

Margen

*Revista de Filosofía
y Letras*



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley
N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

Revista Margen N° 4
Director: Justo Mellado.
Santiago, 1985.

Video Ready-Made

NESTOR OLHAGARAY

Una aparente tautología descalificaría el plantearse la especificidad del medio con el cual nos involucramos, pero el mismo nivel de argumentación puede ser usado en contra este criterio arduciendo, solamente, que precisamente los sobre entendidos son operaciones-coberturas para situaciones no tan evidentes, y generalmente con un cierto grado de complejidad. No se trata de reivindicar purismos radicales no contaminados, obedientes a principios autosuficientes y menos aún recurrir a justificaciones que lo único que apuntan es a convalidar situaciones de culpabilidad desprovistas de interés.

Puesto que no hay nada que justificar ni idólos por quemar, no queda más que apuntar a un conjunto de ideas capaces de organizar la estructura que implica la instalación material de una escritura video. Necesidad transformada en exigencia para el Video-Arte o para un Video-Feminismo (1). El primero por su imposibilidad de apartarse de los grandes derroteros del Arte Contemporáneo, que tienen su origen en la experimentabilidad, vigente aún de principio de siglo en la construcción abismal de los meta-lenguajes y el postulado del panseísmo en Arte. Principios que solo han venido a reforzarse con el pensamiento estructuralista, quien ha determinado de una vez por todas la reversabilidad entre contenido y estructura.

Para el Video-Feminismo, como para todo postulado emancipador, se juega su consecuencia misma en la necesidad de establecer una identificación entre sistema Ideo-político-socio-económico-cultural imperante y discurso audio-visual dominante, lo que lo fuerza a derivar en la búsqueda constante de estructuras y tratamientos diferenciables, en este caso video-gráfico, de aquellos instalados en sistema.

En resumen, preocupación que está implícita en la invitación a escapar de una ideología sospechosa dominante en ciertas lenguas audio-visuales.

Podría leerse como facilidad metodológica aproximarse a una materia por aquello que no lo es, en que lo específico vendría a ser lo que bota el otro o simplemente constatar que el cine es cine y el video, video. Pero, precisamente en esta ocasión, jugar al contrapunto video/cine apuntaría contra aquellas concepciones, un poco rápidas, en que el cine y el video serían casi sinónimos, o a la "evidencia" de que la aparición del video y los esfuerzos científico-técnicos-comerciales que acompañaron a esta, estaban sumidos en un pre-juicio base resumido en el siguiente "silogismo: el aluro de plata eidético es al cine como el electrón eidético al video. Es decir el video vendría a reemplazar al cine en nombre del moderno avance de la N Revolución Tecno-Industrial argumentando un cierto anacronismo absoluto del soporte-mensaje del cine y la economía de la producción video, opción tantas veces brandida como la única pertinencia específica del video frente al cine.

Cine y Video evolucionan en un espacio bidimensional y la ilusión de la 3ª dimensión es solamente lograda gracias a que ambos, junto a la foto, serían los únicos herederos de la perspectiva artificial albertiniana; verlo por ejemplo, y no solamente, en el dispositivo óptico cuya estructura y disposición de diferentes lentillas que emulan por la reproducción de un alto grado de iconicidad, gracias a la transcripción de una serie de efectos de realidad, sino además la cámara asume, ella, en su punto medio del plano del film los principios de la visión monocular que dispondrá al sema icónico en el cuadro por un eje óptico central, que a su vez es portador del punto de fuga y del ojo del espectador (en el otro extremo).

Por lo tanto el artificio proposicional de la infraestructura tecno-ideológica es la de un sistema de reproducción (es decir mecanización de una organización específica de las materias de expresión visuales), concebido para ofrecer una imagen figurativa de acuerdo a ciertas convenciones —cuya finalidad apunta al concepto de representación. Es decir se trata de todo un dispositivo instalado en función de un discurso; discurso que preside incluso a la imagen registrada.

Esta idea base de la pretendida representación, está estrechamente ligada a otro elemento fundacional, el de la narración. Pues al reproducir la realidad, la leemos en su devenir temporal. Así, la reproducción del movimiento-efecto de realidad-conlleva la idea del transcurso de un tiempo y este se leerá como el tiempo de narración. Es así como tres conceptos se corresponden en esta concepción: Reproducción/figuración/narración.

La lectura de un film reposa fundamentalmente sobre una pretendida analogía perceptiva, condicionada por códigos visuales. Es decir la percepción visual y/o sonora-reposan sobre un modelo perceptivo o una estructura correspondiente a la selección de los rasgos pertinentes de la realidad filtrados por los códigos de reconocimiento ideoculturales predominantes. De esta forma se instaure un léxico creando una correspondencia entre trazos pertinentes (ideológico/culturales) visuales, en este caso, y trazos pertinentes semánticos convencionales. Esta situación si que sería compartida (sólo momentáneamente a la altura de estas líneas) por video y cine; pero insuficiente como para autorizar asimilar ambos, sobre todo cuando se trata de un aspecto que los precede a ambos y que en realidad es soportado por alguien que ha sido moldeado y configurado, y por lo tanto enajenado en dicho sistema: el espectador.

Pero veamos cuan realmente idénticos son aquellos esfuerzos desplegados en la competición para lograr los efectos de realidad necesarios para optar a un alto grado de iconicidad y así proporcionar un efecto de real (anular la oposición ficción/realidad) convincente. Pero precisamente este último, el efecto de real, solamente es posible si el soporte material de las materias de expresión es negado u ocultado. Recuerdo que la lectura plástica pone término automático a la ficción, dejando al desnudo la transparencia del artificio de los códigos que la articulan. La imagen electrónica auto confiesa su artificialidad, al lado de la alta impresión de realidad que proporciona el cine, el video es más bien des-realizante: delante la proposición foto-fluorescente de un monitor o televisor, leemos inmediatamente una imagen incapaz de reenviarnos a un referente, sino más bien a otra imagen (el video sería sólo una puesta en imagen). La fotografía y el cine, dan la ilusión de real reproduciendo esta. Pero el video no puede mentir, no nos puede hacer crecer en la analogía, por ello es que la imagen video es más bien registro que reproducción. Es puro significativo ante todo. Existe una mayoría de individuos que pueden hacer abstracción de este nivel primero y lograr gracias, a su gran permeabilidad ideoproxémica dominante, leer isomórficamente la realidad en aquellas imágenes.

La lista de diferenciaciones entre video y cine es vasta. He aquí una lista, no exhaustiva. —El campo propuesto por la pantalla-cuadro video está sometido constantemente a tensión por el fuera de cuadro materializado en los bordes del mueble televisor (cubiertas y perillas).

-Dimensiones de este mueble que también compiten con las profundidades de campo expuestas en el campo. El negro de la sala de proyecciones cinematográficas modera enormemente estas tentaciones.

-El grado de resolución de la imagen evidentemente es más logrado por los aluros de plata que por las células fotoemisoras de las líneas de transmisión de un monitor.

-La imagen video nos llega, sale, de atrás de un tubo ubicado frente a nosotros (además que nos inmoviliza por el esfuerzo óptico anormal que significa usar solo un ángulo de visión de 100, frente a los 600 o más de una pantalla de cine estandar), en el cine nos viene de atrás de nosotros y que corresponde exactamente con la orientación de nuestros ojos.

-Una vez filmada la imagen cinematográfica es imposible alterarla (especialmente con el material reversible), en cambio las posibilidades de modificación en video son variadas; pensar solamente en la no estandarización de monitores y en la variedad de la cromo-fluorecencia de cada aparato, lo que de hecho significa una reintervención en la imagen.

Agrego otras diferencias basadas en algunas posibilidades técnicas propias del video:

- Control directo del registro.
- Posibilidad de lectura inmediata,
- Posibilidad de reutilización de la banda (borrar),
- Control directo sobre las densidades de luminosidad de la imagen (en cine es necesario calcular la exposición),
- Sincronización imagen/sonido instantáneo,
- Posibilidades vastas de alterar el registro (proceso de post-registro)
- No diferenciación entre copia y original.

