

1

1

NUMERO

QUIEREN

Conversación
inconclusa con
ENRIQUE LIHN

Banco de pruebas
GONZALO DÍAZ

La memoria secreta
JUAN-LUIS MARTÍNEZ

Unos aires de depresión
THE SMITHS

\$ 500 (IVA incluido). Regiones \$ 600

CENTRO

CULTURAL

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 de Chile.

Limitaciones del lenguaje

El lenguaje espera el milagro de una tercera persona
(que no sea el ausente de las gramáticas árabes)

ni un personaje ni una cosa ni un muerto

Un verdadero sujeto que hable de por sí, en una voz inhumana
de lo que yo ni tú podemos decir

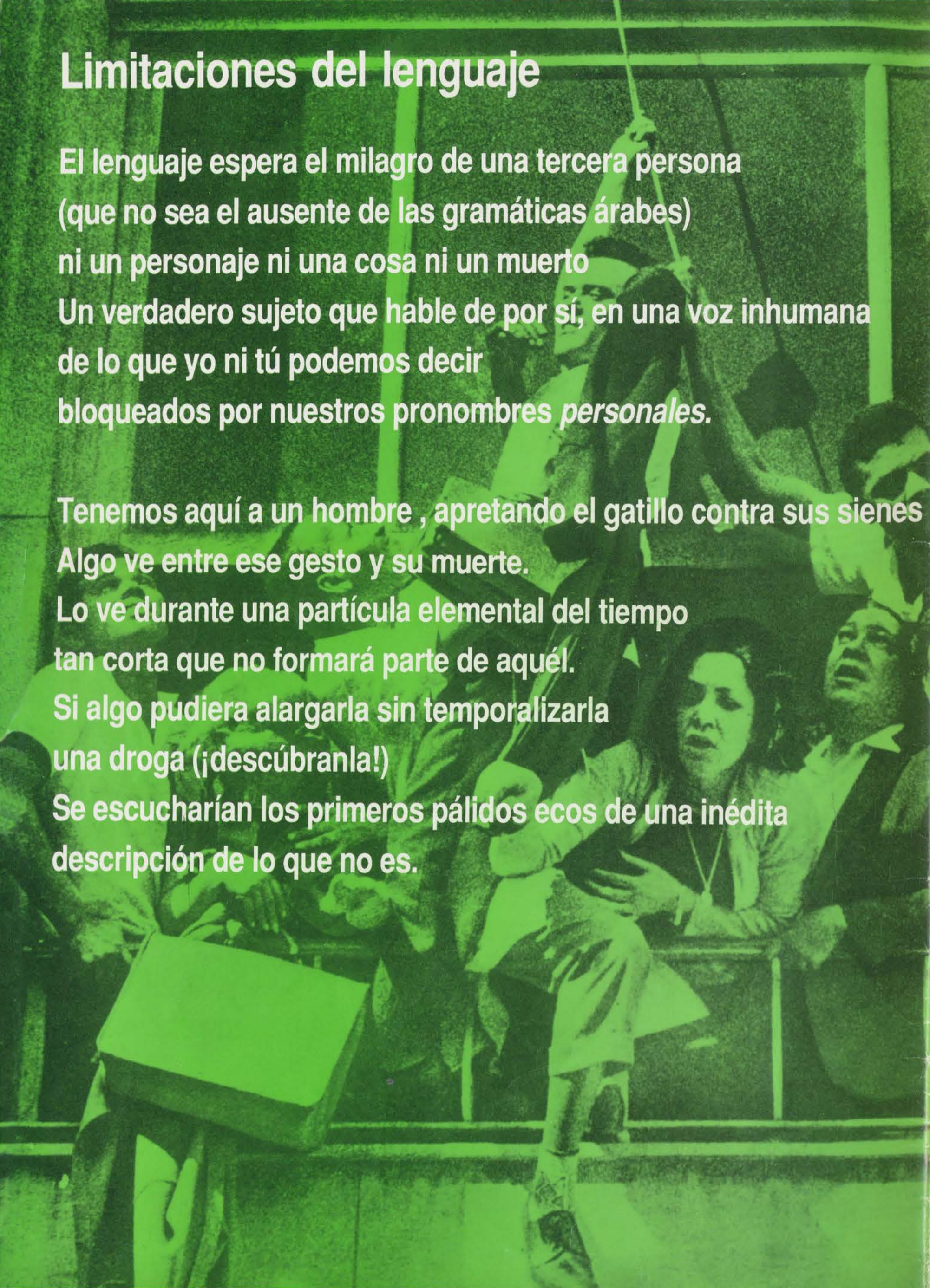
bloqueados por nuestros pronombres *personales*.

Tenemos aquí a un hombre , apretando el gatillo contra sus sienes
Algo ve entre ese gesto y su muerte.

Lo ve durante una partícula elemental del tiempo
tan corta que no formará parte de aquél.

Si algo pudiera alargarla sin temporalizarla
una droga (¡descúbranla!)

Se escucharían los primeros pálidos ecos de una inédita
descripción de lo que no es.



Revista cultural y estacional

Septiembre - diciembre 1988
Aparece 4 veces al año

Suscripciones
Número Quebrado Ltda., casilla 53493, Santiago 1, Chile.
Teléfono 2259986

Consejo editorial
Juan Luis Martínez / Humberto Giannini /
Pedro Lastra / Adriana Valdés / Jorge Edwards

Directorio
Miguel Vicuña Dirección
Roberto Merino Edición
Carlos Altamirano Diseño y Producción

Gerente y representante legal
Hernán Contreras

Comité de Redacción
Miguel Vicuña / Roberto Merino / Carlos Altamirano /
Gonzalo Muñoz / Fernando Balcells /

Colaboran en este número
Enrique Lihn / Rodrigo Cánovas / Lupe Santa Cruz / Jorge
Edwards / Gonzalo Díaz / Nelly Richard / Martín Hopenhayn /
Elbis Cunha / Carmen Foxley / Jorge Mpodozis / Mauricio
Barrientos / Carlos Cortínez / Iván Delgado / Carlo Boghi / Inés
Paulino / Kena Lorenzini / Alvaro Hoppe / Jorge Brantmayer /

| | |
|---|----|
| Sumario | |
| Conversación inconclusa con Enrique Lihn | 2 |
| El otro | |
| Lupe Santa Cruz | 8 |
| Los idólatras | |
| Jorge Edwards | 10 |
| Los poetas | |
| Elbis Cunha | 10 |
| Triburbe (fragmento) | |
| Martín Hopenhayn | 11 |
| La caída de los graves: la patria y el padre | |
| Gonzalo Díaz | 13 |
| El género de la lectura y la lectura de los géneros | |
| Nelly Richard | 13 |
| Unos aires de depresión (The Smiths) | |
| Iván Delgado | 20 |
| Virulencia poética (Gonzalo Millán) | |
| Miguel Vicuña | 22 |
| Poets Corner: alucinado a través de la metáfora | |
| Mauricio Barrientos | 22 |
| La memoria secreta | |
| Roberto Merino | 23 |
| La literatura en textos y en situación | |
| Carmen Foxley | 27 |
| El cuerpo de la des dicha | |
| Fernando Balcells | 29 |
| El anfitrión (Jorge Edwards) | |
| Carlos Cortínez | 34 |
| Boghi, atravesando la tormenta sin los ojos | |
| Gonzalo Muñoz | 35 |
| El Amor de Ser en Todoamor de Quízagenio | |
| Jorge Mpodozis | 36 |

En los próximos números

- CONVERSACION CON FRANCOIS LARUELLE
- EL ASUNTO  HEIDEGGER
- MARCEL DUCHAMP / JACQUES LANCRI

Número Quebrado agradece la colaboración de revista Apsi que facilitó sus talleres para componer y diagramar esta edición

Impresión Editorial Tiempo Nuevo S.A.
Salvador Donoso 6



N Ú M E R O Q U E B R A D O 1 / 1

Tal vez puedan estas dos palabras –“número”, “quebrado”– aparecer como una designación genérica y natural de aquella periódica caminata –practicable en el imaginario trazado temporal de las páginas, según vieja costumbre moderna que en Chile, a pesar de la existencia de bastantes revistas, pareciéramos haber olvidado. A saber, la caminata por el utópico camino de la reunión del tiempo con su imagen inmóvil, suspensa. Desasido de la gramática del orden y de la sintaxis establecida, *Número quebrado* es, por cierto, sólo un modo o un caso del número –quizá sólo el número de una periódica revisión, la cifra de una fragmentaria posición de visibilidad en el teórico teatro de lo invisible. Un puro riesgo, en la inminencia de la quiebra, del quiebre. Tal es, supongo, la autonomía del riesgo. Al fracturar las paginas como páginas, la fracción, número de la ruptura, vuélvese una o varias rutas divergentes (*viae ruptae*), verso y reverso dibujados en la sinuosa curvatura de nuestro constante naufragio, humano o demoníaco. Fracción o número que se pone bajo el signo de la *ratio* y su inmanente quebradura o crisis. Porque sólo existe como su propia fractura –crisis de la razón y razón de la crisis–, esta proporcional razón debe producir en cada tiempo el gesto de la crítica, gesto eminentemente moderno, si lo hay, en virtud y a pesar de su arcaica re-petición. Número o fracción que, por lo mismo, pónese igualmente bajo la enseña de lo plural y numeroso, de la armonía o concierto en que lo contrario y diverso, lo diferente y opuesto contraponen su ritmo y metro, graficando de tal forma la proporcionada razón del número: su diferencia. Un número para la transcripción de la diferencia, una *ratio* que expone su crisis como escritura (¿o música?). Número scripto-gráfico y diferencial.

Al exponerse como dispositivo de dominio público, ofreciendo alguna numeración caótica del tiempo civil, alguna composición métrica de cierta temperatura lectiva y colectiva, una proposición semejante debe poder, a mi juicio, contribuir a disipar algunas de las muchas carencias que aquejan a la vida y comunicación cultural en Chile. Casi no hace falta referirse a las pésimas condiciones de circulación de los libros chilenos y extranjeros, a la escasez de lectores y lecturas, a la exigua y fantasmática existencia de una crítica literaria, artística, filosófica, musical, etc. que, por lo general, resulta incapaz de dar cuenta de las obras que se producen, rebajada, como se encuentra, a la dimensión de la crónica ínfima, esporádica, insustancial. Tampoco parece necesario consignar nuestro aislamiento cultural; el enclaustramiento de muchos creadores e intelectuales, con la consiguiente autorreferencialidad y provincianismo dogmático y egolátrico; la desinformación respecto de obras y experiencias que ocurren en otros países de América Latina, por no decir nada del resto del mundo; el divorcio entre los (escasos) productores y el (escaso) público; el predominio de publicaciones oficiales y contraoficiales que, si lo hacen, asignan a lo cultural un espacio regimentado, subsidiario y decorativo; la falta de polémica y debate, unida a una cierta abundancia de pequeñas riñas y mezquinas peleas, chismorreos de aldea megalómena; una, a veces, galopante impunidad intelectual. En el quiebre de toda ilusión enciclopédica, en la marca de la fragmentación y la crisis, creo que *Número quebrado* ha de intentar esta frágil fracción: la fractura de un espacio posible para la crítica y la escritura, para la polémica y la lectura; la infracción del aislamiento y el provincianismo autoritario; la apertura hacia un intercambio vivo con obras y expresiones que hoy por hoy se producen en América, Europa y otros países del mundo. Quebrado en el tiempo ya quebrado por el año (los años), este número ha de escribirse en un ritmo de 4 por 12, es decir, 1 por 3, según el compás de los meses de expectación estacional. Así, la primavera hibernante y el otoño estival tendrán, en cuatro tiempos y en su hora, un número inscrito en la rosa de los vientos, con la dirección que le imprima su quiebre rítmico. ¿Señales diseminadas en procura de colectiva lección? Fracción o fragmento que tal vez opere una incisión utópica en alguna región pública del *topos* terráqueo, una abertura o abismo en que lo otro y lejano pueda tornarse próximo y semejante, escritura de la desalteración, gráfica del deslumbramiento y la lúcida oscuridad. MVN



CONVERSACION INCONCLUSIVA CON ENRIQUE LIHN

(21 de junio 1988)

Conversaciones con Enrique Lihn ha habido muchas, literarias y de las otras. Siempre las hubo, por obra de su generosidad, atención, sagacidad, palabra. Entre tantas de ellas perdidas, recuerdo la que Lihn practicara alguna vez en la academia literaria del Instituto Nacional: un uso de la razón que era el reverso exacto—nocturno e insolente—del Liceo chileno. Mayor que esos muchachos que se llamaban Antonio Skármeta, Manuel Silva, Waldo Rojas y otros, allí Lihn no se las daba de nada: era, rotundamente. Lo mejor de Lihn, su insolencia. En cristiano sería una forma insólita/ insolente de la fe, perversa fe en la palabra, en el uso de razón. Forma de escepticismo radical y corrosivo.

La estupefacción que producía Lihn en sus dramáticas, numerosas lecturas de su poesía siempre reciente (piénsese, por ejemplo, en *El Paseo Ahumada* o en *La Aparición de la Virgen*), suspensión del lector/auditor en la inteligencia autodisolvente del texto y la realidad, creo que no ha podido ser recuperada por nadie. Presente en su poesía inquisitiva y mañosa, Lihn es irrecuperable. Ahora, cuando "el enemigo" se ha vuelto "dueño y señor de la ciudadela tomada" (texto de mayo-junio de 1988), Lihn parece definitivamente inviolable: ejemplo excepcional de una raza extinguida, la del intelectual insobornable por el poder y la ilusión, crítico incorregible.

La conversación con Enrique Lihn que ahora presentamos, estaba pendiente, en cierto modo, desde hacía tiempo. Al menos desde que, discutiendo con nosotros y dándonos indicaciones, ideas, ocurrencias, consejos prácticos, Enrique se hizo cómplice de los proyectos de publicación que algunos urdíamos, hacia comienzos de 1988 y antes. Estaba pendiente la colaboración de Lihn para el número 1/1 de *Número Quebrado*, cuando la conversación que aquí publicamos, tuvo que armarse. (En realidad, pensábamos realizar y publicar un diálogo entre Enrique Lihn y Juan Luis Martínez, idea que Lihn aprobaba).

Cuando fue trasladado al hospital del tórax y de allí a su casa, cuando todos supimos que su vida se acababa, decidimos realizar esta otra conversación de todas las maneras. El mismo Enrique nos instó a ello. Era ya, tal vez, demasiado tarde. Al final del otoño y comienzo del invierno (21 de junio) nos reunimos con él, junto a su cama de enfermo, Rodrigo Cánovas, Roberto Merino, Lupe Santa Cruz y yo. A pesar de la insuficiencia respiratoria que padecía, Lihn quería esa conversación que para nosotros era a la vez un rito de compañía y amistad. Aunque no fue poco lo que pudimos hablar en esa ocasión, creo que ninguno se resignó a creer que aquella hubiese de ser una conversación final, la última, y nos pusimos de acuerdo para proseguirla dos o tres días después. Ello no fue posible y la conversación hubo de quedar inconclusa, cortada a pique.

El texto de esta conversación inconclusa es la transcripción literal de lo que allí se habló. Sólo se eliminaron algunos coloquialismos, repeticiones, vacilaciones propias de la expresión oral, así como diálogos domésticos que no tienen relación con los temas en cuestión. Solamente en un único caso que se señala en nota aparte (el inquietante olvido del nombre del poeta Armando Uribe y de su libro *El Engañoso Laúd*), hubo que resumir y completar el texto transcrito, con el objeto de tomarlo asequible al lector. M.V.N.

Conversación inconclusa con Enrique Lihn.

(21 de junio de 1988)

Miguel Vicuña: Yo creo que la idea es hacer una conversación improvisada, tal como ha sido todo esto, que ha sido bastante improvisado...

Enrique Lihn: Pero si tienen notas las sacan no más, porque las improvisaciones son con notas.

Vicuña: A propósito de la poesía moderna, en general, y de la poesía his-

panoamericana, en particular, se ha hablado mucho de la construcción, la elaboración de un sujeto poético nuevo y tú mismo te has referido varias veces a ello (has hablado de la "transformación del sujeto poético"). Esto resulta bastante visible en tu propio trabajo: hay allí toda una traslación irónica, una despersonalización, una desacralización de la poesía tradicional. Pensando un poco en algunas de las operaciones presentes en tu obra —por ejemplo, la utilización del regreso al lenguaje natural, o incluso la producción del lenguaje natural— se me ocurre que hay allí algo que yo llamaría *complicidad*, o la búsqueda de una complicidad: complicidad entre la voz, que representa al sujeto poético, y el lector, una complicidad voz-lector. Creo que en cierto modo esa complicidad no solamente sería un rasgo operante en tu poesía, sino que en tu manera de actuar en relación con las personas o en las cosas que has emprendido en otro orden de expresiones, con otra gente, por ejemplo, en el campo del video o del teatro u otras empresas por el estilo, creo que allí se produce una especie de operación similar.

Lihn: En primera instancia yo creo que esa expresión¹ no la elaboré tanto respecto de mí como respecto, primero, de Nicanor Parra; segundo, del poeta Carlos Germán Belli; tercero, respecto de las torpezas que dijo acerca de ese problema Roberto Fernández Retamar cuando propuso una "poesía conversacional". O sea, no comienzo por mí, sino por los otros, ni nunca he tenido una convicción muy grande respecto de esa proposición como realidad totalmente válida para mí. Por ejemplo, es indudable que cuando

escribió Nicanor los antipoemas dio un vuelco de ciento ochenta grados respecto de la poesía chilena y un vuelco bastante grande respecto de su propia poesía. El estaba haciendo, como

prosa no pasa nada, porque no tendría nada que ver con su escritura, que es oral. La concentración en un tema, la simplicidad relativa de esos temas... porque todos ellos eran... ¿cómo te di-

ría?... provocativos, ¿no? La política, después la... ¿cómo se llama?... los verdores de...

