento conmovedor y memorable, cuando se reproducen de manera cronológicamente inversa algunas escenas del ataque a La Moneda y sus nefastas consecuencias. El simple acto de reordenamiento provoca la súbita esperanza de que la historia pudiera ser revertida:

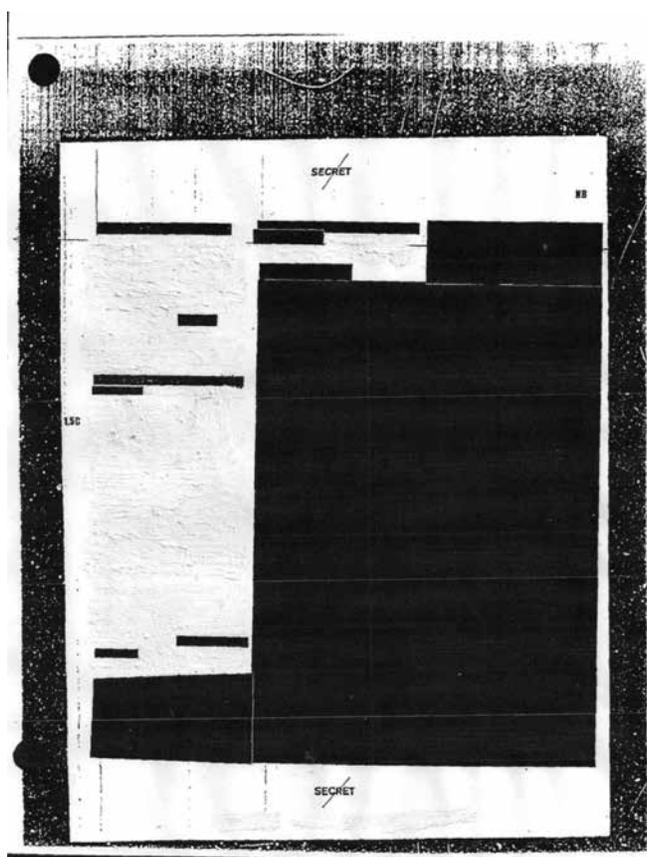
Las balas salen de las carnes.  
Las balas entran en los cañones.  
Los oficiales enfundan sus pistolas.  
La corriente se devuelve por los cables.  
La corriente penetra por los enchufes.  
Los torturados dejan de agitarse.  
Los torturados cierran sus bocas.  
Los campos de concentración se vacían.  
Aparecen los desaparecidos.  
Los muertos salen de sus tumbas.  
Los aviones vuelan hacia atrás  
Los "rockets" suben hacia los aviones.

Allende dispara (85).

Si bien esta opción no ha sido la mayoritaria dentro de este panorama, hay un ejemplo reciente que de algún modo se vincula a Millán y que paralelamente se inserta dentro del conceptualismo norteamericano: *Chile Project: [Re-Classified]*. Esta obra fue publicada en formato PDF para el 40º aniversario del golpe de Estado por Carlos Soto Román, poeta chileno entonces residente en Estados Unidos, donde se vinculó al movimiento conceptualista. Luego ha circulado en formato impreso, dentro de una carpeta que contiene las hojas sueltas. El material a partir del que opera son los documentos liberados por la CIA el año 2000 en los que se describe el espionaje e intervención en Chile durante el gobierno de Salvador Allende y la dictadura de Pinochet<sup>6</sup>. Como suele ser común en estos materiales de archivo puestos a disposición del público, hay muchas tachaduras que pretenden proteger a varios de los agentes y organizaciones involucrados. En ese sentido, se trata a la vez de una liberación de información que viene aparejada de una nueva censura. Soto Román, sin embargo, no pretende, como haría un investigador judicial, indagar en aquellos datos que están ocultos para reconstruir los hechos, sino todo lo contrario: imprime algunas de esas páginas y aplica Liquid Paper sobre el texto que aún continuaba legible.

---

<sup>6</sup> Estos y otros documentos están disponibles en el sitio "The Chile Documentation Project" de The National Security Archive, The George Washington University: <http://nsarchive.gwu.edu/chile/>.