Estas características técnicas predisponen al videista a la apropiación del medio en forma artesanal e intimista (ver gran cantidad de temas sobre el autoretrato), banalizando así su uso lo que permite afirmar que la especificidad del video residiría precisamente en tanto que medio, en su procesar, en los tratamientos que posibilita. Es decir la especificidad del video no hay que ir a buscar en el producto, no en la meta. Desde luego que el resultado será transparente, llevará la huella del procesado.

En resumen el artificio escritural, revela su realidad, no para afirmar su especificidad en oposición a otros artificios, sino para recordar que es, a su vez, memoria de un proceso.

Pero volvamos a algo que por ser fundamental y básico no se alude; estamos hablando de una imagen concebida electrónicamente, por lo tanto pariente también de otra familia y la familia electrónica esa si que ha crecido y desarrollado últimamente, hasta tal punto que la cópula video y computadora conciben una proposición de monstruo: los generadores de imagenes, es decir sin cámara y gracias al principio digital de la imagen video, es posible crear imagenes no sujetas a la foga herencia renacentista (e incluso ellas también son posibles generar).

Las proposiciones que conlleva este campo, creo que debe tomarse en serio, e incluso apoyarse en él para liberar a su vez el video mismo, hoy invadido por etéreos apetitos tan indefinidos como aquellos que lo utilizan (hablo de una mayoría).

Pero esta proposición consiste en hacer desaparecer la frontera entre ciencia y ciencia-ficción, se trata de un viaje más allá de la imagen, se trata de extralimitarnos, de jugar, como lo hace la computadora en cuatro dimensiones, la imaginación eidética sobrepasa la limitante espacio temporal-Ilustrar la abstracción-materializar el concepto. ¿Y si evitáramos de reproducir la realidad y partiéramos en búsqueda de formas nuevas? Creo que se parecería a otra aventura ya comenzada hace algún tiempo por Duchamp.

Crónicas de la provincia

Marcelo Mellado

EL GENERO:

i

Quién impone los límites del relato. Todo relato limita con otro que le ganó el quién vive. En la disputa del otrora se juegan los relatos de ahora (y salió verso con el mayor de los esfuerzos épicos). Apelar a un antes que posibilita un después, como mecánica anticipatoria de raigambre retórico causal, es la tarea retórica de los cabros del bloque. Hablar de la disputa de la Cosa (histórica) es ubicarse en la Cosa como poseída, aunque sólo en sentido figurado —todo sentido es figurado me gritan de arriba— ya que la Cosa jamás se posee, sólo es posible disputarla (piénsese en el balón de fútbol que es disputado por 22 jiles, pero no para quedarse con él, sino para seguir disputándolo) —pero que conclusión más semiótica me gritan de abajo—. La disputatio inaugura una ilusión, un sueño. La posesión de lo disputado, más aún, la posesión eterna de la Cosa. Ahora, quién la lleva, quién la tiene; quién, por el momento, es poseído por la Cosa. Mamá me dió una guinda... El articulador del relato se instala en la palabra chile —Cosa posible— como espacio de formalización, sobrellevando la carga discursiva de sujeto parlante/parlachín de un relato irremediamente oral, disléxico y retardatario del acontecer; deseoso de inscribir su aparataje en el continuum grosso. Las condiciones de emisión de relato invocan una matriz de hábitos retóricos que articulan una red de enunciados que se resuelven en la medida de su no resolución —chúpense esa le gritó al de arriba y al de abajo.

Y de pronto nos sorprendemos fuera, definitivamente fuera del relato Cosa en disputa; en la sospecha radical de un trabajo sin proyecto que lo sostenga, interrupto en su banalidad y sin salida teórica posible. Con un sentimiento de incompetencia narrativa que cruza toda la Opera. Un algo contado como factum y que no quiere, y

Homero contando a chile:

canta ¡oh! musa la historia (o al menos tararéala, y si te es muy dificultoso, chiflala) del flaco zarrapastroso que a pata pelá dejó la primera huella borrosa en esta leptosomática faja de tierra. ponle letra a la peripecia del pililo que deambuló por “desiertos”, “sitios eriazos”, “cordilleras” y, probablemente, “playas” en busca de una patria que lo reconozca. ponle melodía a la epopeya del hijo natural de esta tierra de nadie que busca un papi que lo reconozca como propiedad corporal, restitúyete con tu canto este híbrido madre-patria, complemento andrógino constitutivo de la nacionalidad que le da sentido. dale la posibilidad (histórico-literaria) de ponerse al alero de una paternidad, que aunque irresponsable, le dé razón fundacional, cántate a capella la historia de este patipelao de dudoso origen que arrastra su ambigüedad por los pavimentados caminos de chile. otórgale ese algo que le permita inscribirse en un soporte geográfico que lo nomine. canta ¡oh! musa la historia de este pelagatos de uñas nacaradas que no encuentra un poeta que lo y se lo cuente al modo brujo-sacerdotal. cántate esa historieta bufa para que al menos nos recuerden los buscadores de naif bibliográficos. dale con tu canto el origen que necesita para perpetuarse como historia y/o perpetrar una/la historia como relato ficticio (con pretensiones de mito fundacional ad usum homo chilensis). dale curso a la epopeya de mediopelo que se nos viene encima como retórica trasnochada de un religare místico. canta o musita loas edificantes a la tierra que él (se) pisó. susúrrale al oído con tu canto y otórgale el origen que necesita para instalarse como historia posible/disponible y/o inventar una/la historia como relato mítico/verdad original. invéntate una ficción a la altura de nuestras necesidades discursivas, un relato tal que nos justifique como habla autónoma. si nos la cuentas, cantando-susurrando-murmurando-mitificando, nos/los habrás redimido de la terrible omisión de que éramos víctimas y, de paso, habrás fundado el eterno y divino discurso: la verdadera historia de la patria, es por eso que, canta ¡oh! negra maraca el valcesito/bolero de la buena nueva. espétalo con tu delirante falcete tropicalón. ponle ala y bambolea tus ubres analgadas, negra hedionda, en este bailongo iniciático. haz comparecer tu enorme queque en este jubileo de Gaudium et spez. relátate a gramófono (como canuto en plaza de barrio) esta salvación posible. nárrate, desde tu escenario de bataclana de puerto, una nouveau roman que nos diga o nos contenga a todos en el mismo saco, compónete algo así como un espejo mágico en que todos y cada uno se pueda reconocer. invéntate, de una vez por todas, una imagen convincente de aquello que llamamos chile. sí negra, todos somos tu punto de apoyo, todas apoyamos tu proyecto especular. ponte frente al tocador y delínea-te-lo, ponle base y colorete, búscale un rojo carmesí acopihuado y embadúrnale el hocico, échale sombra azul del cielo y estúcalo con crema cordillerana, y le rematai con un rímel pa'l contraste. luego se lo emplumai y ¡viva chile!

Heródoto contando a Chile:

¿quién de atrás me aguijonea el juicio/oculto en el borde insólito de la razón de escritorio y en su devaneo gótico rinde tributo a lo historiable per se/a lo contable como condición de existencia/quién en sangoloteo místico—dionisiaco se sacude la máscara para enrostrarnos sorpresivamente el culo como un modo de inversión ANALÓGICA/de dónde tanta arbitrariedad retórica/acaso los ángeles custodios del relato optaron por la iniquidad/talvez sucumbieron a las tentaciones del cuerpo carnívoro/al parecer el espíritu anda volando bajo/a la altura del pájaro/a la altura de la vergüenza/pero cuál es el modus operandi de este deseo/el ritual ciego y reiterativo de la oralidad alfabética/cuál el modus vivendi de la ocultación progresiva del APARATO/quién bajo gracia divina practica la defecatio oral per capita/cierta política del relato se hizo verdad instalada y alguien tras la puerta lloró en vano/la niña ardiente acéchant a cuatro patas/todo un mundo por inventar y de atrás picaba el indio/y se inventó esa crónica periodística de espada y sin capa/chile ficción preliteraria/retrato oral de un navegante que la obvió/una nota al pie de página/una mención engañosa en una carta de viaje/soporte retórico de un grabado al agua fuerte/falsificación de documento público/intento romántico de proyectar tu imagen sobre el soporte manto— blanco cordillerano como modo esclavista de producción literaria/tu cielo como campo de inscripción de sus nebulosas místicas/niño limitado que grita desesperadamente en medio del desierto/puta vieja sin esquina posible donde posarse/acaso razón suficiente/la inversión del mito de Sísifo/occidente inventando su oriente/europa inventando su américa/talvez una tenebrosa maquinación de la compañía de Jesús/rito iniciático de un par de fanáticos/un quiste sebáceo en plena maduración/una eyaculación precoz/quién fundó esta zona de restricción/quién señaló a esta fértil provincia como posible/y quién tras la puerta espera con un puñal/de dónde tanta arbitrariedad metafísica/bajo qué condiciones surge un discurso de la historia contable/quién es el retórico number one que hace todas estas figuritas/si salió atrasado no es culpa del que comanda el buque/qué sino el eterno retorno de la mismidad/y después del amor por tí qué/estoy detrás de la puerta esperando que entres traidor/quién sino yo vida te contaría como mentirilla piadosa/memoria convaleciente en los anaqueles de una biblioteca municipal/álbum de familia sobre la mesa de noche/quién entonces llama a la puerta/de dónde salió la bataclana de nalgas emplumadas que toda prometeica rivaliza con la opción tautológica/la que por la espalda le clava un puñal al retórico que la corteja por traidor al proyecto/chile aparta de mí ese cáliz?

.....

La Retórica Colonial:

La bataclana plumífera ama al jefe del personal. El amor los convoca. La niña dro-medaria se pasea por el paseo Ahumada blandiendo su espejo de tocador. El carenalga la sigue entre la multitud babosa de deseo. La pura sangre, cadereando como un puntero derecho, sortea el asedio y se interna carepalo en la catedral de Santiago. El carenalga,

en el colmo del despecho, se hace un harakiri criollo castrándose en plena plaza de armas, frente al ayuntamiento y a un costado del correo. El articulador del asunto interpreta el episodio como la demoniorrea apropiándose del teatro de operaciones, con su destacamento fonorreico y semafilítico. La dramática vanguardia falocrática que, despechada por la historia que no la contó, no encuentra raja posible en donde su conquista, su placer de habla sostenida ad infinitum. Mientras tanto la emplumada va al altar (de la patria), allí hace de las suyas con los suyos que son los unos y los otros. Todos (los unos y los otros) con sus lirios encendidos proclaman el advenimiento del más viejo de los teatros de operaciones. La proximidad corporal como práctica ritual. Para la carne sobran puntos de apoyo (corporal). La puesta en escena abre un resquicio, un hueco de habla por donde se cuela toda una retórica del sobresalto (corporal). Todo nos habla de un macumbeo ad usum delphini, de un placer-dolor cuyo sentido posible es la La Histórica Relación del Reino... (corporal). Así que alguien que no es plumero ni pájaro, exhibe sus plumas, su plumífera corporalidad convertida en plumífero acto de contrición (corporal). La manso hoció succiona lo succionable. Aprieta lo apretable. Irrita lo irritable. Imita lo imitable. La hoció magno asume los más variados modelos de iniquidad corporal, para así convertirse en la mediación productora de todos los consumos (y la consumidora de todos los productos). La voracidad es el rasgo marcado. La plumífera de hipopotámica voluminosidad corporal se contorsiona en éxtasis zoosátánico y se le humedece el sapo en plena somnolencia. Pero siempre hay alguien que mira por el hoyo de la cerradura de la puerta (de la catedral). El carenalgá agónico en un charco de sangre se victimiza en un paroxismo retórico. Todo esto ocurre en un sitio pelado a más no poder. La niña que tras la puerta, desplumada y a poto pelao, llora a moco tendido la eyaculación sanguínea del amante discursivo. Ahora es una iconografía en plena involución. El victimizado, en el colmo del despecho teórico, la ahoga en su propia sangre convirtiéndose de facto en un iconoclasta. Y el amor los coagula en una sola costra scriptural.

.....

Novela de la Zona I:

Era una larga y angosta faja de semen que se inscribía en la parte delantera izquierda del delantal a cuadrillé rosado y que partía, en perspectiva ascendente, desde el borde inferior hasta el comienzo de la zona de relieve o hasta los pies de la cadena montañosa. La línea sinuosa que marca el límite entre la mancha y la no mancha se interrumpe en la leve costura de la basta para continuar luego, casi imperceptible, hasta el borde inferior y a escasos centímetros del borde vertical de la zona de abotonamiento. La zona de abotonamiento que marca el límite entre la parte izquierda y derecha del delantal no queda inscrita como zona manchada. Esto porque la mancha tuvo dirección vertical, de haber sido horizontal es probable que la mancha cruzara la zona de

abotonamiento, complejizando su sentido gráfico. El chorro de semen al no haber tenido carácter explosivo no intentó describir un círculo, lo que la hubiera hecho más extensa ocupando incluso la parte izquierda y derecha, y neutralizando al máximo la zona de abotonamiento. Más que un chorro, fue un goteo persistente precedido de leves sacudidas. La mancha de semen sobre el delantal rosado a cuadrillé de la bípeda plumífera describe el mapa de la extrema frustración corporal adolescente. El delantal rosado a cuadrillé como soporte manchado que homologa una opción gráfica que a su vez impone una cartografía en perspectiva fálica (falografía). La mancha es un discurso grita histérica la niña emplumada. La mancha de semen sobre el delantal rosado a cuadrillé de una empleada doméstica, provocada por un coito interrumpido adolescente, es un discurso. Era una larga y angosta faja que la bataclana implume se ponía para neutralizar su volumen somanalítico, mientras se bambolea recursiva en su abso-lutez metafísica. Y la desplumaron a patadas en la raja. La bípeda implume se sumerge en su pasado emplumado sin poder inscribirse en las acuñaciones de la memoria colectiva. Ahora ella, con la rabadilla pelá, le mordisquea levemente el glande encasquetado al jefe del personal de las obras sanitarias producidas en la zona restricción.

.....

Zona Metropolitana

El sujeto de la enunciación, pese a ser un chico de la zona, pisa un gargajo verdoso expelido por un vendedor de dulces y se saca la chucha textualmente, a pasos de Ahumada viniendo por Huérfanos, exactamente, en la calzada poniente u oriente.

El sujeto (de la enunciación) se sujeta, para levantarse/incorporarse/erectarse en la historia (relatada), del bastón/luma etc. que cuelga del cinto de un carabinero de tránsito (suspendido); el que le dice más o menos así:

“al centro de Santiago se puede ir bajo el alero de los puentes/las “afueras de Santiago” no existe como noción de exclusión urbana sino desde un centro que lo confisca/ingrese al área exclusiva o zona excluyente, al sitio urbano erigido como norma de juicio/zona de relegación de los discursos cuyo rito limítrofe exilia la opción retórica OTRA”.

o

LA OTRA

La sustituto toda esquinada y esquiva se pasea y se lo pasean por el parque (metropolitano).

La niña hembra se pasea por el parque al atardecer y todos se la pisan como hoja

otoñal pisada por amantes de a pie.

La niña masajista le clava sus uñas nacaradas, por pura retórica, al viejo nalgudo que le tira los cortes en plena región (metropolitana).

La muy sucia le clava sus dientes con rouge al pije rugbista que busca un relato que le valide su masculinidad problemática. •

La niña santiaguina a pleno uso, a plenitud funcional, se va sacando plumas del rabo bajo el alero de los puentes (como la viejecita que debajo de un puente pelaba pollito con agua caliente).

La niña de la zona, raja al sol, es posesa por la vía angosta, hasta amanecer en la amplia avenida de la alameda de las delicias; la niña tetona sin duda se las trae (a cuestras).

El careraja se baja anhelante de una micro repleta en busca de su peor es na' pero el tráfico le entorpece su destetado andar y la pierde en el parpadeo de sus pestañas postizas.

Luego, después de un arrebato teórico y sometido a la linealidad del relato, opta por movilizarse en el tren subterráneo, más conocido como metro.