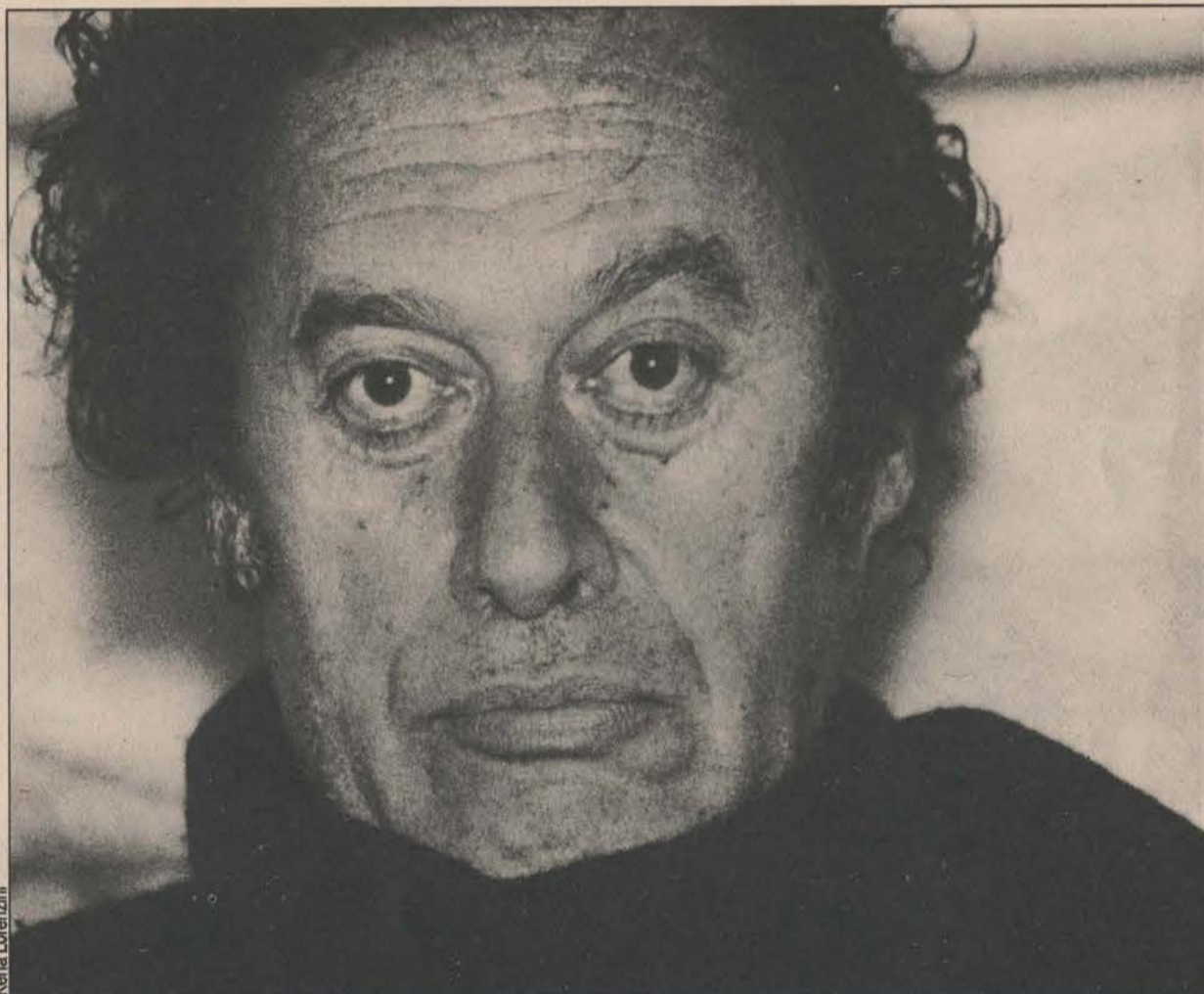
Rodrigo Cánovas: ...la ecología...

Lihn: La ecología...

Vicuña: ...la ecopoesía...

Lihn: Claro. Después comenzó a buscar un apoyo en la poesía, porque seguramente dejó de creer totalmente en ella. Es una persona bastante incrédula, ¿te fijas? Al lado de eso, los poetas, los poetas grandes como los llama Zurita, eran unos crédulos totales. Creían que estaban hablando desde donde estaban hablando, que no era ninguna parte. Uno se pregunta desde dónde habla Díaz Casanueva, y no tienes respuesta. Si no habla de donde habla, nomás.

Primera cosa. Después, con el correr de muchos años, yo establecí una relación literaria y de amistad con Carlos Germán Belli, que era inasible, porque era de una timidez..., me demoré como veinte años. Ibamos recibiendo nuestros respectivos libros, escribiendo cosas..., qué sé yo, más o menos en un tono prosopopéyico total, como de la Academia de la Lengua Peruana, y de repente yo descubrí que ese huevón—a lo mejor por ser él, en lo que estaba haciendo— había convertido la poesía en una cosa muy rara, en algo hablado por alguien a quien tú le das el más grande crédito y la más grande incredulidad. Eso es como la invención de algo... Siendo él un hombre verdaderamente católico, que de repente puede salir con cosas tan raras, como eso de que aunque algunas personas son comunistas son



Kena Lorenzini

quien dice, un juego, un llamar la atención con gracia, en términos de inteligencia de lo que podía dar la poesía en cuanto *comunicación pública*. Entonces realmente adoptó otro estilo —que se puede dividir en los antipoemas y, después, en los *Versos de Salón* y todas esas cosas que produjo— que fue radicalizando hasta hacer otra cosa, con las tarjetas postales, los *Artefactos*, y me pareció muy atinado cuando convirtió eso en los poemas del *Cristo de Elqui*. Porque ahí se produce una rara conjunción de un gallo que habla como habla; o sea, el se enseñó a hablar como pretendía que debe hablar el poeta antipoeta: se inventó una manera de hablar. Eso tú lo ves cuando conversas con él, en realidad es igual, te está diciendo las mismas cosas, ¿te fijas? Ahora, si lo pones a escribir una página de

buenas, en un nivel que no tiene nada que ver con el que usan los más o menos pedantes en cualquier parte del mundo, que no van a pasar por ingenuos así. El apelativo de ingenuo, con ese apelativo han metido la pata montones de personas con Carlos Germán...

Vicuña: Además, la poesía de él no tiene nada de ingenuo...

Lihn: Bueno, pero dicen que es ingenuo él, que es ingenua su poesía..., qué sé yo, y no le pescaron, no le tomaron el oído, no le aplicaron el oído a una poesía extraordinaria que incluso puede cargar con esas cargas. La poesía, después de todo, no es una clase de semiología, y eso se ha producido en gran escala en las obras mismas y en lo que se dice de las obras. Son fenómenos como incógnitos, como muy singulares, muy fuera de serie...

Vicuña: ...que no se descubren de inmediato...

Lihn: Que no se descubren de inmediato...

Vicuña: ...que no pueden ser agotados por una pasada de aplanadora semiológica...

Lihn: Claro. Ahora, lo que a mí me ocurrió fue que evidentemente la idea de una normatividad de la poesía puede ser verdaderamente antipoética en el mal sentido de la palabra...

Vicuña: contraria a la poesía...

Lihn: Contraria a la poesía. Eso es lo antipoético, no que tú hables de Tomas Lago tomándose

un trago en un cementerio. Esas son situaciones que nunca había acogido la poesía chilena, por lo menos. Lo importante es cómo hablas tú otra vez de Dios, del diablo, del amor, del amor erótico, de un amor sublime erótico, que es uno de los temas —muy curioso— de Carlos Germán, que yo creo que no ha sido observado. El es una especie de hereje del siglo XVIII, real, que ha declarado muchas veces que hay que adorar a la Virgen en términos carnales, prácticamente. Esto es como las ciencias de la locura de Fourier, yo lo metería por ahí, cuando Fourier ya se suelta las trenzas y habla de lo erótico, del amor entre padres e hijos. En el *Falansterio* hay

partes dedicadas al incesto, a atacar, impugnar la ley del incesto. Algo así había en una forma más como de cura, mas conventual en...

Cánovas: ¿Tras la ingenuidad tú descubres la perversidad?

Lihn: No, no descubro nada, no descubro nada en términos morales: descubro una realidad. Me parece que esto se acerca a esa realidad, que es una realidad suspendida, una realidad no realizada, pero que forma parte de los proyectos.

Vicuña: No es una utopía...

Lihn: No, no es una utopía.

Vicuña: ¿Una antiutopía?

Lihn: Es una provocación, es una cuestión que tiene que ver con toda una proposición increíble que tiene su antecedente, también su consecuente, en el aire. La ley del incesto es lo que ha hecho te-

rriblemente desdichado, podría decirse ingenuamente desde cierto punto de vista, al hombre, a la naturaleza, ¿no? Esa ley que es *La Ley*, la madre de todas las leyes, ¿no? ¿Y qué son estas leyes sino estos elementos opresores, feroces, te fijas, que aquí nos tienen, no? Yo creo que el índice de imbecilidad del ser humano habría disminuido claramente si se hubiese sabido incorporar todo con todo.

Cánovas: Yo, al leer tu poesía, conecto este viaje del poeta con un viaje por la modernidad. Es alguien que quiere habitar un lugar contingente —las grandes ciudades—, se alucina con esos espacios por las cargas que tienen. Entonces, este viajero va a la búsqueda de algo, que supuestamente está en estas grandes ciudades, para constituirse como sujeto de su discurso y vivirse en ese lugar. Bueno, hay algunos textos. Me parece que ése es uno de los posibles proyectos personales y colectivos de la poesía hispanoamericana. Es el poeta de la línea de la cosmópolis y la alucinación que significa ser transitado por esos espacios. Me parece también que hay una conexión con la ciudad moderna, dentro de la tradición de la poesía moderna. ¿Qué piensas tú? ¿Cómo has vivido esto?

Lihn: Detrás de esas caras, hay una cara dialéctica..., el sí y el no. Por ejemplo, en los poemas políticos, como *El Paseo Ahumada*, con el viaje

serias, o sea, yo las sentía como cuestiones serias, como momentos de recuperación de una memoria que uno no tiene, de una memoria colectiva, como cosas mínimas pero que indicaban en esa dirección. Después hay cosas en que también se pronuncia la cuestión política, en un sentido más agresivo, como en lo de la Virgen. O sea, los mismos temas son tratados con distintos templos de ánimo, son recurrentes y al mismo tiempo divergentes. Un poema parecido a otro le lleva la contraria. Bueno, porque Baudelaire alegaba a favor de la contradicción, ¿no? Creo que la poesía tiene que ver con eso, sin duda. No tiene la responsabilidad intelectual de una coherencia clásica. Tiene la posibilidad de hablar como la loca de la familia, ésa es su única oportunidad también. Pero los otros gallos tienden a hacer un armado y se olvidan de lo desarmado que es todo. Es el mismo principio de la personalidad, es un principio que está expuesto allí, en mis cosas, en estado de desarme.

Roberto Merino: Tú hablabas del giro en ciento ochenta grados que había dado la poesía chilena en el trabajo de Parra. Tu propio trabajo —procediendo de ahí— me da la impresión de que amplifica los dominios logrados por Parra. Por ejemplo, la ironía es un elemento más y no el centro del texto. ¿Cuál es tu idea del cambio que tú haces, la variante, respecto a Parra?

Lihn: ¡La más alta idea! O sea, Parra dejó de acomplejarme hace muchos años, sin dejar de quererlo mucho y de estimar su capacidad de mantenerse joven hasta reviejo, o sea con una verdadera energía, y de hacer cosas que en este momento te hacen reír a carcajadas —como él pedía, ¿no?— desde el punto de vista de esa seriedad de la que podría hablarse en poesía, una seriedad que tiene que rendir examen en una carpa de circo, como lo entendía bien Nicanor. Pero desde el punto de vista de los niveles de lo que se está hablando, creo que había una peligrosa tendencia a la simplificación y a la autorreferencia. Muchas de esas cosas ya no se pueden

leer más allá de San Bernardo. Quiero decir que, siendo muchísimas de ellas muy buenas, otras se refieren ya —a lo mejor me está pasando a mí— a la vida personal. Entonces, encuentro que seguir diciendo, como lo hacen, por ejemplo, las revistas argentinas o qué sé yo, que la filiación directa es Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, es una injusticia que tiene veinticinco años de existencia, poniéndome a mí como su alumno y su discípulo. En alguna parte nosotros sabemos que eso no es así. Pero, por cierto, yo les deseo las de perlas, ¿no?, sobre todo a Nicanor que es realmente una persona que ha influido sobre la poesía joven, a veces bien, a veces mal. Pero si la gente quiere fijar un valor en eso, y si la gente quiere que la persistencia de la huella de un escritor en otro sea un índice de valor, entonces su



Kena Lorenzini

en la nave espacial, y en *La Aparición de la Virgen*, hay una especie de sátira, de puesta en ridículo de ese sueño moderno. Porque tú te puedes sumir en las últimas provincias en ese sueño para llevar a efecto una tremenda huevada, te fijas. Como para probar que la Virgen existe y así echar tierra sobre la existencia de una propuesta dictatorial. Como para que un loco también haga lo mismo y aparezcan personajes de la vida chilena bajo ese aspecto, te fijas, gallos capaces de hacerlo todo para probar nada, para probar lo que les conviene. O sea, hay un aspecto ahí de ese orden. Cuando salí de Chile, tan poco tiempo por desgracia, sentía ingenuamente y positivamente esa sensación de la que hablabas tú, del viaje, de los viajes a las ciudades, a París, Nueva York. Realmente eran cosas

valor estaría completamente legalizado. Lo que pasa es que hay gente que no cree en ese discurso del discípulo y el maestro y hallan que ser discípulo es repetir al maestro, es decir, hacer una operación especiosa. Pero ha habido poetas que quizás se han acercado bien. Recuerdo a uno de los primeros parrianos, del grupo de Roque Esteban Scarpa —los jóvenes escarpines, del Joven Laurel, los jóvenes de hace treinta años—. Escribió un libro que se llamaba *El Engañoso Laúd*, o algo así. Me refiero a ese poeta que vive en París, Armando Uribe.²

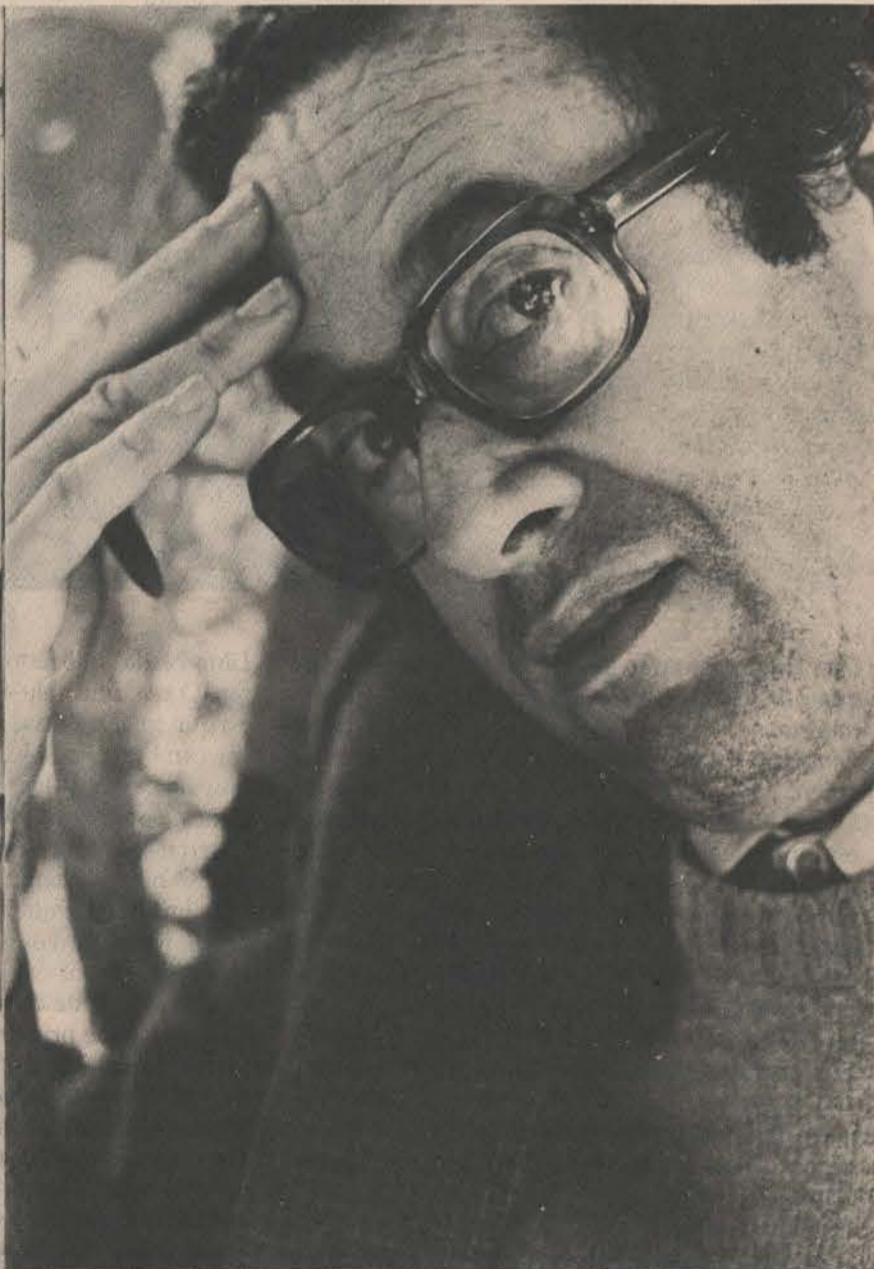
Vicuña: A mí me gustaría insistir sobre la idea ésta de la complicidad de que hablaba en la pregunta anterior, asumiendo un poco lo que decía Roberto sobre una especificidad de tu propia elaboración a partir de un terreno abierto por la antipoesía, por ejemplo, o por la poesía conversacional, en la que está naturalmente Parra, pero no solamente Parra. Hay otras referencias que tú ya señalaste. Creo que hay una operación absolutamente propia en tu trabajo, y que es un aspecto, por lo demás, de tu poética. Ahora, yo quisiera pedirte cuentas sobre un aspecto muy particular de ello, que yo lo llamo complicidad, pero me parece que es algo semejante a lo que dice Alicia Borinski cuando habla de una concepción materialista de lo poético en la poesía tuya. Con ese materialismo se re-

fiere a esa apertura hacia el lenguaje natural, digamos, hacia un lenguaje conversacional pero que no significa forzosamente un lenguaje antipoiético, sino el lenguaje de la conversación, una escritura que no es la traducción de un habla, sino la posibilidad de una conversación. Ahora, una de las operaciones que hay aquí es una cierta confusión, creo yo, una especie de identificación entre voz y lector, es decir, el lector de alguna manera participa, se introduce, es introducido por la voz dentro del poema, y eso es lo que permite su proximidad, se lo hace cómplice. Entonces, la operación de la complicación, podríamos decir, o de la complicidad, es una de las que veo visibles, una de tantas. No creo que sea la más importante, pero es una manera de empezar a hablar del tema... Me da la impresión de que tiene que ver con una interpretación, por decir así, humana de la poesía o de la lengua o del uso de la lengua, la que se conecta en cierto modo con otras operaciones y actividades que tú mismo has cumplido. ¿Cómo ves tú esa complicación o complicidad, la relación con el otro, en el fondo, la relación del hablante o la voz con el otro?

Lihn: Por un lado, digamos, es una complicación con el otro, en el sentido de que así como uno mismo es durante mucho tiempo indeterminable, a lo mejor para siempre también, como no hay un

yo-sí-mismo claramente delimitado, tampoco hay un otro que esté tan delimitado. Entonces el hecho de aceptar eso, de admitir esa realidad, hace que uno esté siempre disponible a escribir como le suene en ese momento, como el uno que uno es. Hay cosas que a mí me gusta ser cuando estoy viajando, por ejemplo. Cuando estoy en España me gusta ser español, no me voy a convertir en una imitación, porque los tipos no me lo perdonarían, pero me gusta tener algo de ahí. A pesar mío, cuando anduve por Madrid, Barcelona, creé un efecto de una españolidad desviada, si tú quieres, o paródica, o medio enamorada, o erótica, o algo así. Entonces, justamente esa variedad de personas tiene que ver con esa variedad de lugares. Cuando estuve en Argentina insistí en escribir 60 poemas argentinos, sonetos, letras de tango, qué sé yo. Me sentía bien así. Pero la relación personal de un poeta con las personas y con los lugares que habita, por lo menos para mí, ha sido muy importante. Tener amigos en Buenos Aires, qué sé yo, en España, han sido experiencias muy notables, porque han demostrado justamente esa labilidad, han demostrado el entendimiento posible de lo semejante. Y como son pocos momentos, son buenos generalmente. Esa es una razón...