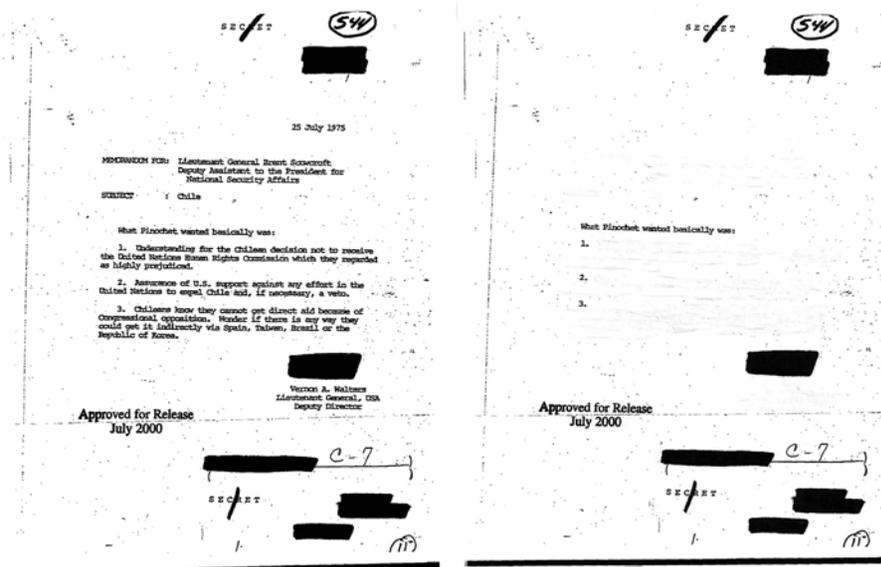


Andrew Epstein ha destacado el potencial político de las prácticas de apropiación: “writers have experimented with reproducing, assembling, and hijacking pre-existing language and images, often from the media, the news, or government sources, in order to expose, and perhaps to resist, the manipulation, deceit, and stupidity of contemporary political and media discourse” (315). Del mismo modo, como manifiesta Patrick Greaney, estos autores utilizan los métodos típicos de los gobiernos para ejercer su voluntad de no ser gobernados (17). *Chile Project: [Re-Classified]*<sup>7</sup> evidentemente pertenece a ese conjunto, al igual que *Holocaust Museum*, pero a diferencia de Fitterman, que transcribe los datos desde una página web, Soto Román interviene y exhibe la materialidad de los archivos originales<sup>8</sup>. Al primer golpe de vista, estas páginas parecieran más bien imágenes abstractas, pero luego nos podemos dar cuenta de que se han mantenido

<sup>7</sup> Las prácticas apropiacionistas de Soto Román son compartidas por varios poetas chilenos de su generación, como Jaime Pinos en *Criminal* (basado en el delincuente El Tila) y Martín Gubbins en *Fuentes del derecho* (compuesto a partir de manuales jurídicos), entre otros.

<sup>8</sup> Este procedimiento puede calificarse también como “cita material” (Kay), “cita performativa” (Katz) o “sampling”, utilizando una terminología propia de la música (Cussen 13-19).

todas las marcas nuevas que certifican su desclasificación "Declassified and Approved for Release July 2000" y algunas pocas palabras originales que han sobrevivido a la eliminación ("CHILE", "CONDOR", "PINOCHET", "DISAPPEARED", "MURDER", "DEATH"). El aislamiento de dichas palabras provoca, en consecuencia, que su efecto resulte intensamente amplificado. Pero también en algunos casos, dentro del dramatismo, también se filtra una ambigüedad irónica. En el ejemplo siguiente podemos ver lo que ocurre cuando se elimina del documento original una información específica, y se oculta "lo que Pinochet quería"; quizás es porque lo que efectivamente deseaba es tan terrible que sería mejor no saberlo, o bien no tenía idea de nada. Si seguimos esa lectura, de hecho, podemos leer esta página como un guiño a un célebre libro de la época, *la Hinteligencia Militar* de Sergio Pesutic, cuyas páginas estaban completamente en blanco.



Chile Project: [Re-Classified] (s/n)

En su artículo "Reading the Redacted", Stephen Joyce incluye a Carlos Soto Román en una extensa lista de escritores, artistas y cineastas como Claudia Rankine, Harun Farocki o Forensic Architecture, que han creado "a form of *tactical art* so-called by assembling together documentary, erasure, lyric, maps, digital tools (e.g. GPS, GIS, API), diagrams, the essay, and other poetic (and non-poetic) ad-hoc forms of research-driven artistry fixated on the paper trail left in the wake of conflict"<sup>9</sup>. Pero además es muy pertinente considerar su práctica de escritura selectiva como un ejemplo característico del "writing through", muy frecuente en la poesía del siglo XX y XXI. Como señala Brian McHale en "Poetry under Erasure", una de las marcas del uso

<sup>9</sup> Otra referencia crítica relevante es el artículo "Dead Records in Suspension: A reading of Holly Melgard's Reimbursement and Carlos Soto-Roman's Chile Project (Re-Classified)" de Andy Martrich.

contemporáneo de este procedimiento es su "greater seriousness and historical specificity, which in turn derive from its association with the overwhelming facts of our era's history: the fact of the Shoah and other mass atrocities" (279). Asimismo, como indica Craig Dworkin en el capítulo "The Aesthetic of Censorship" de su libro *Reading the Illegible*, estas marcas aumentan significativamente el potencial expresivo: "those interventions actually increase the information carried by the text because they mark the absence of an anterior work which they can never silence or obliterate" (143). En este caso particular el procedimiento es muy radical, pues el porcentaje de texto que se mantiene es mínimo; por eso, más que el intento por descubrir un mensaje cifrado al interior de un texto, lo que prevalece es el gesto performático de la borradura.