El careraja, deseoso, la espera en la "Estación Unión Latinoamericana", opción de encuentro que para estos efectos podría devenir simbólica.

Van, todo anacrónicos, al Santa Lucía a hacer cosita y luego al San Cristóbal a reposar.

Al pasar por el zoológico, los dos, carepalo, se hacen un corte de gillete en la raja y he aquí la performance made in chile.

Literalmente es una hembra de acá. Sana muchacha de la hecatombe nupcial. La niña de la enorme raja, hembra de la zona Anal, la del eros cognoscente. La bípeda, ahora implume, que ama cual fetiche, al objeto de acá, objeto de su deseo más profundo.

Finalmente, en un último intento de intervención histórico-narrativa, la sucia le agarra la coyoma al careraja, éste, todo semiotizado, simula un coito interdigital como opción de manualidad discursiva.

Novela de la Zona II

I

Zona restricción del relato histórico-narrativo que dicho sea de paso instala una larga y angosta faja de tierra sobre la rabadilla pelá de la ahora implume que yace recostada boca abajo exhibiendo su detrás transitable.

Era una voluminosa masa corporal que al ver victimizada por la escritura opta por exhibirnos su delante, su zona exclusiva. La sucia implume es observada tras los matorra-

les por el pililo vendedor de calugas que la siguió desde el centro de la ciudad hasta sus márgenes y que ahora, superado ciertos límites, propone su precaria corporalidad como posibilidad redentora.

La voluminosa yace espalda el loro con sus brazos extendidos en ángulo casi recto con respecto al tronco, con sus piernas entreabiertas a cuarenta y cinco grados y junto a un árbol nativo que le refuerza su vida retirada; recorrida en su totalidad por una infinidad de hilillos de sudor que, ennegrecido por la tierra adherida a su piel, dibujan líneas verticales que le achuran el cuerpo maculado en la zona más agreste del acontecer. Todos se registran en esta zona de nadie. Espacio de inscripciones tipográficas al que postula el pililo persecutor. Política inscriptiva del sujeto en la escritura posible de la historia disponible.

Zona de emergencia de los aparatos retóricos que, utilizados, invierten su objeto de penetración corporal hasta la zona de retardo de los discursos culturales que, coyomizados al máximo, se extravían en ejercicios falocabalísticos.

Y en la zona de exclusión de los registros scripturales languidece una coyoma ensangrentada por el mordisco estratégico y libidinal de la sucia implume que, entre triunfal y sarcástica, esgrime, toda monumental y victoriosa, su gran hocico succionador, chorreante y serpetíneo hasta el espasmo culpógeno que la insinúa bestia escre(i) tota.

La pulimentada aurora que le viene de perilla, la sorprende recostada y somnolienta en el lecho de un bosque de ramas y hojas secas. Ahora la nombramos como la bella durmiente del bosque. Opción episódica que supone una traslación simbólica de lo urbano plumífero a lo bucólico implume.

La coyomera (o consumidora de coyomas) con todo el caracho lacrimoso hace suyo el paisaje al abordarlo posesionalmente con toda su corporalidad dispendiosa.

El precordillerano atardecer la incorpora pesadamente sobre el ramaje y la hierba, y va a frotarse el cuerpo furiosamente en el eucalipto más cercano, al que, ubicado entre sus piernas y el hueco que se produce entre sus inmensas tetas, le adviene el otoño y acaba poblando el suelo con el aroma de sus hojas secas.

La niña boscosa toda mentolada hace su otoño bajo las hojas secas que se deslizan por su rabadilla pelá.

Hasta aquí el relato de la Zona manchada/Zona marcada.

II

Zonarrural/Zonanalítica.

Toma de asunto del Estado de situación del relato virtual aquejado de coyomización obsesiva. Carga ociosa de un remanente insaciado que se insinúa en la zona de operaciones.

En plena Zona de rectificaciones del relato histórico la bestia coyomera es laceada, cual bestia peligrosa, por el jefe zonal de esta obra sanitaria. Intervención institucional que suspende el tránsito de los discursos narrativos. La diégesis la antropomorfiza y de la escritura zonalanal pasamos a la mimesis más rigurosa.

La sucia, desinfectada, ratificada ahora en su femineidad, en su oralidad, es devuelta al ámbito doxográfico.

Acerca de los desplazamientos.

Arturo Duclos

La nomenclatura de los cuerpos, experimenta cambios de significación cuando son aproximados a sus zonas limítrofes de extensión.

A partir de las mediaciones tecnológicas es posible pues, cercar una problemática de incorporación de memorias proscritas en el estatuto del artesanado. Es así como el despliegue de fuerzas de trabajo en el circuito de producción de la madera, introduce un esquema laboral desde el aserrador, dimensionador, transportista, empresario, distribuidor, carpintero, etc., y nos permite reubicar también en su especificidad al maestro xilógrafo, en una práctica disciplinar totalmente involucrada en un complejo económico, asimilado estrictamente en la extensión, a su oficio de artesano.

De tal manera, la práctica del xilógrafo no difiere quizás económicamente, de la práctica del carpintero o del obrero que opera una dimensionadora de maderas, una fresadora, una sierra industrial, o un torno, y en otros circuitos de producción con el operario de una picadora de carnes, o un manipulador de alimentos en una industria de cecinas.

La xilografía como práctica secular, reintroduce su conciencia histórica al interior del arte, como testimonio pre-industrial como imagen pre-fotográfica, como panfleto político. Se pasea por los lugares públicos, por los talleres y las calles, por los parques y barracas, por los lugares oficiales y cotidianos, descubriendo los estratos ocultos de significación y los contactos corporales, que reproducen una relación paradigmática al interior de los esquemas de producción de los trabajos de arte.

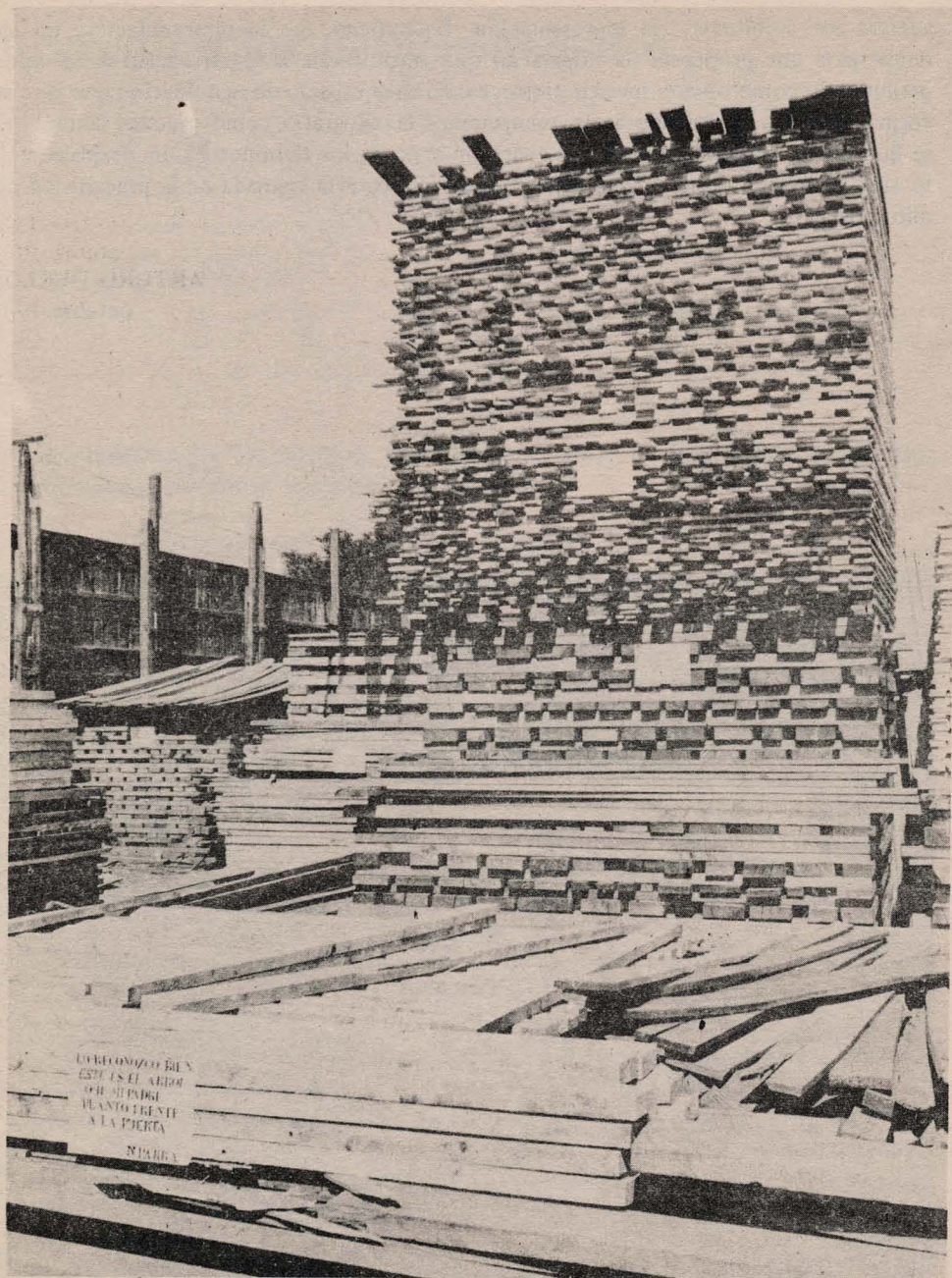
La xilografía como extensión, da paso a la especulación por su materialidad y se escapa más allá de ésta por su permanente confrontamiento con lo real, sin embargo nos devuelve a la mecánica del desplazamiento a través de los sueños y nos hace presente una imagen perdida en la represión de sus significantes. Delimitar por lo tanto, una mecánica de producción analítica, resulta indispensable en función de las operaciones que se realizan al interior de una propuesta y poder determinar de esta forma, el carácter transferible de los distintos lugares de tensión que articulan un espectro que sondea