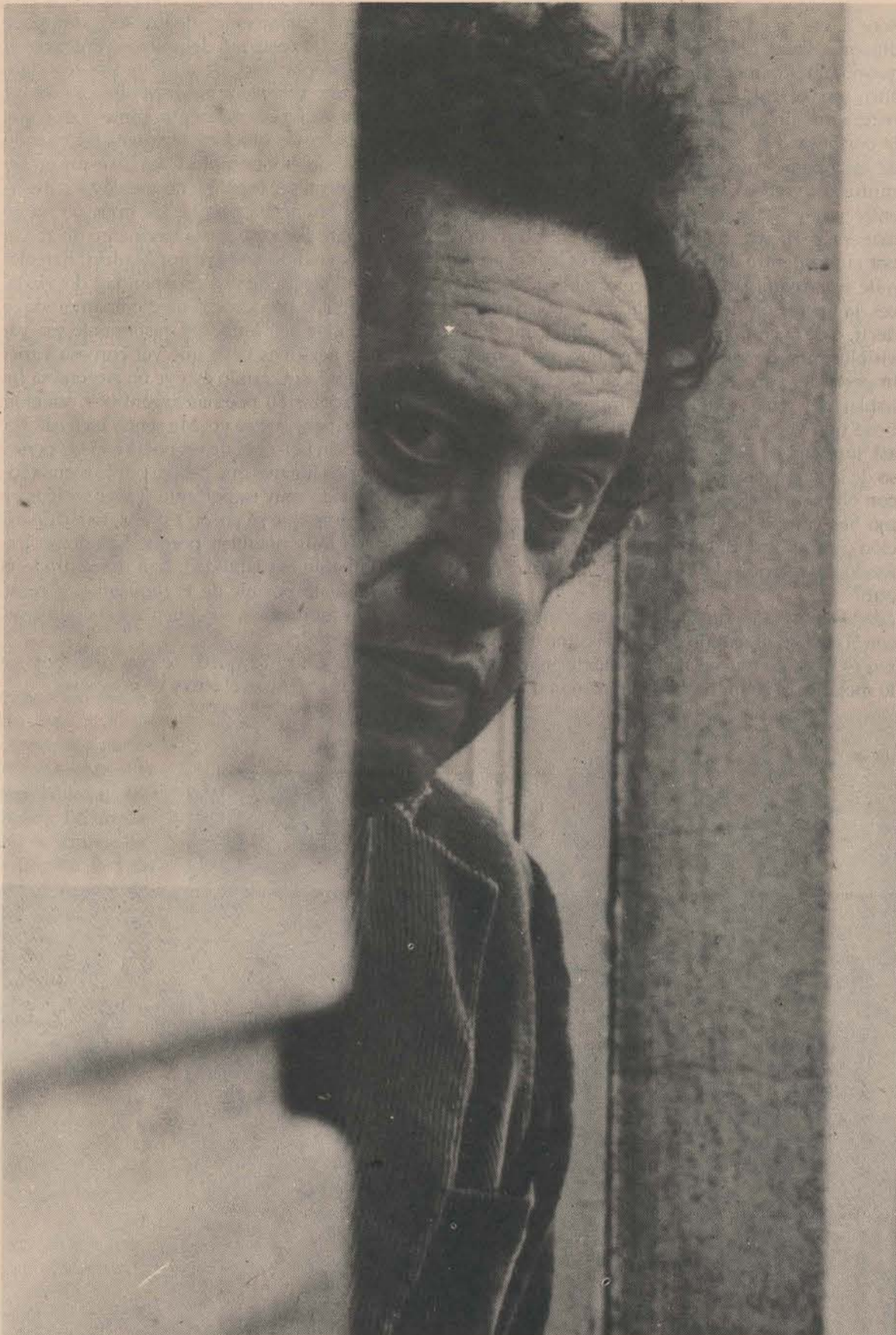
Lupe Santa Cruz: Te quedaste con una idea sin terminar: el otro no es el otro y yo no soy yo.



UNIT ONE.

- A. IS THAT A JIGSAW PUZZLE ?**
- B. YES, IT'S A JIGSAW PUZZLE**
- C. NO, IT'S NOT A JIGSAW PUZZLE**
- D. I'M A JIGSAW PUZZLE**

Inés Paulino



Vicuña: Como lo que tú dices: "Nada es bastante real para un fantasma".

Lihn: Claro.

Merino: ¿Me equivoco o es lo mismo que sucede con lo que se podría llamar la inhabilitación en el lenguaje? Tengo una cita: "Toda lengua es siempre extranjera", y otra: "La palabra no sirve, tampoco el silencio, si no hace más que ocupar un espacio que no le corresponde". Esto es de París, situación irregular.

Lihn: Claro, exacto. O sea, ese lugar verdaderamente existe en el lenguaje, como lo dijo Roland Barthes. Aunque lo que Roland Barthes decía era que el lenguaje es otra cosa que la realidad y que solamente es en la poesía donde toman cuerpo o lenguaje formas reales o imaginarias. Pero yo creo que no, o sea, bueno, creo que sí, por qué no. Pero lo que a mí me pasa es la sensación de que existe en el lenguaje lo que no existe, que el grado de relación del lenguaje poético tiene que ver con eso, que, si no, es una especie de crónica de tal o cual cosa, o de tal trance, en fin. Entonces, es lo más alambicado que existe, no porque hable de cosas alambicadas ni porque hable alambicadamente, sino que responde a un deseo, a un dislate que existe como institución. La poesía como lenguaje, donde los huevones se quiebran la cabeza y, además, disfrutan. Lo más raro que hay. Por eso, hacerlo no raro es una operación criminal. Pero eso se puede estar haciendo hasta mientras salvan una gallina, no es el tema, no son los cuatrocientos elefantes a la orilla del mar, esos no existen en ninguna parte.

Vicuña: Yo creo que es un tema bien constante en tu poesía, la referencia a la propia poesía y la referencia al lenguaje. Yo me estaba recordando del poema "Zoológico", en que aparentemente la voz está hablándole a una mujer, desde luego, pero al mismo tiempo le está hablando a las palabras y al lenguaje. Cito: "Las palabras que callo cambiarán de sentido/ yo no puedo decir una cosa por otra/ la poesía no se hace en los labios/ sólo puedo llamarte por tu nombre/ lo siento, aunque del lado tuyo esté la tierra/ y te parezcas como nunca al amor/ bajo la astucia de sus manos que encaminan los pasos de cada una de sus hijas".

Lihn: Ahí se están como confundiendo los planos, ¿no?, lo real, la palabra.

Vicuña: Y habría además una referencia a Parra, creo yo, ahí mismo.

Lihn: ¿En dónde la ves?

Vicuña: En eso de "yo no puedo decir una cosa por otra".

Lihn: No...

Vicuña: Hay un texto por ahí que dice "digo una cosa por otra"...

Lihn: Ah, ya.

Vicuña: ..."se me pega la lengua al paladar".

Lihn: Sí, seguramente.

Vicuña: Otro verso: "la poesía no se hace en los labios". Me imagino que hay una referencia a Parra, yo no sé.

Lihn: Sí, hay una referencia a Parra y una referencia a Tristán Tzara.

Merino: Otra especie de repliegue que tú —me da la impresión— haces es el de este "escribir como se habla" parriano, específicamente con este "hablar como se escribe", que no me acuerdo dónde lo pones. Esto inaugura una nueva complejidad en las relaciones.

Lihn: Seguramente. Había evidentemente una toma de posición frente a Parra, a quien nosotros celebrábamos tanto. Y a veces lo castigábamos, le decíamos "no, este poema no". Con argumentos no muy convincentes, por lo demás. Parra es en último término un realista, ¿no?

Vicuña: Casi surrealista, digamos, o hiperrealista...

Cánovas: Parra se ha transformado casi en una

Lihn: Sí, yo creo que ahí surge una especie de literatura, ya no de extranjeros, sino que de extranjero...

Cánovas: ...del pasante, del transeúnte, alguien...

Lihn: Alguien que registra su cambiar, porque lo estimulan la gente y las cosas de otros países.

Cánovas: Escuchándote, sería interesante ver cómo tú ves el yo en esta poesía y cómo se estructura este yo (no sé si esta voz o este yo), ya que estamos hablando de estos límites, pareciera ser que la persona es un límite, es ya una frontera. Ahora, respecto al lenguaje, tengo la impresión de que cuando tú lees o yo te leo, el lenguaje es el lugar de los malos entendidos, o el único espacio donde es posible reflexionar.

Vicuña: Pero es también el lugar de los lugares comunes...

Cánovas: También.

Lihn: Bueno, pero los lugares comunes dan lugar a los malos entendidos.

Cánovas: ¿Cómo el yo se instituye, cómo ves tú este yo, esta voz, ese lenguaje?

Lihn: Nada, que uno empieza a mirar otras cosas. O sea, uno sale a la calle y no es la calle, sino que se ven ruinas, o bellas iglesias, o se cierra un cambio increíble. Despiertas, digamos, en Nueva Delhi, y hay cosas que no habías visto nunca, porque no es lo mismo ver fotos. Son cosas muertas. ¿Entonces, cómo vives las cosas muertas? O no ves nada. Las que ya murieron no se ven. Entonces, tratar de rellenar un fantasma invencionado o inventado y ver que para ti no ha de rendir nunca una imagen real. O sea, para mí la poesía es una relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría. Porque es una relación particular, específica con un lugar determinado, con todo como si estuviera ahí. Pero de ese lugar tú te vas a ir, porque ése ha sido el destino de mi viaje, en ese lugar tú no estuviste y sabes que años atrás ese lugar era otro y todo lo que había allí ya no existe. Entonces, es un espacio del fantasma elevado al cubo, que produce un tipo de excitación... Es lo más cerca, yo creo, bueno, de una experiencia de la muerte.

Alvaro Hoppe

institución, creo yo, su poesía...

Vicuña: Pero me parece una exageración pensar que la única referencia sea ésta, desde luego que no, por lo menos hay una serie de otras que son bastante evidentes. Por ejemplo, tu relación con Eliot me resulta bastante clara, por lo menos desde *La Pieza Oscura*. Y no sólo en algunos temas, como el del tiempo, el deterioro, la muerte, sino también en la propia elaboración del verso, del ritmo. Hay un ritmo eliotiano en tu verso largo, por ejemplo, casi como versículo, diría yo. También sería interesante que tú hables sobre éso.

Lihn: Bueno, yo he leído —he tratado por todos los medios de aprender inglés— a algunos poetas ingleses, como Eliot, y algo del maestro de Eliot, el viejo éste... posterior a Yeats..., Pound. Pero uno no se puede llegar a interesar nunca verdaderamente en un poeta de otra lengua que uno no domine o que por lo menos no esté muy, muy cerca. Entonces ese interés que a lo mejor para mí podría haber sido intelectualmente mayor, no lo fue, como sí lo fue, por ejemplo, con la poesía francesa, que es la que yo puedo leer con relativa fluidez, como quería Pound que leyeran los torpes a escritores cuyos idiomas no conocían.

Merino: Pound se extremaba en eso. Uno tenía que saber italiano del quattrocento y del trecento si es que quería entender algo de poesía...

Vicuña: Pound y Eliot, que eran unos eruditos de mucho cuidado...

Merino: Pero Pound era más combativo en eso.

Lihn: Es que la tentación y la obligación de la erudición es una huevada que se da en Europa y en Estados Unidos. ¡Estos países no pueden adquirirla! Uno deja esto para dos meses más, qué sé yo, y al final se queda con nada.

Cánovas: Uno conoce a los ingleses a través de Borges, un poco. Esa es la biblioteca latinoamericana, lo que Borges ha tratado de difundir.

Lihn: Claro. Borges es la tradición de la literatura americana, incluyendo otras literaturas. En Argentina hay unos cuentos...³

Cánovas: Es legítimo ver cómo este entusiasmo por el itinerario de la poesía francesa, al menos en tus lecturas o al menos para practicarla como conversación o en clases... Está esta idea que yo siempre recuerdo, que me llamó la atención cuando tú hablabas sobre poesía moderna, sobre Baudelaire, este recorrido del sujeto que se ve desmembrado por los focos, por los edificios... Ese descubrimiento que cambia el sujeto, que cambia el espacio, todavía parece como que pervive a nivel de un shock. Tu poesía la retoma, pero la retoma de un modo especial.

Lihn: Esa es la poesía que probablemente releo y releeré en algún momento, ¿no?, porque lo he hecho.

Cánovas: También está esta noción de la poesía demasiado solidificada —los simbolistas—, en la que es posible ver la institución, la literatura como institución, como rocó, y gozar con cierta verbosidad fijada plásticamente.

Lihn: Si yo tuviera que elegir un mundo literario en que exiliarme, habría elegido ése, porque era más fácil... Harto bien que me hubiera hecho.

Vicuña: ¿Baudelaire?

Lihn: Baudelaire, estoy pensando en Baudelaire.

Vicuña: Pero también porque hay ahí un comienzo de algo, de algo que pasa después en la literatura, que empieza a pasar ahí, un proceso de desromantización, de desromanticismo...

Lihn: Claro, el más antiguo de todos los procesos... La modernización.

Cánovas: Hay dos modos de esculpirse, uno desde lo nativo y el otro desde lo moderno. Son

igualmente falsos o verdaderos, son dos modos que se han dado.

Lihn: Eso es lo que plantea América Latina, el problema de su autenticidad igual a su falsedad.

Cánovas: Pero tú siempre planteabas el hecho de que la modernidad era el lugar engañoso, el único lugar de reconocimiento por denegación, es decir, es ése un sistema de rescate interior de lo próximo, de lo que se rechaza a partir de lo extranjero, asumiendo lo extranjero. Más o menos ése era el proyecto cultural.

Lihn: La extranjería en Latinoamérica es como el *sine qua non* de su modernidad.

Cánovas: Porque Parra es un meteco, el collage y todo este sistema. Podría leerse así: que su antecedente no es la poesía oral ni tradicional pasada por la modernidad. O eso es, Parra es la poesía tradicional pasada por el filtro del collage, de las formas modernistas. Es un meteco.

Lihn: Pero más hábil que los metecos que se ponían un chambergo y que iban al Café Fleure. O sea, el rechazo que él hizo..., la caricaturización...

Vicuña: Pero en Parra hay además una descolocación del modernismo, justamente, al menos del modernismo literario hispanoamericano, el que naturalmente es medio extranjero, como decías tú, sale del simbolismo. Hay una repetición tal vez de un gesto ruptural como el que fue también el modernismo en su época, ruptura que inauguró en cierto modo la literatura contemporánea en Hispanoamérica. En Parra hay una operación similar, que vendría a ser como una repetición de la tradición rupturista, es decir, una ruptura respecto de ese lenguaje, una descolocación del lenguaje de la poesía tradicional, de la poesía, por ejemplo, modernista.

Lihn: Algo pasa ahí, algo le pasa a la gente, a cada generación o a cada persona, que les tocan distintos tipos de modernismo, digamos. A Nica-

esos huevones suenan completamente argentinos. En cambio, Borges hizo un nacionalismo archi-internacional y los otros tuvieron que defenderse de esos excesos con sus propios argumentos, no muy convincentes, por lo demás. Aunque no se puede llegar a decir que Borges no haya hecho una obra argentina, justamente por la forma en que se descargaba de Argentina.

Merino: Borges dice que su obra es fatalmente argentina. Aunque sitúe las acciones en Estocolmo o qué sé yo, siempre su obra va a ser argentina. Por fatalidad.

Lihn: Esa también es una buena movida, ¿no? Porque es argentina en realidad. Quizás haya poemas que tú puedas leer en una antología china y que sean de Borges, pero esos son movimientos muy deliberados. Pero donde ya hay un mestizaje —que no puede dejar de haber— entonces los tipos son argentinos, en su manera de no serlo.

Vicuña: ¿No crees tú que ese mestizaje no es algo específicamente latinoamericano, sino algo que ocurre en cierto sentido en la tradición? Por ejemplo, si tú piensas un poco en la mirada de Pound hacia la literatura, o del mismo Eliot, está la posibilidad de considerar simultáneamente como en un presente el todo de la literatura, en el que se puede formar un collage un poco a la Borges, al estilo de Borges, naturalmente que con una mirada, digamos, desde un determinado barrio de Londres, como la que podría tener Borges desde un determinado punto de Buenos Aires.

Lihn: Claro, por ejemplo Turguenev es un escritor considerado como europeizante —con justa razón, además él suele decirlo, ¿no?—. Turguenev y unos dos o tres grandes de esa época...

Merino: A Henry James lo criticaron por no ser suficientemente norteamericano.

Lihn: Claro, y sin embargo lo era relativamente. O sea, que lo fregado es que se tome ese término como algo vejatorio. Yo creo que debiera haber

neutralidad en torno a eso. Argentino es un huevón que hace su obra en Argentina, que tiene más o menos marcas involuntarias argentinas, y el otro es el que no hace su obra ahí y que a lo mejor puede tener muchas más marcas argentinas que el otro que vive ahí. Es una cosa de destino personal.

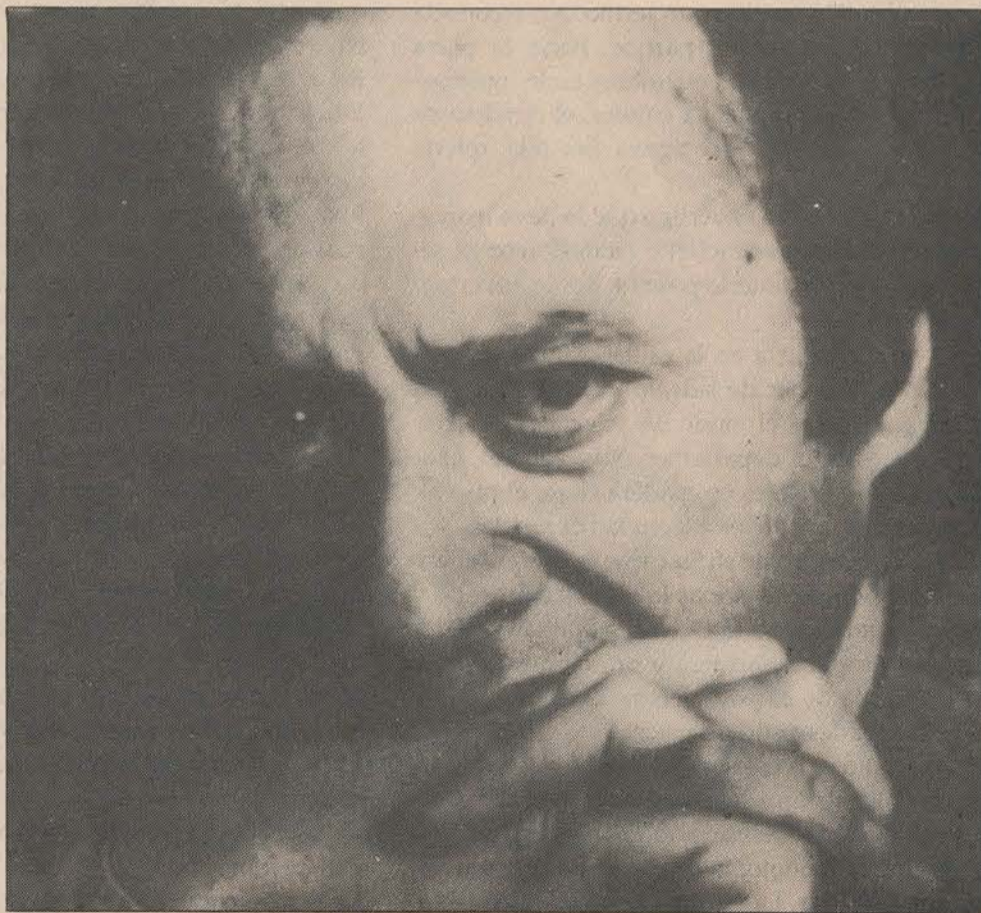
Vicuña: Pero en toda literatura siempre hay una referencia desde luego a una lengua vernácula, por decir así, pero también a otros textos, a otras obras.