A pesar de su notable potencial apelativo a nuestra historia reciente, han sido muy escasas las reseñas a esta obra en Chile. David Bustos, de hecho, llama la atención críticamente sobre este aspecto: "La triple tachadura: la del documento secreto, la de Soto Román y la de la recepción crítica literaria (política) en Chile; hacen un nudo ciego a la realidad de este tipo de obras, respecto a lo ético y estético y la experiencia de los derechos humanos". Fernando Pérez Villalón, por su parte, destaca que "en vez de intentar atravesar la censura, el autor la intensifica, la exagera, y por lo mismo hace más evidente y absurdo el nivel de silenciamiento que implica esta desclasificación, expone al desnudo la maquinaria del lenguaje burocrático e impersonal que estaba detrás de hechos históricos terriblemente reales"<sup>10</sup>. Quisiera añadir que el gesto de Soto Román no solo alude a la dimensión textual de esta operación, sino que también exhibe las huellas visibles que afectan la superficie de estos documentos, no solo debido al paso del tiempo, sino también los sucesivos traspasos de un soporte a otro. Recordemos nuevamente que trata de una transmutación larga y compleja: papeles oficiales archivados, luego tachados, escaneados y liberados en una página *web* que este autor imprime, borra y nuevamente escanea para subir a otra página *web* y que después imprime como un libro de poesía. Este proceso parece confirmar la propuesta de Paul Stephens, quien sugiere que la poesía vanguardista "has been centrally concerned with technologies of communication, data storage, and bureaucratic control—not simply rejecting those technologies, but also adopting and commenting on them... the poetry of the past century has had much to say about the effects of new media. Rather than being antithetical to technological change, avant-garde poetry has been closely tied to it" (1).

*Chile Project: [Re-Classified]*, al igual que *Holocaust Museum*, proyectan esta conciencia crítica de los medios y soportes hacia nuestro siglo,

---

<sup>10</sup> Pérez Villalón también menciona la ineludible relación de este libro con la serie de obras de la artista Voluspa Jarpa con archivos desclasificados de la CIA. Resulta interesante consultar su libro *La biblioteca de la no-historia*, en el que edita y selecciona ese material, pues sus reflexiones también aluden a su extraña condición: "Dada la dificultad de lectura de los documentos, así como la falta de clasificación histórica de los mismos, consideramos que su revisión por parte del lector-espectador se sitúa en un limbo entre la imagen y la palabra, que proponemos como una metáfora para reflexionar sobre nuestra Historia" (s/n).

particularmente en la relación entre texto e imagen. Es interesante la divergencia de sus opciones: Fitterman elimina las fotografías mientras que Soto Román convierte un documento oficial en una superficie casi puramente visual. Pero tanto la eliminación como la borradura operan como cuestionamientos de la capacidad informativa de las fotografías y las imágenes, es decir, al mismo tiempo que asumen las verdades terribles que portan, también señalan su insuficiencia, y remarcan sus vacíos. Se trata de opciones estéticas complejas, por las que sus autores se arriesgan a ser malentendidos, pero que a mi juicio dan cuenta de una atrevida intención política. La frialdad de sus procedimientos, entonces, no es reflejo de una indiferencia, sino de una preocupación extrema por tratar de remecer de nuevo a lectores quizás ya aturdidos por la memoria de estas catástrofes. Es por eso que han replicado en los archivos los procedimientos de los propios homicidas y sus cómplices. Fitterman apila sin piedad las descripciones del holocausto como los propios cuerpos de las víctimas, y Soto Román censura a los censuradores para que no olvidemos que la violencia aún está viva.