además los ámbitos de la representación. Entendiendo en la representación, un eje inicial para una propuesta (la xilografía) que autoformula la arbitrariedad de su signo permitiendo como opción invertir el proceso hacia el espacio de significación que abre su corpus histórico. Volviendo atrás, recuperamos la xilografía como práctica laboral que se inscribe en la contingencia de su aparición y no en los términos de un desplazamiento sino en la moratoria y en el déficit de su iconografía tramada en la precariedad del mito colectivo.

ARTURO DUCLOS

octubre 1983





NOTAS

Este: Señales de lectura

Pablo Oyarzún

Preliminar.

Intento leer *Este* como poesía del acontecimiento. En su concepto abreviado, ella consistiría en exponer y trabajar la condición de repetición (y de repetibilidad) que posibilita todo acontecimiento como pretexto de texto: la noción, pues, de que ningún acontecimiento es posible, decible, antes de su repetición ni fuera de su registro (su relato, su re-citación): que no hay acontecimiento originario (fundacional) simple o interior —tema expreso de la Doble Grabación— o, quizá mejor, que lo originario del acontecimiento, el efecto de acontecimiento origen, sólo es posible por el gesto (la gesta) de una reanudación que recién lo instaura o, al menos, lo conjura. Por esta vía podría insinuarse la figura de una cierta epicidad del texto.

Como poesía del acontecimiento. *Este* explora la relación entre texto y realidad (historia): duplicidad matricial desde la que puede estructurarse y, ante todo, iniciarse un discurso. *Este* desarrolla precisamente el problema del comienzo, de la incoación de texto, como violencia necesaria. Por eso mismo, la relación texto—realidad no es tratada en el plano de la referencia —de ningún modo la referencia ya resuelta, de objeto estable—, sino, en el terreno de la escritura, como evento de la salida de texto (el éxito, ya planteado programáticamente en la obra anterior de Gonzalo Muñoz). Salida,—o entrada— que jamás será simple: *Este* congela y constela el momento del umbral de la relación, para desplegar allí la complejidad de un inminencia. Juego difícil y riesgoso.

Una cuestión estratégica.

La explícita cuestión de la lectura de *Este*: su texto no se da a leer inmediatamente. Tomo como instancia el trabajo enfático de las imágenes —su elaboración cinematográfica— y la constitución narrativa de extensos pasajes. (Hablo, por cierto, de características predominantes, no exclusivas). No parece posible una lectura que se confiara a secuencias de imágenes, reduciéndolas al control de una comprensión uniforme, como una serie representable unidireccionalmente, así como tampoco rentable el intento de reconstruir una presunta linealidad del relato. Hay aquí configuraciones que no comunican entre sí desde la coherencia de una sola mirada o de una sola voz, sino que están cicladas por un sistema de ecos y reflejos mutuos y por una pluralidad de voces y miradas que no tienen más alcance de dominio que el de su propio —y agredido— campo de visión o resonancia. No hay, para *Este*, un espacio homogéneo de lectura.

El presente texto fue presentado en la Sesión (07-01-84) de Seminario del CENECA sobre la nueva poesía chilena, dedicada al libro de Gonzalo Muñoz, *Este* (Santiago: Universitaria, 1983).

(Paréntesis tiempo y espacio de Este

No hay para Este un espacio homogéneo de lectura, porque su texto no está organizado como espacio o, mejor dicho, no ocupa un espacio previamente constituido, disponible —vacío inscriptible— desde el dominio cierto de las operaciones, como despliegue imperial de una palabra plena. Si cabe hablar de espacio aquí (y seguramente hay que hacerlo), ello sólo a condición de concebirlo como territorio de la conflagración y el asolamiento, pero no en el sentido de lo escombrado y lo inerte, sino en el de la lucha: Este escenifica una lucha secular de voces, de escrituras —la historia como la historia de la lucha de escrituras—, donde la victoria final no está resuelta, donde los estratos anteriores, arcaicos, forzados a replegarse al antro mítico de la memoria, podrían tomarse la venganza en una subversión total: esa, la apuesta, o quizá sólo la sospecha de Este.

Lo dicho sugiere también la estructura de tiempo de Este: el corte transversal de un presente plano, individual y, aún, anecdótico (me refiero a la columna sin título que abre el texto), que expone la estratificación de toda su procedencia; la geología y la inercia de las imágenes y voces pretéritas determinando el instante en que se incide y su destino; la insistencia de lo sido en lo que habrá sido: la constitución temporal de Este es, en cierto sentido, la de un futuro anterior.

Este trabaja en la superficie del texto para exponer, en dirección de profundidad, el proceso genético de su hibridación. De ahí, quizá, la peculiar erótica del texto; su androginia, casi.

No hay un espacio dado, amplitud externa, ocupable: Este obedece a una ley de espacios interiores (cajas, según el texto, cajas acústicas, cámaras ópticas, cubos): espacios no constituidos desde fuera de ellos, es decir, en última instancia, desde un lugar transcendental (el de un narrador omnisciente, un mirador soberano); un no-lugar, una utopía. Este es un texto sin utopía, librado a lo indeciso de su conflicto. Pero por esta misma razón, el conflicto, la ley del conflicto, se superpone a ésa de los espacios interiores, enseñando el movimiento fundamental de su quiebre, su violación, su estallido, como recurso de la producción del texto).

Una cuestión estratégica (continuación).

Un primer momento temático en la lectura de Este consiste acaso en un movimiento de reversión o refracción, a través del cual la lectura es hecha volver sobre sí misma por el texto, para requerir allí la revisión de su ejercicio, de sus supuestos y condiciones. Si este momento de la lectura es asumido sin debate como fracaso simple, como una pura distancia, como la negativa inicial de acceso que está contenida, fase suya, en la refracción, se dará pie al juicio de bloque: el texto es "hermético". Bajo "hermético" se insinúa aquí, al mismo tiempo, "ilegible". Pero, ¿cuándo es hermético un texto y, principalmente, qué figura adopta la lectura cuando aquél "se (le) cierra"? ¿Qué razón habría que dar de la lectura cuando un texto es declarado "ilegible"? Preguntas que formulo desde la sospecha de que Este pondría en juego, precisamente, el problema de la hermeticidad de todo texto como trabajo de ciframiento, para el que no habría lectura primera, espontánea o natural, sino que remitiría a toda lectura, desde el no-saber de las claves, a su condición de práctica, de técnica y de opción.