Lihn: Pero por supuesto.

Vicuña: Lo que pasa es que en Chile, por ejemplo, con respecto al tratamiento de

la poesía chilena siempre se privilegia, se tiende a privilegiar única y exclusivamente a los autores chilenos, digamos a los grandes poetas desde el modernismo, pasando por Gabriela Mistral, Huidobro, Neruda y Parra, y no se tienen en cuenta una serie de otras inscripciones.

Lihn: Esa es la misma tontería que se produce en la percepción de las cosas, una tontería, un prejuicio cultural, una repetición de los críticos,



nor le tocó un modernismo con una tradición muy fuerte de chauvinismo, de nacionalismo (qué sé yo, lo que había hecho Pezoa). Cómo decirte: le tocó la suerte de poder pronunciarse por la poesía oral o por el lenguaje oral como el mejor. Así como esa suerte le tocó también a Sarmiento, a los románticos argentinos, que hicieron huevadas que tú dirás, bueno, por mucho que no las hayan hecho en Argentina y las hicieran en París,

una mierda nomás. Claro, es un país lleno de prejuicios, lleno de porquerías. ¡Qué se sigan fijando en cosas así, que son irreales! Porque quién en Argentina conoce a un narrador chileno –salvo algún erudito argentino– como conocen a Borges, o como conocen a Macedonio Fernández incluso, a los gallos más raros. Los conocemos acá...

Vicuña: J. L. Ortiz...

Lihn: J. L. Ortiz... Porque son relativamente mejores que los narradores que hemos tenido.

Merino: Es el mismo problema que ocurre con lo latinoamericano. El nacionalismo con el americanismo son patas de la misma cosa.

Lihn: Varios nacionalismos distintos, ¿ah? Uno que tiene éxito y otro que no. Y el chileno no tiene éxito en la literatura, tiene éxito poético, y

hasta por ahí. Yo le he oído decir a un amigo argentino: che, lo que pasa es que en Argentina no hay poetas. Simpático, ¿ves tú?

Merino: Eso se lo dijiste tú una vez al poeta

Bocanera.

Lihn: No se lo tengo que decir a los amigos, porque es injusto también, como cualquier fórmula de ese orden, ¿no?

¹ Si bien Enrique Lihn pronuncia nítidamente la palabra *impresión*, parece ser que lo correcto fuese el término transcrito (*expresión*), ya que se está refiriendo a sus propias palabras citadas en la pregunta (la "transformación del sujeto poético").

² Desde "Recuerdo a uno de los primeros parrianos..." hasta el llamado, el texto es el resumen retocado de un diálogo que se produce a partir del olvido, por Lihn, del nombre del poeta Armando Uribe. De hecho, ese olvido se contagia a todos los presentes, que inician una especie de juego de adivinar el personaje: un chileno que vive en Buenos Aires y publicó un libro cuyo título aproximado era *Ese Odioso Laúd*. Nadie lo-

gra dar con el personaje y hasta se propone contratar a un detective privado. El olvido/ lapsus de Lihn complica a los demás, haciéndolos cómplices de la imaginaria invisibilidad/ ausencia de Uribe. No cabe duda que Lihn dice Buenos Aires por París –a fin de cuentas, ésta no es más que un barrio de Buenos Aires– y *Ese Odioso Laúd* –lapsus que revela tal vez alguna animadversión de Lihn hacia Uribe– por *El Engañoso Laúd*, libro publicado por Armando Uribe en 1956.

³ En este punto, Lupe Santa Cruz interrumpe a Lihn y le pregunta si no está muy cansado para continuar y si no desea parar la conversación. Lihn afirma tajantemente: No.

EL OTRO

LUPE SANTA CRUZ

Al saber la posibilidad de caída del cuerpo, doblado de un modo definitivo, y conocer su tendencia clandestina al desplome, que ningún movimiento delata antes de que venga su tiempo, los gestos desean ahuyentar su carga en aspavientos dirigidos, como lo son el cruzar la calle asendereando al otro.

Era de noche, no bajaba aquella oleada de autos con el acelerador a fondo, veloces en la luz a mitad de jornada, ni rodaban cuesta abajo transeúntes por las esquinas. Atravesé la vía aquella, luego la avenida paralela, al filo del río. El pasto era regado en la oscuridad por diminutos distribuidores, redundaba la humedad de la hora. No corrían taxis, ni algún habitante rescatando con apuro la culpa en el domicilio aún lejano. No reconocía la ciudad así baldía, desalojada. A través del parque, hacia la plaza que conmueve, la fuente sonaba a territorio. Los miembros en la intemperie se avivaban por esfuerzo, conocían el espacio a colmar, el ejercicio de la distancia que se estima, muy por debajo del deseo. Era allá, quería allá.

Retener cualquier cuerpo antes que descubra el vértigo que lo lleva marcado, lo empuja hacia adelante. Encerrarlo, acariciarlo, cuidarlo con obsesión, con los ojos, inmovilizarlo si posible, tenerlo poseído por la advertencia que adivinan en aquella mirada: sabe.

El viene de vuelta, estacionó ya la citroneta en la callejuela, tras el ronquido del motor entre las estrechas paredes de ladrillo y la luz zigzagueante de los faros en la maniobra. Su piel, el modo de acercar el pecho y las largas piernas por la escalera hasta el departamento, es cobrizo, azul suave, que dilata el reposo de los muebles en madera clara, el piso alfombrado, el cielo bajo, el estar siempre adentro en esa ciudad de nieblas.

El cuerpo huidizo únicamente acoge dentro de sí. Su carne es bosque adentro, alimento fervoroso. La deposición de las armas lo vuelve entregado y violento, embestida que teme perder mi presencia, como si apretara su propio calor, y el abrazo fuese a su propio desarraigo y prescindiera de mí, pudiese hacerlo. Pero existe la forma de esquivar el anulamiento que toda relación propone. Me visto para ser desvestida, des-vista.

La imagen me retuvo, anclada, como si fuese ayer. Esperé noche a noche en el bar tras el mesón, con las manos atareadas en el lavar y secar los vasos, los labios por sonrisa ausentes de aquel estrado donde alguien irrumpiría, interrumpiese, al mejor postor, la monotonía de ese afanoso desenvolvimiento de las caderas tras el mostrador. La vitrina expuesta, puedo evocar, no daba sobre la escisión posible, no conducía.

El vestía de negro, desde las botas hasta el pelo, con algo africano en esa sensualidad del marrón oscuro combinado al apizarrado negro de su ropa. Era color chocolate la sombra que impactaba al introducirse en el Café.

Se abalanza sobre mi cuerpo sin mirarme, la siesta pareciera haber comenzado hace mucho y las persianas ya estar bajas. Como si no fuese necesario apoderarse de la oscuridad buscando primero el asentimiento en los ojos, y se tratara de lo que es, un robo a mano armada. Me ocupa sin aviso, un juego que ordenará sus reglas al ejecutarse. Una expedición convenida hace mucho, antes de los ojos, su aprobación. Adivino que se trata de un

embate que no repara en mí, no distingue. Me dejará entenderlo después, puesto que el idioma es intraducible, el de la sangre, y fluye así una canción que si no dormitara, y acontece una masa de deseos puesta en marcha, que suprime el objeto que la despierta. Quiero saciarme y aniquilarlo. No dejar entrar esa falta que me hace abriéndome a él, entregada para tragar su ausencia, suprimir la diferencia de uno a otro, esa sábana, esa ropa, esa casa y esas calles, la piel que marca separación, ese tiempo del tic-tac en la muñeca y el horario de los alimentos que instaura distancia.

No le hubiera contado nada, más que dejarme decir de lo que era capaz, y no lo sabía yo misma siquiera.

Entonces: esperé su llamado, esperé la hora de la cita convenida, esperé que se adelantara de un día y me sorprendiera en la víspera de la espera, fuera de escena, que tocara el timbre y subiera hasta mi puerta.

Que la cassette fuera puesta y repuesta, hasta conversar.

Imaginé que podría golpearme, después, mucho después, cuando nos conocimos. Por sobre todo, que yo sería aquella que se dejaría golpear, lo imaginé.

No temo la deformación que introduce esa mano al amarme.

Bajamos al cuarto subterráneo, que daba al jardín. Allí la luz se daba en forma transversal, entremezclando la humedad sombría del departamento con el verdor filtrado de ese jardín interior, vecino a los garajes. El tocados en los altos repetía las canciones de la guerra civil española por María de los Angeles, su voz bajaba alcanzando esa cama esquinera en la cual nos desvestíamos, entre libros y retratos de familia. Había terminado el almuerzo, se constituía un tiempo muerto, podían circular libres los cuerpos. Estábamos desarmando con gestos impacientes el doblez de ese cubrecama que nos era extraño, deshaciendo el orden de la familia que aparecía de pronto separado de nosotros por no se sabía cuáles costumbres infinitas veces cometidas ya, alejados de la voz tribal.

Ajenamente nos entremetíamos en aquel mueble que nos estaba destinado, entre felpa, franela, algodón, desechando la impresión de verano y la extensa ciudad que yacía afuera, que íbamos a descubrir. El color encontraba su fuente en las sábanas ya abiertas, se abatía sobre nosotros en tono amaratado. Lívidos, intentábamos calzar su origen, alcanzar la emoción y el ritmo del otro, esa cabalgada de los cantos españoles que llegaban hasta allí.

Me recorre su mirada por la lengua, la forma horadada de estar sobre mí.

No sé de algo más blanco, más puesto en la página del ahogo.

El cuerpo hace agua, para su entierro. Para postergar el momento final, adelantarlo. Su beso arranca de la protección madre, su sexo amenaza con transgredir el presente, con darle una marca, sellarlo, cerrarlo a su oscuridad interior.

La madre come al hombre, le regala esa noche en el vientre. Pero él no quiere perder el nombre. Deshabita lentamente ese sudor, y de la cama, el cojín, los pechos y los ojos.

Moverá los labios entre las almohadas, de perfil, la boca apuntando hacia algo que no se encuentra aquí, y contará otras historias, mientras la bandeja del desayuno reposa consumida en el suelo.

Seguiré a pesar de todo extranjera.

Componer una estrategia contra el pánico que sorprende, atrae. Levantar una guerra que permea al fin la propia precariedad, por la cual se infiltra algo pavorosamente semejante al amor, y sucumbir.

No pude interponer entre nuestros cuerpos lo imposible.



LOS IDOLATRAS

(Texto publicado por el diario *La Epoca* el 15 de julio de 1988)

Mientras enterrábamos a Enrique Lihn en el Parque del Recuerdo, en el callejón que se llama Fernando Márquez de la Plata, frente a La Chascona, la casa de Pablo Neruda en los faldeos del cerro San Cristóbal, se desarrollaba un curioso carnaval con máscaras, con pintadas y banderas, con efusiones declamatorias y oratorias. En la calle México del Cementerio General, entretanto, se desplegaban grandes lienzos con el retrato del poeta pintado por Ernest Pignon.

La coincidencia era inquietante y, en cierto modo, cruel. Cualquiera, en nuestro mundillo literario, sabe que las relaciones de Lihn con Neruda siempre fueron, por decir lo menos, accidentadas, y, en algunos casos, desastrosas. Fui amigo de ambos e hice muchos esfuerzos para acercarlos, sobre todo en París, en la década de los sesenta. Tuve que admitir, después de un tiempo, que mis esfuerzos habían fracasado en forma rotunda. Los poetas iniciaban una aproximación trabajosa, desprovista de entusiasmo, visiblemente forzada, y ante el menor pretexto se colocaban a kilómetros de distancia.

Lo paradójico de todo este asunto, lo inesperado, para ser más preciso, es que esa mañana del martes doce de julio la poesía chilena estaba presente, con fuerza dramática, en el Parque del Recuerdo, y bri-

llaba por su ausencia, a pesar de las apariencias, en las celebraciones realizadas frente a La Chascona.

Junto a la tumba de Lihn estaba Nicanor Parra, estaban los mejores poetas jóvenes, estaba el grueso de la literatura chilena.

En el callejón de La Chascona y en la calle México del Cementerio General, en cambio, se adoraban imágenes, lienzos, emblemas, pero esas imágenes se habían despojado de toda substancia y se habían visto reducidas, en el sentido literal y etimológico del término, a la condición de ídolos. Las personas reunidas en esos lugares, más que amantes de la poesía, parecían, en verdad, formar parte de una nueva especie de idolatras.

Recuerdo un texto leído por Neruda en la Universidad de Chile ha-

ce ya unos treinta años. Contaba que en su adolescencia, en los veranos de Temuco, se iba a instalar con un libro de poesía debajo de un sauce, al lado de un estero. El poeta reconocía que todos los libros que leyó en ese período, incluso un pequeño volumen de poemas de Daniel de la Vega, influyeron en su obra. Y comparaba el agua rumorosa de ese estero con la corriente de la poesía universal, que él heredaba y continuaba. En esos mismos años, Neruda donó su biblioteca a la Universidad de Chile con la condición de que se creara una Fundación para el Estudio de la Poesía. Mucho tiempo después, al bosquejar las bases de la actual Fundación Neruda, pensaba en los mismos términos. La poesía era como un río invisible, para citar uno de sus versos juveniles: un río que derivaba de

los viejos poetas y que se prolongaba en los nuevos, con sus afluentes, sus remansos, sus sistemas hidrográficos.

Ahora pienso que ha llegado el momento de salvar a Neruda de sus adoradores. Hay que sacarlo de esos horrible lienzos de tamaño sobrenatural, pintados por Ernest Pignon o por quien sea, lienzos que también vi el año antepasado, casi idénticos, en un Museo de Berlín del Este, uno de los lugares más kitsch de este planeta, y devolverlo a la poesía. Ahí merece estar, después de todo: amistado con Lihn, reconciliado con Parra, cerca de la sombra tutelar de Vicente Huidobro, con quien él había sabido reunirse y conversar al final de su vida, cuando el fragor de la guerrilla literaria había amainado, y junto a los poetas jóvenes, que en el Parque del Recuerdo, después de los funerales, se acercaban a Nicanor y lo abrazaban en señal de pésame, como si fuera el deudo más cercano de Lihn, en lo cual quizás no se equivocaban.

Así es. La noción del Poeta Único es una noción anticultural, como es anticultural y antidemocrática la del Gobernante Único. En ese sentido debemos movernos. Alejarnos del bullicio del carnaval y escuchar el rumor del río invisible.

JORGE EDWARDS

L O S P O E T A S

ELBIS CUNHA

Me aguanto este velorio. Aprovechándose del silencio y quizá por nerviosismo, alguien pregunta: "¿Y dónde están los poetas?"

Esta suele ser, con frecuencia, una pregunta defensiva o irónica, dirigida torcidamente contra algún poético candidato que blande de cuando en cuando sus poéticas carpetas, firmemente sujetas bajo de sus sobacos.

-¿Y éste, qué pretende? ¡Se cree poeta!

-¿Dónde están los del pueblo, los lengua de víbora?

Quizá lo que requiere el preguntón es la presencia de un versificador ingenioso, a lo divino o a lo humano, no importa, pero nada de latas.

No falta el contertulio letrado y petulante que saque a relucir a Homero.

Su vocecita se ahoga entre protestas de borrachos.

-¡No más narradores! ¡No más mitología!

Abrumado, un amigo suyo pone en el tapete al Dante.

-¡Teólogos toscanos, en fila!

Un abogadillo asustado sugiere que en Chile ha habido uno.

-¿Recuerdan? ¡Teófilo Cid!

Un editor panameño o liberiano toma nota y pregunta si no se ha publicado su obra completa.

Chile, país de poetas. Se lo ha dicho hasta el cansancio. Pablo Neruda, Gabriela Mistral han pasado a convertirse en emblemas casi heroicos o sagrados de una identidad nacional cada día más borrosa.

Degradados los viejos mártires y estandartes -Arturo Prat o el Húsar de la Muerte-, vencidas las ambiciones nacionales de contar algún día con algún campeón mundial de cualquier cosa -aunque chilena, la Miss Universo es demasiado universal-, la ladina conciencia colectiva chilensis ha descubierto que sí, que Chile es y ha sido, al menos un par de veces, Campeón Mundial de Poesía. Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, Violeta Parra, Neruda y la divina Gabriela han venido a ocupar los sitios vacantes

del santoral nacional, abandonados paulatinamente por los descascarados héroes del combate de Iquique o la batalla de Yungay, avergonzados y fugitivos. Las ciudades chilenas se pueblan de poetas fantasmales que, como estrellas fugaces, cruzan el firmamento parnasiano, pateando calles desoladas. La sombra ominosa de Juan Emar habita los silenciosos rincones de San Agustín de Tango. Alguno la ve salir del Hotel Mac Quice. Otros creen que se ha escondido para siempre en el Hotel O'Connor.

-¿Pero adónde se han ido los poetas? -insiste un testarudo.

Salta un sociólogo vociferante:

-¡Insecto! ¡Ignaro! ¡Impétigo! ¿No sabe que hay en Chile una verdadera explosión poética, una eclosión, una auténtica inflación, en fin?

¡En este país se publican no menos de 444 libros de poesía por año!

Increíble pero cierto. Habría que averiguar si este suceso geosocial, esta poesía de Chile puede servirle de espejo a un país que ya no sabe ni dónde está parado, sentado, acostado, acurrucado o arrodillado. ¡Alberto Rubio! Se esconde en una isla. ¡Jorge Teillier! Refugiado en las cercanías de La Ligua. Nadie en la Unión Chica, ni la sombra de Rolando Cárdenas. En la Sociedad de Escritores sólo algunos tinterillos y plumíferos huyen de una poeta colorina y justiciera que gusta desplumar gallinas. Gonzalo Rojas en USA. Enrique Lihn, en una columna de *La Epoca*. Oscar Hahn en Iowa City.

-¿Ha visto o leído los *Fotopoemas* de Nicanor/Marras?

Gonzalo Millán, escondido bajo una piedra, se protege del Papamóvil que atraviesa el barrio Bellavista, arrambiando con él. Luego huye a Holanda.

En Chile muchos poetas se esconden debajo de las piedras.

T R I B U R B E

(f r a g m e n t o , 1)

MARTIN HOPENHAYN

Sensación de que en esta ciudad la torpeza de los cuerpos no es más que el baile de los que piden perdón siempre, gesticulan disculpas y agradecimientos siempre, sin haber hecho nada nunca. Sensación de que hay alguien que anda oxigenando culpa por ahí, como si la culpa fuese sana y deseable, y como si el acto mismo de oxigenar, sin importar qué, lo librase de sus propias culpas. Sensación de levantarme, luego de un sueño denso, sólo para ver a ese tipo que es todo fiesta dentro de mí acercarse y pegarse un tiro. Sensación de que alguien siempre viene de pegarse un tiro, de que uno siempre está al medio de algo, y de que es tan ridículo tener miedo como no tenerlo.