### Obras citadas

- Bäcker, Heimrad. *Transcript*. Trad. Patrick Greaney y Vincent Kling. Champaign: Dalkey Archive Press, 2010.
- Beaulieu, Derek. "Poetic Representations of the Holocaust". *Seen of the Crime*. Montreal: Snare Books, 2011: 51-53.
- Bernstein, Charles. "This picture intentionally left blank". *Jacket2*, 23 feb. 2012. <https://jacket2.org/commentary/picture-intentionally-left-blank>
- Bustos, David. "Arte Hacker: Chile Project, archivos secretos de la CIA de Carlos Soto Román". 28 sept. 2016. *Arte Hacker*. <http://artehacker1.blogspot.cl/2016/09/chile-project-archivos-secretos-de-la.html>
- Celan, Paul. *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Cussen, Felipe. "Samplings musicales versus samplings literarios". *Resonancias* vol. 19, N° 36, enero-junio 2015: 11-25.
- Dworkin, Craig. *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.
- y Kenneth Goldsmith (eds.), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- Epstein, Andrew. "Found Poetry, 'Uncreative Writing,' and the Art of Appropriation". *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Ed. Joe Bray y otros. New York: Routledge, 2012: 310-22.
- Fitterman, Robert. *Holocaust Museum*. Londres: Veer Books, 2011.
- Galindo, Óscar. "Registro y transcripción testimonial en la poesía chilena actual. Lihn, Zurita". *Estudios Filológicos* N° 38, 2003: 19-29.
- Glaz Serup, Martin. "Captions without images. On Robert Fitterman's 'Holocaust Museum'". *Jacket2*, 26 enero 2015. <http://jacket2.org/article/captions-without-images>
- . "Åke Hodell, Orderbuch and CA36715(J), with a commentary by Martin Glaz Serup". *Jacket2*, 22 jun. 2012. <http://jacket2.org/commentary/åke-hodell-orderbuch-and-ca36715j-commentary-martin-glaz-serup>
- . "Hot content in a cool container. A note on Vanessa Place and Franck Leibovici". 16 dec. 2011. *Poets and Critics P & C*. <http://poetscriticsparisest.blogspot.cl/2011/12/hot-content-in-cool-container-martin.html>

- Greaney, Patrick. *Quotational Practices. Repeating the Future in Contemporary Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Gubbins, Martín. *Fuentes del derecho*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2010.
- Heissenbüttel, Helmut. *Texts*. Trad. Michael Hamburger. Londres: Marion Boyars, 1977.
- Hodell, Åke. *CA36715(J)*. Estocolmo: Rabén & Sjögren, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Orderbuch*. Estocolmo: Rabén & Sjögren, 1965.
- Hofmann, Klaus. "Poetry After Auschwitz - Adorno's Dictum". *German Life and Letters*, Nº 58 vol. 2, abril 2005: 182-94.
- Jarpa, Voluspa. *La biblioteca de la no-historia*. Santiago, 2010.
- Mansilla, Sergio. "¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la 'cultura de mercado' en el Chile del Bicentenario". *Alpha* Nº 30, jul. 2010: 79-96.
- Martrich, Andy. "Dead Records in Suspension: A reading of Holly Melgard's Reimbursement and Carlos Soto-Roman's Chile Project (Re-Classified)". *The Volta Blog*, 8 marzo 2015. <https://thevoltablog.wordpress.com/2015/03/08/essay-dead-records-in-suspension-a-reading-of-holly-melgards-reimbursement-and-carlos-soto-romans-chile-project-re-classified/>
- McHale, Brian. "Poetry under Erasure". *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Ed. Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 277-301.
- Mèlich, Joan-Carles. *Totalitarismo y fecundidad. La filosofía frente a Auschwitz*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Montreal: Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979.
- Montealegre, Jorge. "Poesía del bien común". *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Ed. Teresa Calderón y otros. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996: 320.
- Pérez Villalón, Fernando. "Varias maneras de no decir nada". *Letras en línea*, 22 dic. 2015. <http://www.letrasenlinea.cl/?p=73>
- Pesutic, Sergio. *La Inteligencia Militar*. 6ª ed. Santiago: Oxímoron, 2016.
- Pinos, Jaime. *Criminal*. Santiago: Libros La Calabaza del Diablo, 2003.
- Reznikoff, Charles. *Holocaust*. Boston: Black Sparrow, 2007.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México D.F.: Tusquets Editores, 2013.
- Soto-Román, Carlos. *Chile Project: [Re-Classified]*. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Chile Project: [Re-Classified]*. Gauss PDF, 2013. <http://www.gauss-pdf.com/post/60951201700/gpdf082-carlos-soto-roman-chile-project>
- Stephens, Paul. *The Poetics of Information Overload. From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Thurston, Nick. "On Robert Fitterman's Holocaust Museum". *Flux*, 17 enero 2014. <http://www.fluxmagazine.com/the-dark-would-project/>
- United States Holocaust Memorial Museum*. <https://www.ushmm.org>.
- Vidal, Bruno. *Rompan filás*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.