Sobre el comienzo.

La pregunta por el comienzo que Este formula es —se dijo— la pregunta por la relación de texto y realidad: desde la zona virtual de su articulación. ¿Cómo comenzar un texto y desde dónde? Interrogación —también se dijo— por el pretexto, que, por cierto, se despliega ya en la columna sin encabezamiento con que se abre el relato, para ser llevada al grado máximo de su pluralización en la Doble Grabación; el pretexto (lo real) como diferencia externa del texto, que se repite en éste, desdoblándolo, para que éste pueda iniciarse. Es, acaso, una estrategia del (des)comienzo como necesidad nominada del pretexto, esto es, como la necesidad de tener algo que contar (y acaso más decisivamente, más compulsivamente, tener que contar algo): primera posición (épica) del acontecimiento, elaborada desde el nivel de la anécdota individual hasta sus diversas y más lejanas multiplicaciones. Necesidad que habla de la imposibilidad de un inicio inocente, de un comienzo (en) blanco (lo utópico): todo gesto incoativo y porta y recorta en sí los indefinidos estratos de su procedencia, toda letra ahonda los surcos de la entera historia de la(s) escritura(s). Forzosidad, entonces, del pretexto, como violencia interna del texto, que requiere (perpetra) un quiebre, una ruptura, un crimen: muerte, para poder desencadenarse; crimen que espeja la primera incisión de la pluma. Se propone el texto como relato de la sangre.

Fases.

Problema, pues, del comienzo. En cierta medida, creo que se podría afirmar que todo el texto es una cadena ritmada de (re)comienzos, o un trabajo de preparación para el comienzo, un ponerse en situación de comenzar: dar motivo a la compulsión de escribir. Ello le confiere al texto un carácter de corpus segmentado, pero al mismo tiempo progresivo; supongo acertado pensar que el modelo técnico apto para dar cuenta de esta progresión segmentada es el de la toma cinematográfica con cámara fija, indefinidamente analizable en planos. Y la consecutividad de Este, el acceso a nuevos planos, asumiría la índole de una creciente pluralización del acto de escribir, buscando alcanzar la máxima apertura y eficacia para la multiplicidad de voces que habitan al sujeto de la escritura en el instante de su acto inaugural. Siguiendo el orden de Este, propongo estas fases:

1.- La columna sin título (pp. 1-5, 9-15), con las dos escenas naturales —la de la película que acaba de terminar y cuyos ecos reflejos (todo lo que habrá sido Este) acosan aún al protagonista, y la de la separación en el baño—, expone, según creo, un estado de memoria pasiva como víspera de texto. Memoria pasiva —la del texto y su sujeto o, mejor, la de esta compulsión de escribir—, asaltada por imágenes y voces que son sufridos como ajenas, como un estar habitado por lo otro que sí mismo: se explicaría así la ausencia de nombre y las transformaciones pronominales como radical inseguridad del texto (plural, el ingreso en la escritura). En juego con esas dos escenas, el crimen como acontecimiento desencadenante —en el sentido de lo que llamé relato de la sangre, motivo, tejido (orgánico) de la narración e hilo de cuentas— y, prefigurándose en él, como tema dominante de Este, el acto de la decapitación: éste se perfila también en la segunda escena como estallido de la cabeza. Acto ambiguo que aquí sólo se padece,

individualmente que aún no se ejecuta, no se asume como propio. El total de la columna se expone como pura superficie en que se agolpen heterogéneamente, en desconcierto, los temas y las fuerzas que se desplegarán a través del texto.

2.- El rito de iniciación (18-21, 7-10), enmarcado por las dos leyendas en mayúsculas (17-23, 6-11), explaya el movimiento de incoación del texto a partir de lo plano de su superficie (la hoja en que se inscribe) como descubrimiento de su volumen. Este movimiento responde, me parece, a dos ejes generadores del relato: horizontal (oriente/éste, adelante/atrás) y vertical (arriba/abajo), que en el despliegue de sus posibilidades configuran la estratificación espacial y temporal a que hice referencia. Entiendo que la iniciación —el rito orgiástico de inmolación sexual de las cuatro hojas-mujeres atadas a los troncos en la playa, formando un espacio virtualmente cúbico— es una modificación del estado de pasividad individual de la primera fase, de la memoria como cadenas de quebrantos. En la ritualización, lo que sólo se sufría, se acepta y se ofrenda: entrega victimaria del cuerpo a la fiesta colectiva de los cuerpos, y, luego, como soporte de arte (hojas, paneles, lienzos), pero que aquí sólo permanece en el nivel del ofrecimiento y la promesa de las inmoladas, como soñada inversión del volumen que las rodea (abrir el cuerpo, volver del revés la piel).

3.- La galería de arte (24-44, 11-32) opera sobre el status alcanzado por la fase anterior, más allá del ritual victimario, en la formulación programática. Ello ocurre a través de tres momentos, presidido cada uno por un proyecto y un ejercicio de la pintura, asumiendo el cuerpo como soporte, medio o instrumento de arte. El arte es propuesto aquí, entonces, como opción y actividad pura, pero también, acaso, como voluntarismo, que conserva en sí la marca de lo individual. Colores, figuras y proyectos (que recogen temas de las vanguardias plásticas contemporáneas) precisan esta fase: el blanco, la virgen y la utopía; el rojo, la prostituta y la revolución; el azul, el bañista y la mística. Las relaciones entre estos momentos —en el sentido de su presunto orden progresivo— son complejas. En el primero, el más próximo al rito iniciático, la virgen trabaja en su cuerpo, (su piel) hasta alcanzar la autoinmolación en la sangrante línea vertical, que conduce al rojo. En el segundo, la prostituta (es decir, la virgen transformada por su sacrificio) formula el programa de la decapitación como abolición de la memoria en el olvido, total apertura y desborde del cuerpo, y colectivización de su acto. El tercer momento, en cambio, parece proponer un límite al programa artístico y, en cierto modo, un retroceso, por su confinamiento a la dimensión interior, anímica; no obstante, el tema del olvido (la borradura de las huellas de la natación en el agua) parece establecer una continuidad con el segundo momento.

4.- E(X)IT (33-54, 45-68) es, a lo que veo, el paraje que se extiende en el plano alcanzado por el bañista tras su emersión, Paraje estepario, donde tienen lugar las luchas prehistóricas, los tiempos de los dioses y los héroes, construido sobre resonancias de la mitología occidental (Prometeo, Cristo, p. ej.). (Este es también un tensamiento entre Oriente y Occidente, según anuncian los vientos del epígrafe). Conjeturo que su lugar en la progresión del texto se debe a la constitución del relato en gesta —alrededor del acontecimiento primordial de la decapitación—, que desemboca en la asunción de la pluralidad de las voces, tal como se advierte desde ya en el tema reiterativo de los cruces,

las adiciones y multiplicaciones y, sobre todo, hacia el final de la fase, en el retorno a la masividad de la cifra. Aquí también se erigen épicamente las dos funciones —fuerzas— permítaseme llamarlas así— que, según creo, son propuestas como productoras del texto: la de Este, que me parece designar, en el vínculo expandido de lo más lejano (el Oriente) y lo más próximo (el pronombre demostrativo), el acto de escritura como espaciamento y distensión temporal, y la de S, fuerza extranjera de la irrupción (crimen, terror) de lo otro en el texto. El acontecimiento desencadenante, el crimen, es nuevamente padecido aquí, pero también asumido por la colectividad a través de su representante (el héroe): instituido en la voluntad de no olvidar, de grabarlo en la memoria colectiva.