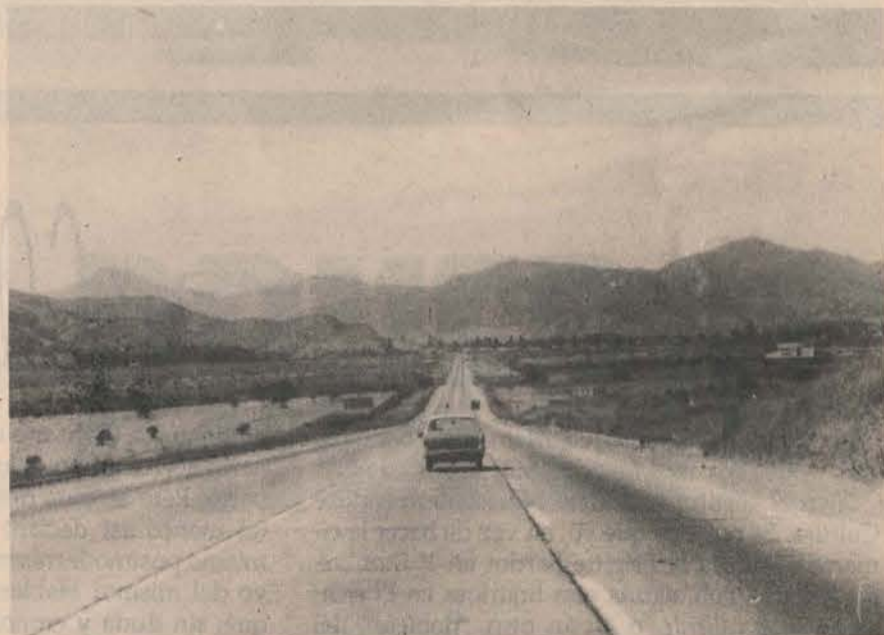


Sensación de que todo lo que uno pueda decir de positivo sonará a slogan o lugar común, pero que a la vez ser positivo es un compromiso moral y un hacer político a los que por nada debemos renunciar. Sensación de que el escepticismo es lúcido pero obnubilante, y que la luz de la crítica acaba por incendiar todo lo que ilumina. Sensación de que en tiempos de sombra la palabra de los cuerpos se aloja en la contorsión, en la mueca, en el rictus o en la cicatriz, pero rara vez donde más quisiéramos: en la cadencia despreocupada del andar, o en ese desliz de cintura que urge desprivatizar. Sensación de que la sensualidad no es condición suficiente, pero sí es condición necesaria para una revolución cuyo objetivo incondicional sea cambiar las cosas de lugar.

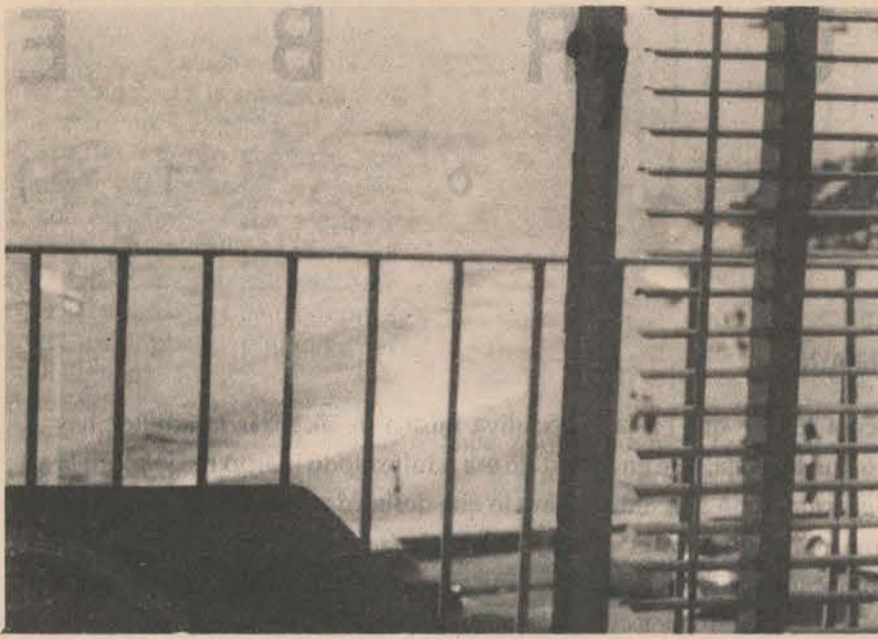
Sensación de que el poder -filoso- de las armas y el -romo- poder del mercado han grabado sus marcas en nuestra piel, nos dibujan señales en el rostro para distinguarnos o mezclarnos a distancia, nos poblaron brazos y piernas con un alfabeto que no entendemos o no compartimos, pero que sigue allí, desenroscado sobre nuestra propia línea de fuego. Sensación de que somos de agua, y como tales nuestra combinación es fluir y derramarnos, salpicar y ser navegados, mojar y ser bebidos, ahogar y saciar la sed de los demás, transitar entre recipientes al acecho de una residencia que insiste en postergarse.

Sensación de que en la expectativa misma de alcanzar la adultez hay algo que humilla, que en virtud de esa adultez todo mérito recae sobre la abnegación, todo descrédito sobre lo que desborda. Sensación de que el buen tino, la prudencia, el pudor, la templanza, la discreción, el control, la compostura, fueran la carne misma de un poder que amasa y domestica los cuerpos, y de que los cuerpos acaban pidiendo a gritos *ese* poder y ningún otro. Sensación de que para vivir se trata de mantener la casa presentable y la distancia inflexible, se espera que uno preste menos importancia a la revolución que al agua goteando en la cocina.

Sensación de que a la larga el nihilismo va perdiendo su exotismo, de que en medio de la confusión aparecen los pragmáticos, anotan prolijamente sus conclusiones, invitan con aparente ecuanimidad a darlo todo por el mal menor y a eliminar, en nombre de este mal menor, cualquier bien que lo amenace. Sensación de que cada vez que alguien invoca ese mal menor, con esa invocación se sacrifica lo interesante en aras de lo correcto, se identifica lo correcto con lo que hay. Sensación de que la vida se está poniendo sospechosamente aburrida, y lo que es aún peor, el aburrimiento es bien visto.

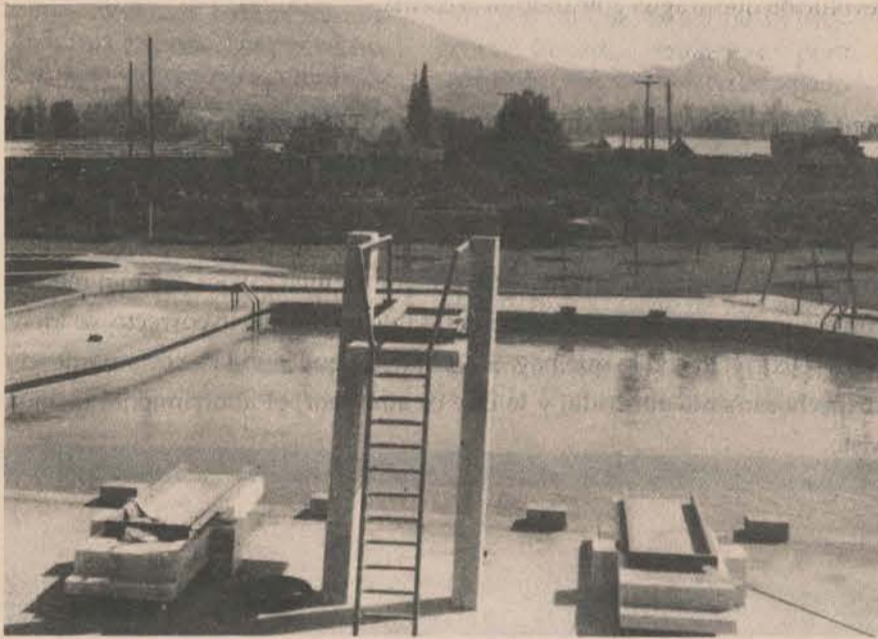


Sensación de que la pasión y la ciudad no se cruzan en ninguna parte, y de que esto es aceptado como una ley de la naturaleza. Sensación de que sólo la constancia y el equilibrio aseguran la redención, pero nadie sabe de *qué* hay que redimirse, y a nadie le importa *en qué* puede uno ser constante o *entre qué* debiera guardarse el equilibrio. Sensación de total desproporción entre responsabilidades que no terminan nunca y libertades que nunca comienzan, y que esta desproporción ha sido minuciosamente pensada, diseñada y hasta gozada por quienes tienen el poder de revolcarse en el poder. Sensación de que ya no sabes si leer estas líneas de soslayo o tomártelas en serio, precisamente porque la cosa se pone seria cuando se acostumbra a mirar de soslayo.



Sensación de que es falso el divorcio entre forma y contenido y entre doctrinas y procedimientos; que las formas *provocan* contenido que los procedimientos *encarnan* y *producen* doctrinas, que la sustancia está en los matices y la verdad se juega en los detalles, Sensación de que lo más radical yace en la manera en que me miras, la premura con que te desplazas, la convicción de tu abrazo, el silencio que fabricas para tu amor o tu desamor, el rigor con que ordenas o desordenas tu tiempo. Sensación de que tanto insistir en la sensación, tanto rebotar en lo epidérmico, puede parecer trivial, culinario, pretencioso, vacío o exactamente al revés: preciso, inusual, franco, penetrante, pleno.

Sensación de que tú, lector, padeces todas estas sensaciones, y que también, como yo, te ves atrapado en este tejido de inacabables madres. Porque también eres de agua, y de estas palabras retienes una humedad inconsistente pero real, terca pero clara, cruda pero amable.



POSTMODERNISMO y CONDORITO

El año 1962 el Liceo Alemán de Santiago quedaba en Moneda 1661, a dos cuadras del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Es por esto que yo, en vez de hacer la cimarra viendo a la Brigitte Bardot en *Y Dios creó a la mujer*, con alguna otra lujuriosa en *El pecado se sirve caliente*, o algún otro "doblete" del cine Ritz (subterráneo de San Antonio al llegar a la Alameda), me iba a la biblioteca del Norteamericano, que quedaba ahí al ladito, a leer *Art News* y *Art in America* (no tenían *Art Forum* todavía).

Es de cuando datan mis extraordinariamente ininteligibles (por mí entonces poco dominio del inglés) primeras lecturas de crítica de arte norteamericano y, en menor medida, europeo, en todo caso, contemporáneo.

Lecturas que ahora resumo a la velocidad de la luz. Al principio todo era: modernismo, modernismo, modernismo, modernismo. Y después, de pronto, aunque paulatinamente, se transformó en: postmodernismo, postmodernismo, postmodernismo, postmodernismo. Y yo seguía tranquilo sin preocuparme. Hasta que un día me preocupé. Se anunciaba un seminario internacional de postmodernismo en el Instituto Chileno Francés

de Santiago. Bah, me dije, se trata de un seminario acerca de aquello en lo que tú eres tan experto. Pero se trata de un seminario "filosófico" (al menos así decían) y dudé: ¿Se tratará del mismo postmodernismo del que yo sé? ¿Y qué sé yo del mismo? Hablando en plata: ¡Nada! Sólo que, sin duda y cronológicamente, procede del modernismo (de ahí el post, la rayita y después modernismo). Y así continué la siniestra y socrática introspección que me llevó a cuestionarme ahora por el modernismo. Picasso, sin duda, pero hurgando un poco más, llegué a constatar, no sin orgullo, que para mí el modernismo "artístico" hundía sus raíces en las exposiciones de pintura de las historietas de Condorito (que en ese tiempo aparecían individualmente en revistas y no en libros de Condorito): el ojo clásico y grande, provisto de gruesas y largas pestañas y dentro de un triángulo, del que también ha usado Sigmar Polke, y los demás retratos de las narices y varios y arbitrarios ojos, todos con sus respectivas y espeluznantes cejas, para no hablar de sus abrumadoras y autónomas pestañas. Y en escultura (y curiosamente): ¡Hans Arp! Todo así con curvitas, como de varias gordas bien pulidas y en pelotas, de 4 y 5 caderas una debajo

de la otra. Es decir, bien "modernista". Porque la verdad es que las cosas no eran, para otros y para mí en aquellos tiempos, ni siquiera modernas, eran "modernistas". Oscar C., por ejemplo, cuando se puso sandalias, era "modernista". La María Eugenia Barrenechea, con sus ojos de sueño tapatíos, cuando pasaba de bufanda negra y pantalones y, para más remate, rumbo (al menos en mi imaginación) de sus clases de teatro, era temblorosamente "modernística"! Yo mismo era "modernista" (para mi tío Julio) cuando me dejé barba. Y plásticamente hablando, todo lo triangular y descolocado (picasiano) y no regularmente figurativo y realista era "modernista".

¿Y todo esto a pito de qué? A pito de que me pidieron que introdujera o "firmara" una traducción, ya que no sólo traduje, sino que también seleccioné lo que traduje. Lo que transforma esto en un montaje de citas. Lo que también, supongo, les trae a la memoria (a los que me pidieron esta "firma") a Walter Benjamin. Y que es, supongo, la razón por la que me la pidieron.

CLAUDIO BERTONI

Este texto fue escrito para presentar una selección de diálogos de críticos y artistas norteamericanos sobre el tema de la *edad* y el post-modernismo, traducidos por Claudio Bertoni. Por razones de espacio fue imposible incluir esas conversaciones en este número, pero nos parece que la introducción de Bertoni tiene suficiente valor y autonomía.



G o n z a l o D í a z

BANCO DE PRUEBAS

En junio de este año Gonzalo Díaz armó en la galería Arte Actual de la Plaza del Mulato Gil su exposición *Banco / Marco de Pruebas*: un aparataje serigráfico de láminas estrictamente enmarcadas (parados en la línea de la discordia de cada uno de esos marcos —en el espacio vecino a la habitual firma del pintor— respectivos caballitos de madera decapitados —guillotizados o degollados—), en las que se trazaba un sistema significativo a través de tres objetos icónicos: los retratos reutilizados de Diamela Eltit, Zulema Morandé y sor Teresa de los Andes, victimadas de pasiones diversas. Además, una instalación en la que recostaba al nivel del suelo las balastradas neoclásicas que ornamentan (y detentan si es necesario) una cierta idea del poder chileno: coronas, piezas prefabricadas de museo para recintos cerrados como el propio Museo de Bellas Artes, La Moneda, la Biblioteca Nacional o el Club de la Unión. Objetos que la operación de andamiaje de Díaz rebaja de nivel, depositándolos en su lugar y status de origen: en el suelo y como materiales de construcción.

Poco después del desmontaje de la muestra, el 22 de julio, Justo Mellado emprendió una conferencia ("Con(di)ferencia") en el Instituto Chileno Francés: su lectura, su *interpretación* al piano.

Por otro lado, los de *Número Quebrado* consideramos sumamente pertinente organizar una discusión crítica acerca de la obra expuesta, y se redactó una convocatoria que consignaba la pregunta inicial con que la revista quería hacer circular el debate: a saber, el pretexto y el contexto de la exposición.

Dos cintas magnéticas recogen lo que se habló y lo que se calló en el taller de Gonzalo Díaz el 3 de agosto de 1988. Los participantes: Francisco Brugnoli, Federico Schopf, Nelly Richard, Diamela Eltit, Gonzalo Díaz, León Mesina, Patricia Vargas, Verónica Edwards, Justo Mellado, Nury González, Isabel Donoso, Rita Ferrer. Por *Número Quebrado*: Vicuña, Altamirano y Merino. La producción estuvo a cargo de Visuala Eventos.

Como resultado de la convocatoria se produjeron los dos textos que a continuación se publican. R.M.

LA CAIDA DE LOS GRAVES: LA PATRIA Y EL PADRE

GONZALO DIAZ

(Texto leído por el autor en el coloquio)

Antes de mencionar nada atinente al asunto para el cual hemos sido convocados, quiero manifestarles a todos ustedes mi agradecimiento por la asistencia, no a este lugar por cierto —mi lugar de amoldamiento y matricería— (demás está darles a todos la bienvenida) sino por haber asistido ya suficientemente a un trabajo que se expuso, que se expone a las condiciones de su destrucción, y que espero haya completado en algo su itinerario de circulación por y en la acogida que ustedes le merecieron dar al cú-

mulo de sus enunciados.

Trabajo sobre el cual he debido perder y olvidar sus hilos de amarre y derivación, para que se manifestara así el entramado de su actual textura.

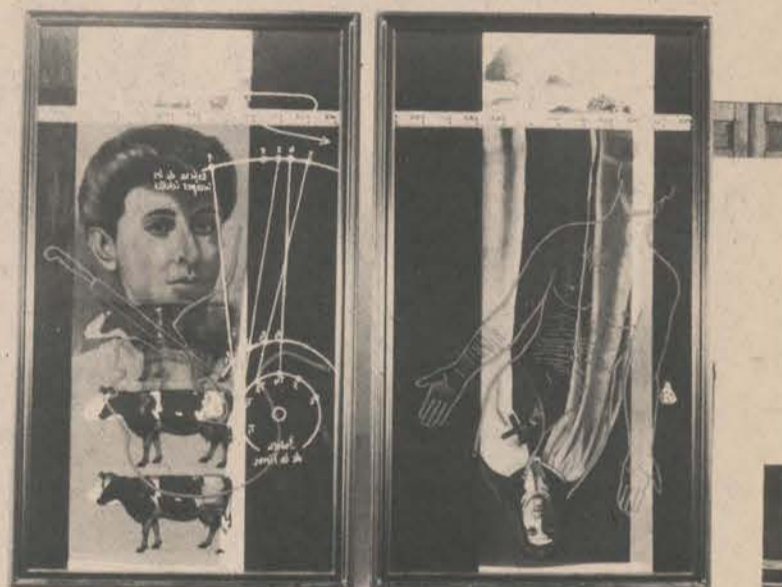
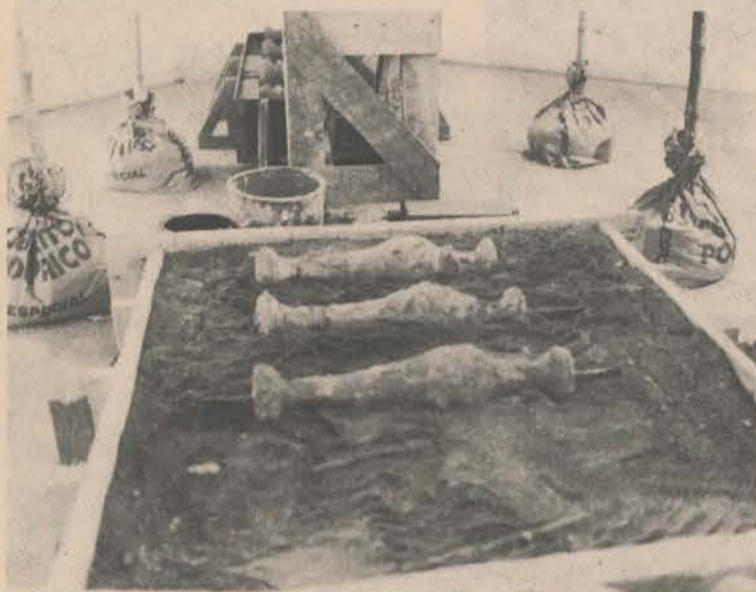
¿Qué decir, qué puedo decir, en verdad, qué se espera que diga? Disparidad de condiciones al no saber —yo al menos— qué es *Número Quebrado*, el convocante, ni cuáles son sus expectativas. Delimitar entonces mi pertinencia, en el sentido de decir aquí, en esta ocasión, algo —que por permanecer oculto— nadie

pueda referir: la persecución del origen de mis maneras, la construcción de mi propio mito personal, navegación que por cierto será fallida, accidentada, incómoda, en tanto sé muy bien no poseer destreza en el pilotaje por esas aguas.