5.- La Doble Grabación (55-63, 69-84) coge el relato en el plano de su máxima pluralidad, de la multiplicación de las voces y las miradas como agentes del texto, armándolo como gesta de masas donde toda individualidad ha quedado absorbida, anulada: la memoria se extiende y organiza como narración histórica. Pero este plano es también la dimensión de reflexividad del texto sobre sí mismo y su propio curso, que pareciera fundar el surgimiento de la instancia del yo, que por su presencia enfática es peculiar de esta última fase. Creo ver que la duplicidad de las columnas, la proliferación de los discursos —que llega, en pasajes, a la sintaxis enloquecida, carnavalesca (p. 61, p. ej.) se origina en el acto mítico de la decapitación que el texto tiene tras de sí (en la fase anterior) y que establece la vigencia del cuerpo monumental del decapitado, erigido como columna central blanca y urna (técnica) de resonancias, fuente de los relatos. Alcanzado el nivel de la multiplicidad buscada, a la altura de su (re)comienzo, el texto se cierra (¿o abre?) sobre la sospecha y la duda acerca de sí mismo, en un gesto doble de autoabolición y génesis, que pareciera sugerir una estructura cíclica.

La duda.

Este es un texto que no sabe de sí, que no maneja el total de sus claves y, por eso, tampoco puede exponerlas. Más aún: explícitamente se produce a partir de aquello que es para él enigma. El hablar sin saber y, con mayor precisión, el no-saber es, pues, el *status* fundamental del relato, y lo condena, por consecuencia, a la duda permanente. Semejante efecto de inestabilidad, que la escritura asume aquí, a la vez, como dinamismo y como parálisis (la figura del ciclo), se transfiere a la lectura. Este se plantea como un texto desconfiable, abierto a la constante posibilidad del error y lo fallido —su peligro—, poblado de pistas falsas y reversiones, que quisiera aleccionar a la lectura como continua sospecha.

Historia, masa y mito.

Este intenta cristilizar —en una constelación, aislada por la duda— el juego de historia y texto. Las representaciones, alusiones, evocaciones y menciones de lo histórico son su curso dominante. El ritmo peculiar del texto y su orden son del carácter de la conflagración; lógica de los estallidos, del movimiento ruptural de crecimientos y desastres moleculares en la historia como historia de masas, como eventos nunca relatables por una sola voz privilegiada, sino diseminados ya en la pluralidad de un *vocerío* reglado por su conflicto irresuelto.

Lo histórico no es en Este, por tanto, un objeto de narración, una exterioridad referencial, no es simplemente aquello de (o sobre) lo que el texto habla —digámoslo así— para asegurarse una determinada espectacularidad. Por el contrario, lo histórico es aquí también el cierre del texto sobre sí mismo, la suspensión que él opera respecto de toda exterioridad mimada y, entonces, también se precisa especularidad. Histórico es el estar habitado el texto por toda su historia como conjunto indeciso de relatos de historia.

En tal sentido, lo histórico se halla esencialmente requerido por el proceso de constitución del texto, y aquí pareciera alzarse, en consecuencia, la duda crucial de éste —que le hurta seguridad a la lectura—, en cuanto fija oscilación entre el texto (como posible apertura a lo histórico, lo real) y el pretexto (como cierre del texto sobre sí): toda esa ley de traducibilidad interna que aquél exhibe, por la cual cada acontecer histórico-mítico corresponde a un acontecimiento de desintegración o generación del cuerpo literal del texto. Es en tales términos, creo, que se podría insinuar la (auto) epicidad del texto.

La epicidad constituye el trabajo de la re-citación de lo histórico. Semejante trabajo se verifica en el texto como un proceso general de congelación de lo histórico en lo mítico y ritual. La re-citación del acontecimiento (por la cual éste recién se instaura, y que consolida su pendiente irrepetibilidad —lo no-dicho suyo, el enigma— en citabilidad constante, reproducción y retorno cíclico), lo fija, lo cristaliza, como escena interrumpida.

Enero 1983

1 7 9 3
L'AMI DU PEUPLE
(MODUS COGITANDI)



ACUERDOS DE MAYO
PROTOCOLO 3

Santiago de Chile Junio 1984

\$ 15

1 7 9 3
L'AMI DU PEUPLE
(MODUS COGITANDI)



PROTOCOLO 3
ACUERDOS DE MAYO

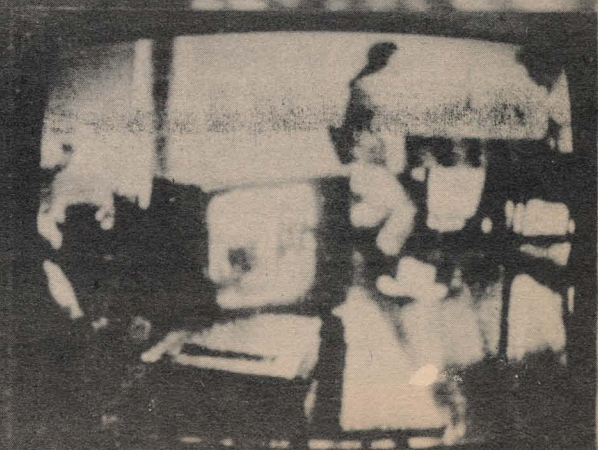
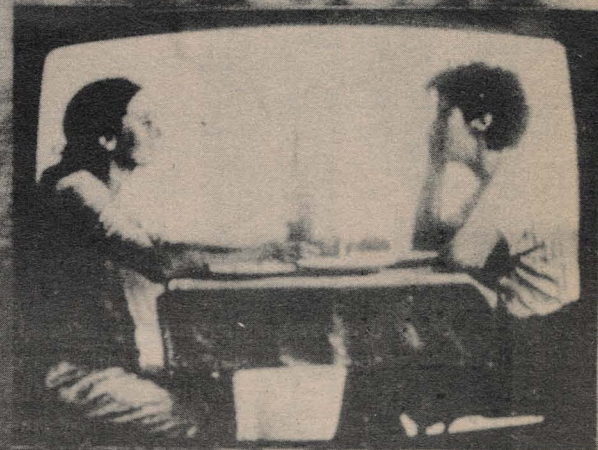
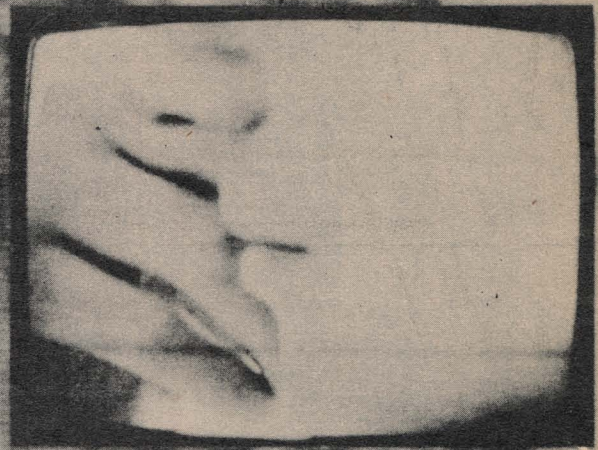
Santiago de Chile junio 1984 \$ 15