Banco / Marco de Pruebas, metáfora proveniente de la industria mecánica, porque y para generar un espacio de satisfacción a una pasión y a una inefable fijación de la infancia. Infancia en el sentido —o con el sentido— de lejanía profunda. (No recuerdo casi nada porque

apenas habito un lugar pequeño y estrecho); lejanía tan profunda como el sueño sin sueños de media noche.

1957, visita escolar —como actividad extraprogramática— a los inicios de los trabajos descomunales de fundación... del Templo Votivo de Maipú. Un voto de agradecimiento —que se cumplía con la culpa de un atraso sesquicentenario— de una joven República que paga, construyendo un altar, por otra culpa: su propia independencia. Voto que debía ser cumplido, y que lo



EL GENERO DE LA LECTURA Y LA LECTURA DE LOS GENEROS*

NELLY RICHARD

*El género de la lectura / Retomo el hilo de la metáfora textil de Justo Mellado para cruzar sentidos con los que obra y texto enredan y desenredan. La lectura como entretejimiento de significaciones anudadas por otros.

La lectura de los géneros / Propongo leer la obra de Gonzalo Díaz desde el eje de la división sexual y de cómo esa obra *trama* las representaciones de lo masculino y de lo femenino en su interior.

La lectura como flexión de género y marca femineizante.

Las políticas de la representación sexual

La naturaleza —lo dice la antropología— al convertirse en cultura¹, cae bajo el dominio de un pacto enteramente masculino: los hombres intercambian mercancías, palabras y *mujeres* (Levi Strauss) como bienes comunicativos y de supervivencia del grupo dentro de un circuito de transacciones cuyo manejo, tanto simbólico como político-económico, traduce su monopolio en ley y sistema de la regulación social.

Pero la sociedad oculta o disfraza la marca de esta primera separación de autoridades que conduce a lo masculino a hegemonizar culturalmente el valor y la significación, mientras las mujeres son rebajadas a la condición de simples funciones-signos que abastecen una economía de poder, de cuya esfera de decisiones permanecen excluidas. Una estrategia ha secularmente construido la mentira: aquella basada en la manipulación sexista de las categorías de lo "universal" (el hombre como marcador sexual es fijado como generalizador asexual de lo humano) y de lo "neutro" (lo impersonal como presuposición siempre masculina —por lo tanto sexual— finge desexualizar el enunciado). Estas categorías plantean la historia y la cultura como formaciones *indiferentes* a la diferencia de sexos o géneros: son los operadores ideológicos que tachan o suspenden la competencia sexual en favor del género-hombre, que acapara así los beneficios de la repartición de identidad entre masculino (lo general) y femenino (lo particular).

Descifrar las producciones culturales en torno a cómo interpretan la problemática genérico-sexual (a cómo la esconden o la disfrazan, a cómo la giran o la desmontan), equivale a reintroducir en ese conjunto de razones ideologizado por la fuerza, la pregunta por la *marca* de la división entre masculino y femenino. Y a interrogar la asimetría de su trazado desde la

sospecha hacia los intereses pactados por este "autologismo monosexualizado".

La gramática de la opresión sexual suele resultar invisible, ya que ha sido naturalizada por la cultura en convención y transparencia. Desmontar la formación de esta gramática a nivel de los discursos o enunciados que vehiculan localmente sus contenidos de autoridad, forma parte de un programa antihegemónico destinado a quebrar el circuito de la autosignificación-masculina.

¿Qué significa proponer el eje de la diferencia sexual como trazado de lectura para abordar una obra o un texto? Obras y textos ponen en escena motivos y escansiones que transmiten y alteran las categorías de identidad que la cultura prescribe en relación a un formato ortodoxo de sujeto y lenguaje. La subjetividad como efecto-de-discurso pasa por la articulación de estas figuras o símbolos. Y es el juego de sus posturas o contraposturas el que define una estrategia de enunciación instrumentada por las políticas del "yo" que obra y texto revocan o convocan.

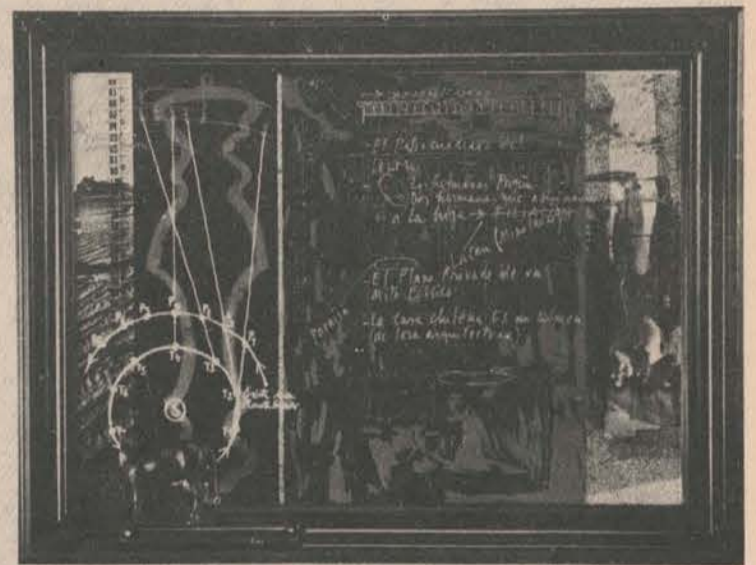
La obra de Gonzalo Díaz distribuye las imágenes de lo masculino y de lo femenino, fragmentando definiciones, recortando estereotipos y ensamblando mitos, combinando ideologemas, en una cadena de montaje particularmente rica en junturas de sentido. Movilizar esa obra en torno al eje de la división sexual significa explorar el modo en el que una parte de ella es hablada por determinadas representaciones de sexo y géneros, mientras la otra parte *juega* con los signos aprendidos y recitados, desarma sus calces. Ni la masculinidad ni la femineidad son contenidos predeterminados de identidad: reflejos esencialistas de un sexo originario. Masculinidad y femineidad son aquí tomadas como construcciones de discursos que conjugan los códigos de identificación sexual en el modelaje de una subjetivi-

fue, por la asistencia pública de una colecta nacional, que pagaba por una promesa morosa emitida desde la matriz— por el Padre de la Patria. La Gratitud Nacional. (Nuevamente, otra culpa: se oficia ahí, la liturgia de agradecimiento después del 11 de septiembre). Nuestra Patria, cuya bandera administra el tricolor matricial de la Revolución Francesa. (Aquí, un trabajo para semiólogos bien constituidos o para pintores ingenuos: calcular la proporción de sentido entre la ocupación del rojo, del azul y del blanco en la bandera, así como entre cantidades de horizontales y verticales y entre superficies abstractas y figurativas). En este tricolor matricial (libertad, igualdad, fraternidad), una alteración extensiva de otra

matriz cromática: los primarios en pintura: sustitución del amarillo por el blanco; el blanco contra el amarillo, contrariedad constituyente de otra matriz: El Vaticano. (Cuestión para pensar en otra ocasión: la Curia Romana sabe de color, porque trabaja con la manifestación de la Luz: el Verbo Divino). Robespierre y Jesucristo, es decir, Napoleón y la Virgen, o sea, O'Higgins y la Virgen del Carmen, patronos, los patronos de la Patria, general y virgen de barrio, virgen tan buena como la mejor, de un barrio periférico de la Iglesia Universal. Porque, además de todo, somos todo eso, soy de todo eso. Entonces, en esa visita colegial, las excavaciones profundas (pro-

fundas también para el ranconto), macro-monumentales en la percepción de un niño (mi época egipcia), excavaciones recorridas por cientos, diría por miles de obreros que parecían laboriosos, en ese hoyo orgánico y polvoriento, regulado matemáticamente por enormes enfierraduras amoldadas y contrafuertes de contención. Múltiples y complicados caminos pendientes cuya única función era la de dar acceso a otras etapas de la obra: la lógica constructiva hace soportable este desperdicio. (La misma lógica que más tarde tendría que desarrollar para construir —en el taller de dibujo— el Hermes, la Diana Cazadora, el Discóbolo o el Apolo de Kassel. El modelo actuando desde atrás y por delante en el ejercicio de copiar esas

copias magistrales de yeso). Esas grandes instalaciones, (podría pensar ahora en ¿Qué hacer?) —sin embargo fugaces— cuya única función allí en el hoyo de las fundaciones, era la de dar acceso a otras grandes instalaciones (pensarán que pienso en Banco de pruebas). Al final, toda esa enorme faena —se nos había prometido asistir a la construcción del Templo de Chile— preparaba tan sólo el fundamento de un edificio aún inexistente. Moraleja: para un niño, toda moraleja es un aprendizaje forzado, como un aterrizaje forzado, como trabajo forzado: un accidente y un trauma: ¡Los edificios no están desde siempre! Se fabrican parte a parte de acuerdo a un plan —era eviden-



vidad alternante y reversible.

El paradigma de lo residual o de lo minoritario

No escribo sobre Gonzalo Díaz desde la *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* de 1982; su chica del Klenzo había recromatizado (habría que decir: repulsionado) un paisaje de arte entonces despintado. La exposición anunciaba un recambio de escenas y prometía que la neopintura iba a dar de qué hablar —al menos en voz de Mellado.

Si en 1982, Gonzalo Díaz picturizaba la gráfica en la galería de los no pintores, hoy, en la galería de los pintores, reconceptualiza la pintura en otro desfase calculado entre flexión y coyuntura.

Entre la *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* (1982) y *Banco de Pruebas* (1988) existen similitudes que ratifican la continuidad de desarrollo de un mismo planteamiento crítico.

Selecciono aquí la que más directamente concierne a mi proposición de lectura.

En ambas exposiciones, Gonzalo Díaz ocupa un modelo artístico-nacional (académico o institucional: la historia del arte chileno o el Museo Nacional de Bellas Artes) para contraponer a la versión —de fachada— que ese modelo narra, diferentes reversos que ironizan con la tradición histórica y desorganiza paródicamente su relato monumental.

En la *Historia Sentimental*, la figura del Klenzo (referente gráfico de la industria publicitaria) armaba la contra-versión de la memoria oficial editada por la historia del arte, desde lo doméstico-popular como categoría excluida de su escala de refinamientos. Aquí, el Museo ("la empresa de reconstrucción de su balastrada") es citado desde la réplica del balaustre —fragmento metonímico— que designa su impostura como monumento e institución: simulacro arquitectónico, fraude museográfico y doble caricaturesco de una tradición de copias y falsificaciones de estilos e identidades. El ordenamiento de los balaustres (matriciales y femeninos) reduplica el cementerio en la serialidad de las tumbas editadas para la muerte. Historia y/de sepulturas.

El Museo como símbolo de la institucionalidad artística es denunciado por la contraposición en la obra de dos reversos antioficiales:

— el cuerpo laboral y su fuerza de trabajo (la profesión de estucador escenificada por la mostración del dispositivo material de fabricación de los balaustres que ocupa el lugar del referente-Klenzo de la *Historia Sentimental* dentro de un mismo sintagma de lo industrial

— el corpus femenino retratado en la conjunción simbólica de una trilogía-mujer ("la Degollada, la Beata, la Lumpérica") que retoma la función desjerarquizadora cumplida en la *Historia Sentimental* por el ama de casa.

Es así como una misma tensionalidad recorre ambas muestras a 6 años de distancia: la que opone un corpus dominante (historia, academia o institución, nacionalidad) a un paradigma antioficial que tiene en lo femenino (lo residual o lo minoritario) su clave referencial de desencadenamiento metafórico.

Oposición que da lugar al siguiente juego de categorizaciones que articula toda la obra:

Lo masculino

la cultura oficial (tradición académica, símbolos nacionales o corpus institucionales)

la Historia

el Estado - lo público

los registros "fuertes" de las verdades impersonales (las leyes científicas, los dogmas teológicos, las sentencias políticas)

el Territorio (medir - reticular)

las referencias enciclopédicas al saber universal

el realismo pictórico (duplicar lo real)

el Logos (razón y concepto); la metadiscursividad

los dispositivos de encajamiento y cierre

sedentariedad (los puntos fijos)

Lo femenino

lo laboral (el artesano, el albañil, el pintor de carteles, el obrero metalúrgico, el estucador, etc.)

lo popular (las industrias de consumo) y lo doméstico (materiales y productos del hogar)

los contrarrelatos

lo privado; la autobiografía

los registros "débiles" de los afectos personales (la retórica amorosa-sentimental, lo infantil: los juguetes de madera, etc.)

la fragmentación de las superficies; la destotalización de los conjuntos

la subcultura de almanaques o de manuales ilustrados

la estética del "camuflaje" o de la "cosmética" (simular apariencias)

las flexiones idiomáticas; el significante poético literario

las fracturas desconectivas y las roturas de marco; la carga desterritorializadora de los flujos asociativos

nomadismo (las líneas de fuga)

te- preestablecido. Segunda evidencia traumática: toda construcción debe hacerse de abajo hacia arriba, desde más abajo hacia más arriba. Una ortografía en contra de la Ley de Gravitación Universal.

Aversión –supongo, desde entonces– a los cuerpos que caen, que se caen, aversión y olfato –lo recuerdo– por su contraparte genética: la Ley de la Herencia. Ahora puedo pensarlo: otra manera de caerse. Newton y Mendel.

Es de ahí, desde allá, desde esa lejanía profunda, que se perfila –entre otras cosas, me imagino– el fantasma del andamio, la pulsión ortopédica del andamiaje.

Las percepciones infantiles –nada

imprimen la matriz de nuestras compulsiones. (Aquí una cuestión pendiente: la fisiología de “las maneras de hacer” y la fisiología del “gusto y del gasto”).

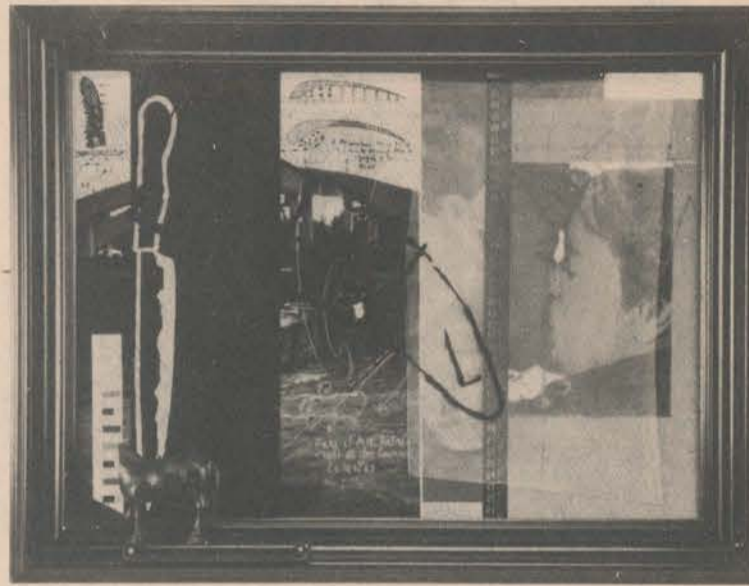
Entonces, lo que trato de decir, de perseguir, es que desde allá, o hasta allá tendré que mirar la fijación apasionada –en este pre-semiótico– por la ortogonalidad, por la estructura ortogonal en todo mi trabajo, desde siempre. Sus signos visibles, la Plomada, del sincronismo y el Nivel del diacronismo. La Plomada, verticalidad no relativa a situación externa alguna, verticalidad por donde todo cae; el Nivel, la horizontalidad absoluta de nuestra proveniencia hereditaria.

(Mientras escribo en estas páginas

–otro andamio–, dos interferencias de carácter complementamente opuesto: dos textos. Uno, que desgraciadamente no corresponde tratar aquí: el que Zurita le teje a Benmayor. El otro, el que Nelly Richard me borda, texto con el cual ella pone en marco *Banco de pruebas*. Impresionante para mí ser visto, ser leído en una clave y en una tónica absolutamente inesperada, digo para mí. La concurrencia a ese trabajo –a mi trabajo– de las categorías de fuerza de lo femenino y de lo masculino... Magistral el texto, en el sentido que además de colmar de delicadeza de sentido el trabajo y de cruzarlo con una filigrana de hilos lejanos y veloces, me enseña y me señala la cuantía del presupuesto con que deberé con-

tribuir a la empresa de olvidarme de él, en el entendido que nada se olvida, y en el acuerdo en que todos estaremos –supongo–, que es cruel, por lo agotador, transportar siempre una roca de gran tonelaje aquí, entre la espalda y el encefalo, le dije yo).

Subiéndome rápidamente por el chorro ajeno, le colgaré a esos signos visibles de que hablaba (como quien se cuelga de Chilectra, como quien usa energía por la que no paga) estas nociones: a la Plomada, la medalla del Femenino, por donde todo cae, por lo que todo cae, y que hace a todo caer, caernos, hacia la doble profundidad de la Tierra “virgen” y hacia la estratósfera có(s)mica, donde perdemos la cabeza, porque allí habita de cuerpo



Este esquema se subdivide y se ramifica para organizar todo un sistema de señales que recorre la obra distribuyendo por cada lado del eje bisexual de las representaciones de poder (el + y el -) imágenes de masculinidad (voluntad de dominio y de hipercontrol) y de femineidad (errancias y descentramiento).

La categoría de lo femenino es traducida a significantes-mujer (los retratos) que iconizan su representación, mientras la categoría de lo masculino opera generalmente conectada a aparatos de producción (la técnica) o a redes de organización (la diagramaticidad de las leyes y fenómenos) que la hacen funcionar como *regulador sintáctico* y administrador de prevalencias. La masculinidad es lo que su engranaje de poder y sentido no dice que es, ocultando sabiduría tras una lógica autoconcertada de funcionamiento por clases y rangos. La misma obra ejemplifica así cómo la masculinidad asienta su eficacia en la invisibilidad de las estructuras que accionan su discurso, repartiendo el espectáculo de lo visible entre quien dirige la mirada (el ojo supervisor) y quien la asiste meramente convertida en *imagen*.

Palabra y orificio:

el encuentro del Fallo y del Logos con el placer de la lengua

Hace varios años que Gonzalo Díaz reitera como motivo de su repertorio iconográfico el emblema fálico: formas y símbolos que expresan el Fallo a través de múltiples cadenas asociativas y derivativas que recorren agresivamente la obra. El Fallo como “significante trascendental” (en palabras de Lacan) que no se agota en la literalidad anatómica del órgano que nombra, sino que designa –por extensión y metáfora– todo el sistema de pensamiento y cultura edificado bajo la seña de lo masculino como a priori de la representación sexual. Fallo-logo-centrismo que dice la complicidad del Fallo y del Logos como marcadores universales de significación que comparten el mismo privilegio de la trascendentalidad, y que sobre-codifican desde su centro de operaciones –el yo de la racionalidad occidental– todas las construcciones de lenguaje e identidad practicadas en nombre de *lo uno*.

La obra de Gonzalo Díaz reimprime estas atribuciones del Fallo como meta-enunciado: dotador de sentido y polo estructurante de una cultura concebida bajo el predominio masculino de una lógica unidimensional. La falicidad como “poder-de-discurso” ordena todo lo que, dentro de la obra, arma sistema con los presupuestos de disciplina y autoridad comprendidos

por la axiomática sexual de una masculinidad definida por soberanía y clausura.

Y se reconoce –inflexiblemente– bajo todas las instancias de sobrediscursividad que endurecen la obra: el saber enciclopédico (tratados científicos o sumas teológicas), la programaticidad de ciertas claves referenciales (como las de Estado o Territorio) fuertemente totalizantes, el despliegue técnico-gráfico de aparatajes que buscan reafirmar un dominio retórico de la imagen, la dependencia de la obra respecto de la rígida anterioridad de hipótesis incorporadas con afán principalmente demostrativo, etc.

Pero esta sobrediscursividad masculina es regularmente descentrada por variables de intensidad –femeninas– que liberan flujos destinados a romper los planos de consistencia de la lengua totalitaria. En la *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* (1982), el repertorio académico de la pintura nacional se encontraba interferido por el subdiscurso popular de la sentimentalidad (oraciones y devociones) que femineizaba la contraoperación paródica de la obra, hacerle hablar el lenguaje del corazón. En la serie del *Km 104* (1985), las mezclas de resonancias latinas e italianas a nivel de títulos y subtítulos hacían que la lengua vibrara según ritmos y acentos que la desfamiliaban, que la extranjerizaban, confrontando su uso normado a transgresiones idiomáticas. En *Banco de Pruebas* (1988) es la carga de una textualidad poético-narrativa firmada por un sujeto mujer (la autora de *Lumpérica*) la que desequilibra la relación a la palabra convencionalizada o institucionalizada del discurso canónico, mediante el cruce plurilingüe de voces fronterizas.

Tres maneras sucesivamente conjugadas por la obra de desterritorializar el significado de la cultura hegemónica que se vale de la masculinidad como agente de control enunciativo, mediante la puesta en circulación libidinal de una energética femenina –o femineizante– que surge desde los márgenes del habla oficial como arrebató y sedición.

Una instancia privilegiada en la obra figura el encuentro del Logos (connotado por el Fallo) con la pulsión oral de una femineidad verbalizada por esta poética infractora: la de la fellatio. Momento cumbre en el que –en *Banco de Pruebas*– el dibujo fálico del luche hace calzar el cielo –y su promesa del éxtasis– con la boca de Zulema Morandé en la que se grafica la penetración desviada. Momento ya resumido en la serie del *Km 104* por la clave recurrente del “Métale lengua-Metalenguaje” donde el Fallo (masculinidad y discurso) se enreda con la lengua: textura erógena moduladora de habla y acopladora de palabras que concita cuerpo (labialidad) y decir. Pero la boca de Zulema arma la trinidad femenina traicionando el Fa-

presente "Cristo, ese loco de amor, que me ha vuelto loca". (El otro descabezado dijo: "la profundidad de la mujer no tiene límite, porque no tiene fondo"). Y al Nivel, la condecoración de lo Masculino, horizontalidad que nos dirige la caída hacia el Padre, hacia todo cuerpo de la Tradición, caída que activa el YO SOY..., el centro por su puesto, el Verbo fecundador, el *Logos Spermaticon*, claridad del día, el régimen diurno en que creemos ser la conciencia de nosotros mismos. (Pero algo habré pagado por esta usura, porque ¿qué es sino Apolo y Dionisio, palabras, denominaciones, maneras, condiciones siempre opuestas de cerrar el mismo círculo, el Sol concéntrico del Logos y la

Embriaguez excéntrica de la Luna, cuya luz fría y enajenada es sólo reflejo, para ese mismo descabezado que perdió la cabeza fundando el Atacama Universal?).

Quería decir que es en contra de esas dos determinaciones que consumimos toda nuestra energía: el mandato de construir, de levantar; la admiración, la necesidad y la envidia por todo lo que vuela —aviones y pensamientos— y por otro lado, la Patria y el Padre, el aprendizaje y la producción, la tribu y la escena... hasta llegar, acaso, a la edad de las verdaderas contribuciones.

Luchamos en contra de la Plomada y el Nivel, introduciendo a presión, en lo determinante de sus se-

ñales, un principio de necesidad, de necesidad discursiva, que nos permita discurrir, escurrir, escurrirnos por nuestra propia biografía. (Como el combatiente se arrastra por el barro de la trinchera bajo una permanente lluvia de balas), en la primera línea de nuestra propia desdicha. (Ningún otro, ninguna "otredad" podrá ahí reemplazarnos, nadie podrá poner su cara por la nuestra, porque, de morir, sólo nos morimos de nosotros mismos).

La Plomada y el Nivel —así como si se dijera: la Hoz y el Martillo— para construir las determinantes básicas y emblemáticas del plano, del plano de nuestra conveniencia, del plano bidimensional de la pin-

tura. Esa es la coartada para el crimen de la razón. Porque sólo en ese plano somos libres de caernos hacia abajo (porque hacia abajo, en pintura, es hacia adelante, ahí está Pollock para confesar su crimen). Y somos libres de caernos hacia atrás, hacia la historia de nuestros antepasados, (porque —lo sabemos— la profundidad es un armamento imaginario, que por lo mismo, arma el imaginario). A Mella le faltó decir en su performance del otro día, que lo que está dentro del cuadro, dentro del marco de la representación, nos acomoda y nos tranquiliza PORQUE nos revela, nos remarca, nos recuerda la profundidad.

De esto último, y para perseguir-



lo, al prestarse para que, en su zona de delito, se consuma autoeróticamente el encuentro transferencial entre la Beata (la que "voló al Cielo en olor de santidad": el séptimo cielo orgásmico del luche) y la Escritora: la violadora de *lenguas* y autora de una textualidad genitalizada por el refrote del significante promiscuo.

La triple pasión de Eros: carne, mística y escritura

Zulema Morandé y Sor Teresa poseen en común el ser casos envueltos en asuntos de tribunales; las historias de ambas fueron procesadas por una autoridad (la justicia o la Iglesia). Sus desórdenes, el salirse de la norma por vía del crimen o de la santidad, pasaron a ser materia de noticias y sanciones: a ser investigadas por la ley como metáfora constitutivamente paterna que enjuicia las delineaciones.

¿Cuáles son los cuerpos que las ponen en representación? El cuerpo devoto o místico (Sor Teresa) y el cuerpo pasional (Zulema Morandé). Ambos, extremos y descontrolados respecto de lo que la razón o la costumbre fijan como límites de sentido y aceptación.

El cuerpo místico desfallece frente al Logos y transgrede su dominio conceptualizante para abismarse en el misterio de lo sacro. El cuerpo pasional o adúltero se extralimita fuera de lo que el intercambio amoroso fija como trato y contrato matrimonial. Dos maneras de escapar a las reglas del entendimiento y de equivocarse la conducta razonada y razonable. La obra —por superposición de láminas— lleva a cada una de estas dos mujeres a contemplar en el pliegue de la otra su doble impúdico: la renunciación al pecado como vía de santificación del espíritu (Sor Teresa) designa y es designada por el reverso licencioso de los abusos firmados en la carne (Zulema Morandé). Estos dos cuerpos figuran en la tripartición de un mismo desarrreglo compartido por inversión del Eros: "Cristo, ese loco de amor, me ha vuelto loca".

El tercer cuerpo sumado al desenfreno es escritural y la literatura, la práctica literaria de Diamela Eltit, es aquí metaforizada como otra infracción al sentido común/ comunicable/ comunitario. El escándalo de esa palabra literaria es su derroche de sentidos: el gasto poético-libidinal de un despilfarro de significantes que economizan el discurso instrumental. (Y que su moral del ahorro castiga como lujo). El molde reventado de una femineidad tráfuga. El referente-Eltit cruza su delirio ornamental de una verbalidad insurrecta con la pasión llevada por Sor Teresa y por Zulema Morandé hacia los extremos transfigurados (el cuerpo celestial) o desfigurados (el cuerpo mutilado) del goce y de la locura. Las tres pierden o ha-

cen perder la razón, divagando en las fronteras del sentido normado por la conformidad hablada o pensante. Y en las tres este vértigo del límite compromete una femineidad desatada en relación a las prescripciones masculinas de un cuerpo moderado o ponderado por las reglas del bien decir y cumplir.

El referente-Eltit se entrelaza con el referente-Sor Teresa porque ambas sacrificialmente comparten la autopenalización (en nombre de Dios o de Chile) de un cuerpo extático o comediante. Ofrendan el estigma (sobrenatural o translingüístico) de su pose de santa o de intérprete. Pero se entrelaza también con el referente-Zulema Morandé por los tajos ideografiados en los brazos de cada una: por la marca de sus excesos estampada en el cuerpo como puntuación erótica. En ambas, el tajo es objeto de réplicas: recibe un tratamiento, exhibe una añadidura, luce un decorado. Un significante transpuesto le aporta al signo carnal un *plus* de imagen graficada (el dibujo lineal del cuerpo impreso de la degollada) o de texto recopiado (una página del "Ensayo General" de *Lumpérica* transcrito por Gonzalo Díaz) que se sobrepone a la piel-lámina o a la piel-página y retocan sus cicatrices, le ofrecen un suplemento de obra al suplemento criminal o estilístico que maquillan el tajo y refaccionan su incisión. El capítulo de los tajos en la novela pone entre la "degollada" y la "lumpérica" la distancia ejecutante y cosmética de una locura retorizada; la escritura ta(r)jeada en la obra medita esa distancia correctora, ahora *aplicada* a su copia manuscrita como repasada de la repasada.

Los tres cuerpos dibujan un arabesco de fervores y desobediencias. Sor Teresa (la beata de provincia), Zulema Morandé (aristocracia y escándalo) y Diamela Eltit (la tematización *lumpen*) expresan también tres formas de despartenencia al núcleo social y a su rutina de clases, infractando el orden de las conductas integradas y saliéndose de libreto por alucinaciones provincianas, deambulaciones ciudadanas y vagancias limítrofes. El desacotamiento de tres cuerpos flotantes cuya deriva es gráficamente sancionada en la obra por la reiteración de medidas y cotas que multiplican las exigencias de *calce* de la identidad regular.

Y el caballo

Muchas articulaciones críticas de la obra de Gonzalo Díaz giran en torno a la formulación del territorio. El territorio como:

—superficie de ocupación (dividir la tierra y marcar el suelo para fijar residencias).

—red de distribución de las funciones sociales reguladas por un metadispo-

me en los presupuestos del trabajo, el título que enmarca mi envío a la Bial de Sydney: *Déjame ver si tú puedes correr tan rápido como yo*. Yo, obviamente, no puedo correr. Estoy obligado a andar despacio, por las piedras, a andármelas con cuidado. Debo pensar a cada paso que doy. Y sólo en tanto pienso, puedo caminar. Estoy obligado a ser profundo, o sea, a no tener fondo... Si no, fácilmente puedo caerme: SOY YO el que odio a Duchamp, es decir, a la Ley de Gravitación Universal. Y cuando digo SOY YO, es sólo para no caerme por la línea hereditaria de mi propia tradición. (Pero, ¡qué pedante sería!..., la de ustedes, que hacen hablar al estúpido como un pintor. La

prepotencia pedante es tener que hablarse, PARA OTROS). Esto es lo que sostiene en pie mis instalaciones, de pintura. La pesantez siempre actuante de la ortogonalidad –Newton y Mendel– impresa a fuego lento en la lejana profundidad de la infancia, sólo como pre-caución, caución que en ese fondo es pura garantía, como un cheque con fondos. Por eso mismo amo a Beuys: porque soy un rotundo y orgánico NO para cada uno de sus filtros, para sus re-fluxus esotéricos, y un NO específico para cada una de sus grasas. Todo lo que se desvanece me produce un terrible miedo. "Es curioso hasta qué punto las objeciones que te hacen son retardativos. Como tratamos de hacer lo que nos da la gana, se nos po-

nen trabas: ¿habéis pensado en esto?, ¿qué hacéis con aquello?, ¿sois coherentes?, ¿no veis la contradicción? Dulzura también, no responder jamás. Sólo hay una cosa aún peor que las objeciones y las refutaciones de objeciones, es la reflexión, el retorno a...".

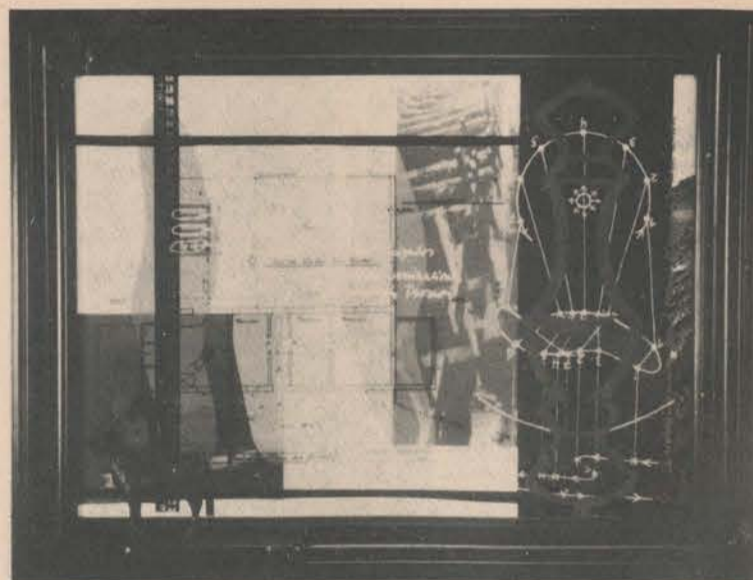
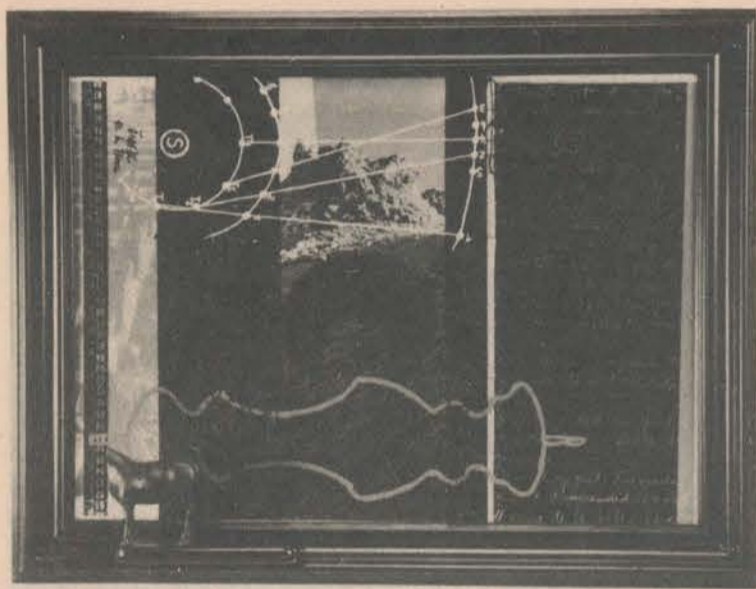
Rizoma (introducción)

Deleuze-Guattari

Lo demás (salvo una cuestión) está a la vista y es cuento conocido: el procedimiento del banco de pruebas para la marcación del territorio en su acepción más primaria como "género paisaje", presupuesto básico de la noción tardía de Estado (arte y poder, arte del poder, poder del arte). Marcación del Territorio en su acepción extensiva como lugar, espacio de constitución del cuerpo social (cuerpo amolda-

do, marcado, cuerpos marcados, la Historia, y el Cuerpo de Todos Nosotros). Elección de lo que más rinde, en la pérdida del sentido, en el sentido como pérdida: la simetría ejemplar de Sor Teresa y Zulema Morandé, cuerpos paradigmáticos, siendo ellas mismas y situándose ellas en la matriz que imprime a distancia el carácter de nuestro perfil.

¿Y la única que está de perfil, Diamela Eltit, qué hace ahí, qué rol, qué papel juega (qué papel escribe) en este armado, en este cuerpo ternario (cabeza, tronco y extremidades)? Una historia de aprovechamiento e impudicia: (recuerden los límites de la impertinencia mía aquí: sólo diría algo, que, por



sitivo: Estado o Capital.

De cierta manera, la misma obra reparte y combina estas definiciones en el interior de su operatoria: el aparato pictográfico (trazar) remite al territorio como mensuración, mientras el aparato serigráfico (tramar) lo figura como reticulado administrativo e institucional. La metáfora del territorio se extiende al cuerpo –del sujeto que lo habita y de la representación política– como otra superficie a marcar: es decir, a describir/ escribir/ inscribir conforme a la voluntad de programación de la sociedad y de sus ideologías del orden. Cuerpo y Territorio son las dos extensiones metafóricas que la obra recorre y *diagrama* en el formato pictoserigráfico de su proposición a escala.

La organización del territorio obedece a un *socius* masculino. El hombre –enseña del propietario– conquista y anexa, delimita y reparte, negocia y administra, superponiendo a la tierra "virgen" una rejilla socializadora de instrucciones (razón y progreso) que modelan el *hábitat* humano a imagen y semejanza de lo que su protagonismo masculino ha autoidentificado como norma civilizatoria.

El cuerpo femenino es otra de las superficies –de marcación– en la que el invasor se proyecta mediante operaciones reductoras que colonizan la ecuación mujer-territorio. Creaciones como las:

–del mito (el cuerpo-nostalgia del Origen) que asocia la femineidad a la matriz fusional de un reencuentro con la madre y la naturaleza: refugio uterino y territorialidad primaria se unen idealizadamente en la misma fantasía arcaizante de un paraíso perdido.

–de la ideología (el cuerpo-disciplinamiento del estereotipo sexual) que amolda la corporalidad al rol –y a sus encarnaciones de Belleza, Moral u Obediencia– como fetiche.

Ambas ficciones perjudican la constitución de un sujeto-mujer que narre su propia trama: la una (la del cuerpo pleno y del Todo) por matricial y regresiva, la otra (la del cuerpo estático y de las Partes) por cosificadora y reificante.

La obra de Díaz rechaza la concepción primitivista del territorio como *arraigo* de identidad (suelo y mito), a la vez que la tentación masculina de un cuerpo pleno; no hay reminiscencia de un presunto estadio de naturaleza asimilado a una totalidad materna indiferenciada.

Todas las representaciones del cuerpo femenino son aquí traspasadas al cuadro como imágenes recogidas del ámbito comunicativo: la estampa po-

pular de Sor Teresa, el retrato video de Diamela Eltit, las ilustraciones del libro sobre Zulema Morandé. Sus mediatizaciones, tanto técnicas (la fotografía y sus post-operaciones) como sociales (las regulaciones perceptivas y el tráfico comunitario de imágenes circulantes), exhiben la trama impresa o el grano mediático como "efectos-de-códigos": es decir, como mecanismos de estructuración visual de una sintaxis de la imagen condicionada por el imaginario tecno-comunicativo de la cultura impresa. Las superposiciones y transparencias de películas involucradas en el montaje de la fotomecánica, remedan el efecto intermediador de las cadenas de signos que tejen los mitos y convenciones de una femineidad standard.

El territorio a su vez es refigurado a través de una serie de transposiciones representativas: territorio pintado y repintado bajo el género "paisaje" como doble retoque natural y naturalista del suelo primigenio, territorio-paisaje y paisaje-territorio en el que los escenarios fotografiados (playas, cordilleras, campos, etc.) y serializados por las estéticas populares en carteles o estampas publicitarias, reproducen la "tierra chilena" como estereotipo nacionalista.

Cuerpo y territorio son sometidos como *imágenes* a un multiserie de operaciones procesadoras (traspasos serigráficos y montajes fotográficos) que hablan del efecto mediatizador de los códigos de representación social, y que los niegan como referentes indivisibles de las tradiciones metafísicas.

Cuerpo y territorio son aquí tratados como representaciones (es decir, como categorías de producción y no como escencias) y sus imágenes extractadas de un fondo de visualidad masiva, son reelaboradas a partir de distintos mecanismos inercitacionales que descomponen el fantasma de la Unidad para exhibir las piezas de un modelo para armar y desarmar.