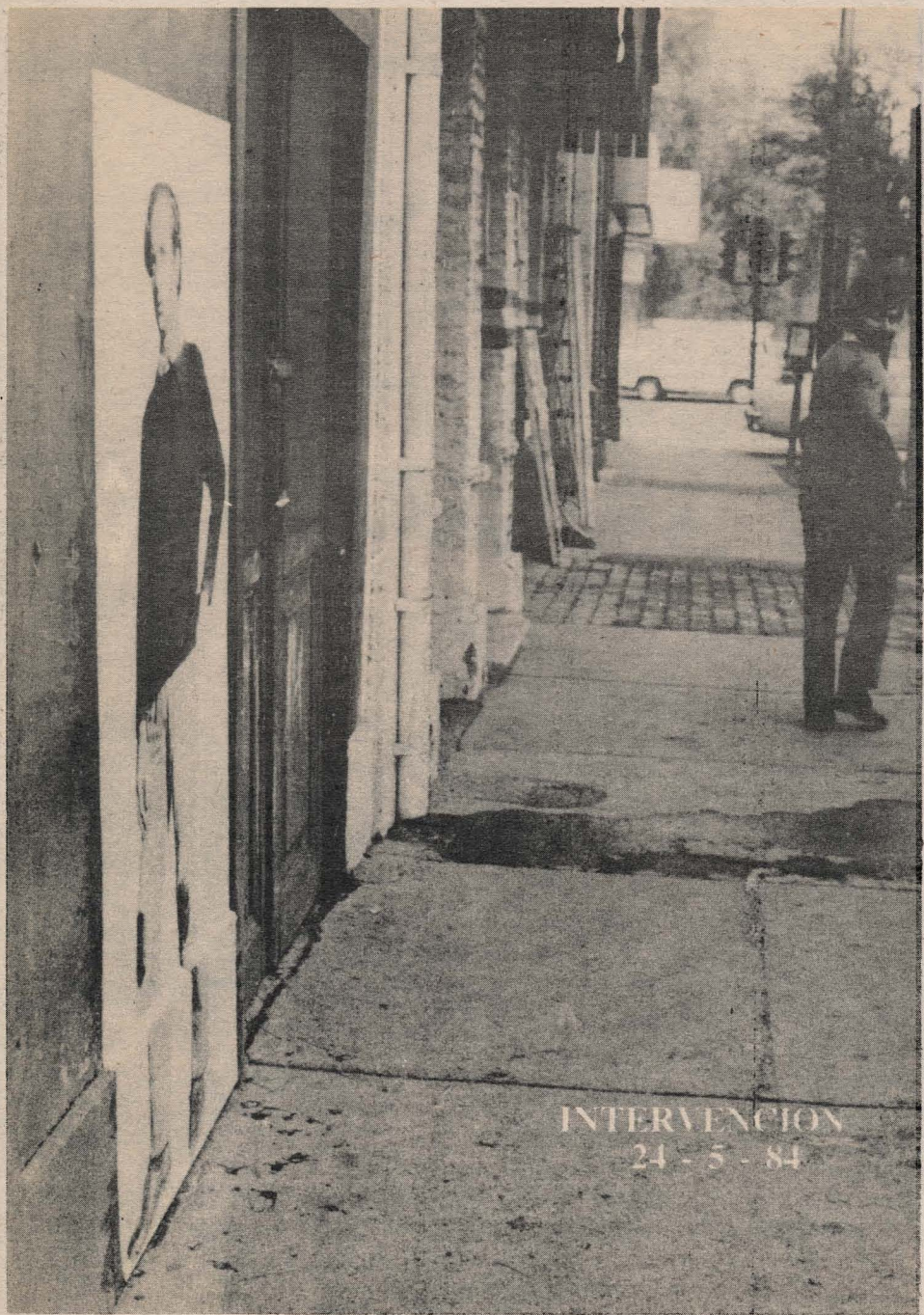
ESTAS PAGINAS SON LA

1 7 9 13
L'AMBIENTE IN ITALIA
MODUS CRISTIANUS

MAGA MENESES

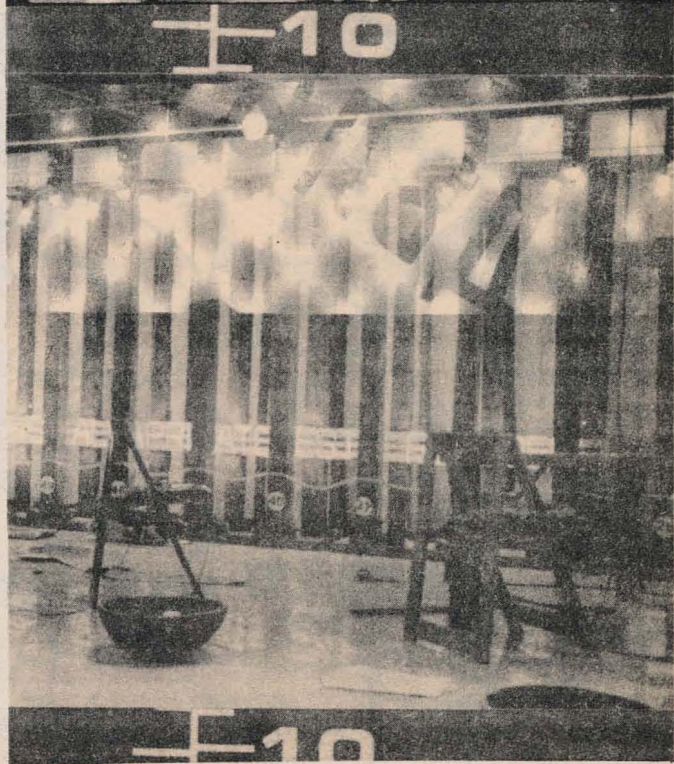
PANTALLA GIGANTE DE VIDEO





INTERVENCION
24 - 5 - 84

**¿QUE HACER?
DIAZ-MELLADO
JUNIO 1984
GALERIA SUR.**



CHILE 3 MARZO!

MINA, LET'S GO
CRAZY

SUNDAY BLOODY

THIS IS CHILE...
A MIEDO
COUNTRY

I'M A CHILEAN
NENA, LA TAQUILLA
ES AL P.E.O. I NEED
UN ORGASMO
NO?

I DREAM
FOR A PICO...
TWO VALIUM AND
ONE PISCO.

I HAPPY
LOVE ME TOO
MUCHO

BOOOOOOM

TERREMOTO YOU
BRAKE MY CORAZON IN
TWO



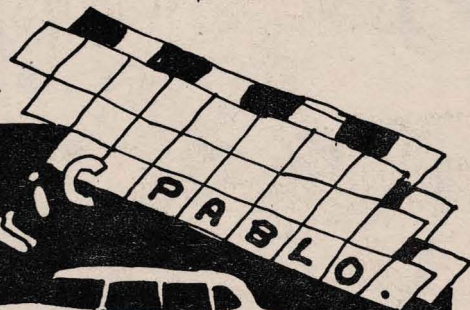


MARX-IANO

BRUNA TRUFFA
ROBERTO DIGIROLAMO
PABLO BARRENECHEA



Traffic



GALERIA. SUR
15 DE ABRIL - 6 DE MAYO



RODRIGO CABEZAS
SEBASTIAN LEYTON

ABIERTO
LUNES A VIERNES
11:00 a 13:30
16:00 a 20:00

SABADO
11:00 a 14:00



1 ORIGINAL



2

FALSO

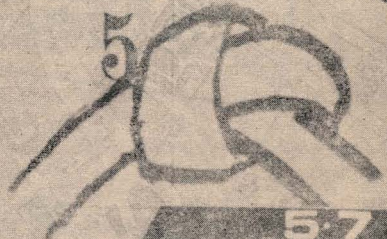


EL CONSTANTE
DESVARIO

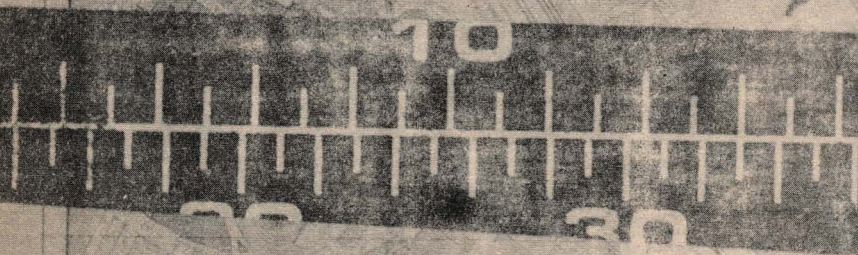
3
STAMPE



DEL
LENGUAJE
OFICIAL Y



5.7



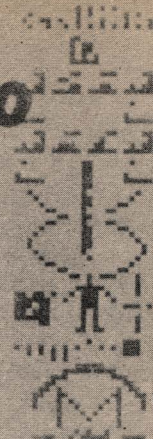
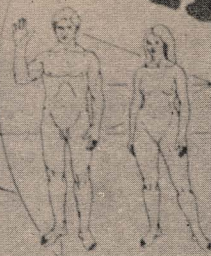
7.4-85

Imprimeur
Lyon

53 87 - Península Ibérica -
La Comuna Rta. 31 - Valenciana Km. 40



FALSO



EL AMARGO DESENGAÑO DEL ANALISIS OBJETIVO

ORIGINAL

8

104

manuscript
de la mano del

1.4.85

NOTAS