Puros signos de un cuerpo *parcial* segmentado por la fotomecánica y provisionalmente recombinado en la unidad-cuadro, sin que ninguna de las yuxtaposiciones logre ordenarse en una frase completa o en un sintagma continuo. Restos disociativos liberados como subconjuntos por el aparato combinatorio del cuadro que se autopermite un margen de ineficiencia, desobediendo el mandato masculino de la hiperregulación técnica o del supradominio conceptual: residuos o apéndices no integrables a las series dominantes, fragmentos de una discursividad/ errática o sobrante, producen desconexiones en el interior del sistema de ajustes que fracturan la estabilidad o coherencia de sus regímenes de operatividad.

Esta situación de no juntura o de disyunción escenifica el cuerpo-corpus de la mujer como anterior al "estadio del espejo", corporalidad previa a la

permanecer necesariamente oculto, nadie podía referir, porque "nadie podrá poner su cara por la nuestra"). Los secretos de mi línea de montaje.

Aprovechamiento de un encargo privado, ocasión y cuestión de economía, que me permite al vuelo montar un "operativo de suplantación" (y con el secreto deseo que me cantara a mí en la banda sonora del flujo electrónico: "El me mintió, el me dijo que me amaba y no era verdad"). Gracias a ese encargo, Diamela Eltit suplanta -sólo en *Banco de pruebas*- al verdadero nexo material que me permitía percibir las relaciones de simetría en los casos patéticos de Sor Teresa y Zulema Morandé, tapando su iden-

idad. (Había también en esta muestra "detenidos desaparecidos"). Mi abuela, es decir, una foto de ella. Ella, en su foto, es enteramente el *punctum*, toda ella, de su propia foto, entonces, mi *symbolon* conectivo, mi clave. Iguales en todo, la que conozco-reconozco en la sangre, -mi abuela es mi abuela, aún en foto-) me habilita y me adiestra la mirada para percibir una simetría, una similitud espectacular en esas dos que no conozco "ni en pintura": es a ellas que solamente les hago una. Su parecido -el de mi abuela- su "aire" me las presenta. La misma época, el mismo tipo de vaporosidad de los rulos de sus respectivos peinados (es decir, porque la misma emulsión

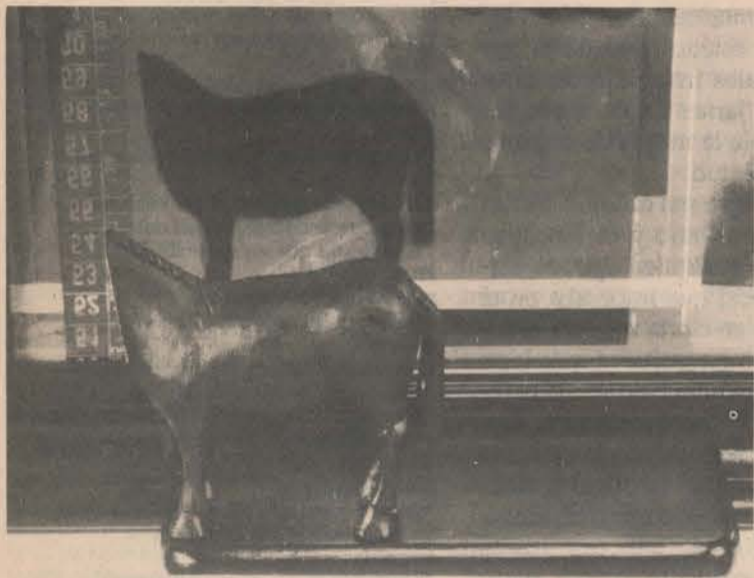
fotográfica), la misma complacencia, la misma afectación de la mirada, la misma tensión vacía del óvalo de la cara. Detenerla entonces, sólo después que entregara la clave, a mi abuela, su foto, para retardar al máximo esa mención autobiográfica (con la cuestión hereditaria ya tengo más que suficiente), y desaparecerla bajo la atracción fatal de una mirada electrónica pirateada, que queda por única vez fija, mirándome fijo, de frente,

a través de las rejillas de su pasado performante, impreso a fuego lento, en los tajos, en los cortes de un brazo que tampoco le pertenece. Le dije durante todo el rato: ya que así me miráis, miradme al menos, le dije yo.

Banco de pruebas, banco de plaza, banco de sangre, Banco del Estado, banco de arena, ¡no me lo banco!, ¿y el baldaquín?, ¿y la miseria del mármol?, ¿y las ilustraciones del catálogo?

Exposiciones individuales

- 1969 Pinturas / Salón Palacio de Bellas Artes / Santiago
- 1978 *El Paraíso Perdido* / Pinturas / Galería SUR / Santiago
- 1982 *Historia Sentimental de la Pintura Chilena* / Galería SUR / Santiago
- Catálogo Lumínico* / Centro Cultural Mapocho / Santiago
- 1984 *Que Hacer* / Galería SUR / Santiago
- 1985 *El Kilómetro 104* / Galería SUR / Santiago



síntesis unificadora de la mirada en el espejo que devuelve la imagen de una totalidad reensamblada.

Pero no sólo el espejo sino el molde del deseo del otro como espejo (es decir, el deseo masculino que refleja el cuerpo femenino objetificado en ícono) actúa a la manera de una prótesis de identidad: guía falsamente estructuradora de un simulacro de subjetividad fabulado en torno a cómo la mirada-hombre le da sentido (eje y dirección) a lo disperso y confuso: a lo femenino como incoherencia, turbación o irracionalidad.

Esa mirada-hombre ha ejercido su control visorio sobre todo el universo de representaciones, focalizando la imagen, desde que la historia y la cultura tomaron el partido del héroe. Gonzalo Díaz cita el imperialismo de esa mirada autocentrada en lo masculino que rige en todo el campo representativo, calculando distancias y midiendo proporciones, para fijar cantidades y aislar unidades en la repartición del sentido. Ahí está la reiterada presencia de los instrumentos de medición en la obra.

Pero Gonzalo Díaz altera la cita al proceder a desarticlar la unidad del cuerpo, del territorio, en una multiplicidad combinatoria de fragmentos sueltos. El gesto de quebrar la perspectiva que ordena las totalizaciones desensamblando conjuntos, se presta efectivamente para ser leído como tentativa de desmentir la síntesis racionalizadora del Logos masculino y de revertir sus jerarquías de dominio, desorganizando su balance contralor de signos y propiedades.

¿Pero hasta dónde esta desarticulación lógico-sintáctica de las cadenas de imágenes que le sirven de enlace a la visión unitaria y monocentrada del héroe, no reencuentra en el marco (en lo que en-marca las operaciones de su interior dando solemnemente su resultado por finito) un principio nuevamente regulador y fiscalizador: su metadispositivo de clausura, reinscribiendo así el corpus femenino bajo el efecto de custodia de un nuevo encuadramiento masculino?

La sobreenmarcación de la obra que realza su valor teatralizando el cierre, llama a la masculinidad como vigilancia y guarnición. Sólo que aquí el marco dice y contradice la prescriptividad de ese llamado, dejando que la repisa simultáneamente decore lo que su motivo (el caballo) elide: el caballo como símbolo viril que denota la masculinidad como cerco. La repisa que adorna el marco exhibe el caballo, pero lo exhibe disminuido (infantilizado) y sobre todo mutilado²: el corte seccionador autoconfiesa, bajo el tropo de la castración, la negación de la completud -la "herida narcisista"- y la rotura voluntaria del ceñimiento al ejercicio de la ley. La desglorificación del remate hace que el caballo mutilado enuncie y denuncie

su premisa de autoridad. La falta del caballo -entonces- es el descuadre fálico que hace finalmente coincidir el lapsus del marco de la obra con la errata de una presentación en el catálogo de *Chile Vive*: "...Gonzalo Díaz busca atacar la legalidad del ma(n)chismo en la pintura chilena".³

El caballo truncado repara la omisión de una fe de erratas corroborando el pacto entre inconsciente sexual y descuido de la letra. Desa/firma el marco = el macho con su preciosa abreviatura.

¹Freud, al descontar a la mujer del balance universal de las invenciones y descubrimientos técnicos para sólo aceptar "el rol fundamental que ella juega en el origen de los procedimientos textiles" (Mellado), la destina -retorcidamente- a la producción de cultura de la que pensaba apartarla: a las aventuras del sentido como teje y maneje de conceptos y palabras.

El sentido como urdimbre (trabar signos) y como intriga (urdir = tramar líos): es decir, el sentido como fabulación.

Por donde quiera que se la mire, la metáfora genital de la mujer referida a la configuración de su sexo ("La mujer 'se toca' todo el tiempo, sin que se lo pueda prohibir, porque su sexo está hecho de dos labios que se besan continuamente" (Irigaray) o la "aproximación a la naturaleza textil de la vellosidad pubiana" (citado por Mellado)), la compromete íntimamente con la escritura -refrote de significantes o tejedura de significados- por medio de una autoerótica.

²A propósito de cuerpo parcial: ¿qué le falta al caballo? Una pieza suelta repartida en el resto de la obra. Le falta la cabeza que la obra desprende de las mujeres: Frida Kahlo en bandeja, el corte-video del retrato de Diamela, Zulema Morandé degollada. Tres mujeres que perdieron la cabeza por darle vuelta a la ortodoxia: del partido, de la literatura, del matrimonio, y cuyo cuerpo recibe crimen o castigos por este trance errático.

La cabeza de las mujeres de cuerpo fragmentado, la cabeza como trofeo del despedazamiento, se junta -en una suma imaginaria- con el caballo mutilado para armar la recompostura fantasmática de una combinatoria bisexual.

³La "n" de "manchismo", cuya elisión ocasiona el sobregiro de sentido, es la misma letra que debe ser permutada para convertir la palabra "banco" en "marco" (de nuevo entre "a" y "c") y signar así la obra con una ambivalencia de título. La palabra que genera una oracidad de lectura debido a la desfiguración producida por una letra ciega, designa la "mancha" = lo que no deja ver dejándose ver.

La manera (en su doble realidad tipográfica y semántica) obstruye o desenfoca el sentido del que es portadora. Tapa la irregularidad de su propio (d)efecto.

De "banco" a "marco" y de "mancha" a "macho": una serie de declinaciones en masculino y femenino que -del título de la obra al caballo que la firma- llevan "marco" a ser igual a "macho" por ser ambas resultantes de una misma rotación semántica.

Deslizamiento de la letra y la mujer como desliz. Son las caídas del sentido las que -del título de la obra (marco) a su firma (macho)- hacen que esta obra se sexualice magistralmente en el tropiezo.



UNOS AIRES DE DEPRESION

T H E S M I T H S



*Detenme, detenme, detenme/ detenme si crees que has oído esto antes/ nada ha cambiado/ todavía te amo, oh, todavía te amo/ sólo que algo menos de lo que solía/ Me atrasé, me demoraron una parada de emergencia/ oí los últimos diez segundos de vida/ me estrellé contra un poste.
("Stop me if you think you've heard this one before")*

En Inglaterra, en 1985, The Smiths se convirtieron en fenómeno y centro de la mirada de todas las publicaciones extranjeras. Con su álbum debut *The Smiths* (1983) y posteriormente con *Meat is Murder* (1984) habían consolidado su propuesta musical. Con Morrissey -vocalista y letrista- a la cabeza, remozaron una estética que fijaba sus patrones a mediados de los años 50. Sus principales inspiradores: Elvis Presley y el infaltable mito de la eterna juventud, James Dean, quien tuvo el acierto de saber morir a tiempo y hacer posible la utopía de algunos artistas: lo único digno de ser vivido parece ser la juventud.

El éxito del grupo se debió quizá principalmente a que sus canciones eran bellas, simples en su forma, cantadas a su vez por un raro y melancólico poeta, y a que priorizaban la *frescura sonora* ante cualquier tipo de virtuosismo instrumental. Frente a la saturación musical que imperaba en el momento de su aparición, The Smiths recuperaron en cierta medida el sonido clásico del rock and roll, mediante el uso de una guitarra más bien limpia (es decir, sin procesadores de sonido o efectos), un bajo y una batería. En esta línea también destacan U2 y Echo and the Bunnymen. The Smiths revivieron lo clásico con las posibilidades sonoras de los 80. Un dato importante es que las secciones de cuerdas-violines (strings) y vientos (sean éstos flautas o saxos) eran grabadas con su sonido original, sin simularlo con sintetizadores*.

Respecto a la temática de las letras, The Smiths se preocuparon por asuntos que en general las estrellas de rock no suelen sufrir mayormente y esto sobretodo lo practicaron por medio de un lenguaje directo, introspectivo y si se quiere algo especulativo. En este sentido, considerando el tipo de pensamiento y la forma de decir las cosas, hay una relación evidente entre Morrissey y Oscar Wilde (tal vez podría hablarse de otros autores, pero lo lúdico prefiere a Wilde), no precisamente por ser ambos ingleses de finales de sus respectivos siglos, ni homosexuales, como ambos, a su tiempo, han insinuado, sino porque sus obras se estructuran sobre la base de una serie de paradojas, críticas, máximas, definiciones muy libres que poseen un halo, por así decirlo, elegante, pero también desafiante y lanzadas sobre todo con excesivo alarde.

A juzgar por las letras, pareciera que las canciones de The Smiths tienden a ablandar los estados depresivos de Morrissey (*Anoche soñé/ que alguien me amaba/ sin esperanza, pero sin daño/ sólo otra falsa alarma/ Anoche sentí/ unos brazos reales rodeándome/ sin esperanza, pero sin daño/ sólo otra falsa alarma/ Así que dime, ¿cuánto tiempo antes del último?/ y dime, ¿cuánto tiempo antes del verdadero?/ Esta historia es vieja, lo sé/ pero continúa*). La belleza de los textos de estas canciones constituyen una especie de sacramento más que una especulación (Wilde: una idea que no es peligrosa es indigna de llamarse idea). A la vez poseen un realismo no vulgar y una gran facultad para rebautizarlo todo y darle nombre "delicioso" a las cosas (asunto por cierto muy propio de Wilde).

En 1985, las ideas de Morrissey tenían más difusión que las de cualquier político local, y los mismos The Smiths se percibían en otro plano que el de las figuras del *show business*, a quienes Morrissey se encargaba de desdeñar expresamente: "Creo que la música no lo es todo, por más que sea algo importante en la vida... ya que la mayor parte de las personas que graban discos masivos y universalmente conocidos son totalmente idiotas. Dentro del rock es verdaderamente raro conocer a una persona sensata. Por eso me interesa transgredir mi lugar como cantante". Ya Wilde decía que para ser popular había que ser mediocre.

La sinceridad de estos "chicos de la calle" ha dejado sentir también su peso por estos lados. Los inquietos, los disconformes o simplemente los snobs cansados de la estupidez y el rebuscamiento, abren su corazón a ellos con todo tipo de señales de identidad; *no queremos secretos, ni aires de grandeza, y, como sabemos que no perteneceremos jamás al jet set, y más aún, como gustamos de nuestra indefinición andrógina y buscamos ideales de belleza similares, hacemos de ellos nuestros ídolos: poética que si bien no está generalizada, parece vivir subterráneamente en cualquier joven "imbuido de ideas artísticas".* The Smiths son, según palabras del propio

Voz y letras: Stephen Morrissey; Guitarra y piano: Johnny Marr; Bajo: Andy Rourke; Batería: Mike Joyce

1983 : THE SMITHS
1984 : MEAT IS MURDER
1986 : THE QUEEN IS DEAD
1987 : LOUDER THAN BOMBS
1987 : STRANGE WAYS, HERE WE COME

Heaven knows I am miserable now

Fui feliz en la tiniebla de la hora borracha pero el cielo sabe que soy miserable ahora estuve buscando trabajo y encontré trabajo pero el cielo sabe que soy miserable ahora.

En mi vida por qué doy tiempo valioso a gente a quien no le importa si vivo o muero.

Dos amantes entrelazados me pasan por alto

y el cielo sabe que soy miserable ahora estuve buscando trabajo y encontré trabajo y el cielo sabe que soy miserable ahora.

En mi vida

por qué doy tiempo valioso a gente a quien no le importa si vivo o muero.

Lo que ella pidió de mí al final del día

habría hecho enojecer a Calígula

"has estado en la casa mucho tiempo", dijo

y yo, naturalmente, me eché a volar.

En mi vida

por qué sonrío

a gente a quien más bien patearía en el ojo.

Yo era feliz en la tiniebla de la hora

borracha

"has vivido en la casa mucho tiempo",

dijo ella.

En mi vida

por qué doy tiempo valioso

a gente a quien no le importa si vivo o muero.

The dead of a disco dancer

La muerte de un bailarín de disco

bien, esto sucede mucho por estos lados

y si tú piensas que la paz

es una meta común

bien, eso viene a demostrar

sólo lo poco que sabes.

La muerte de un bailarín de disco

bien, yo no he estado involucrado.

Yo nunca le hablo a mi vecino.

Yo ni siquiera he estado involucrado.

¿Amor, paz y armonía?

¿Amor, paz y armonía?

Oh, muy bonito

muy bonito

muy bonito

...pero quizás en el otro mundo.

That joke isn't funny anymore

Estaciona el auto a un costado del camino

deberías saber

que la marea del tiempo te ahogará

y a mí también

cuando te ríes de la gente que

se siente tan tan sola

su único deseo es morir

bueno, estoy asustado

esto no me hace sonreír

me gustaría poder reírme

pero esa broma ya no es divertida

demasiado cerca de casa

y demasiado cerca del hueso

demasiado cerca de casa

y demasiado cerca del hueso

más de lo que nunca sabrás.

Había oscurecido cuando me dirigí a mi casa

y en los fríos asientos de cuero

bien, esto repentinamente me choqué.

Sólo podría morir con una sonrisa en mi

rostro

después de todo.

Había visto que esto pasaba en la vida de

las otras personas

y ahora está sucediendo en la mía.

This night has opened my eyes

En un río del color del acero
hunde la cabeza de la guagua
envuélvela en el *News of the World*
tírala en un zaguán, niña
esta noche me ha abierto los ojos
y nunca volveré a dormir.
Tu pateaste y lloraste como una niña
intimidada
a un hombre crecido de veinticinco años
él dijo que iba a curar tus enfermedades
pero no lo hizo y no lo hará
oh, salva tu vida
porque solamente tienes una.
El sueño se ha ido
pero la guagua es real
oh, hiciste una buena cosa
pudo haber sido un poeta
o haber sido un tonto
oh, hiciste una mala cosa
y yo no soy feliz
y yo no estoy triste.
Una niña descalza en un columpio
te recuerda a ti misma nuevamente
ella se llevó tus problemas
oh, pero entonces otra vez
también dejó dolor
oh, por favor, salva tu vida
porque solamente tienes una
El sueño se ha ido
pero la guagua es real
oh, hiciste una buena cosa
podría haber sido un poeta
o haber sido un tonto
oh, hiciste una mala cosa
y yo no soy feliz
y yo no estoy triste.

Paint a vulgar picture

En la reunión de la compañía discográfica
En sus manos —una estrella muerta
y ooh, los planes que ellos tejen
y ooh, la enfermante codicia
En la fiesta de la compañía discográfica
En sus manos —una estrella muerta
las lisonjeras escorias que todos espetan:
"Yo lo conocí primero, y lo conocí bien"
¡Re-edita! ¡Re-empaca! ¡Re-empaca!
Re-evalúa las canciones
Envoltorio doble con una fotografía
Estampa-extra (y una calcomanía)
Regístrese, ejecútense
"¡Complácelos!, ¡complácelos!"
"¡Complácelos!, ¡complácelos!"
(tristemente, esto fue tu vida)
pero podrías haber dicho no
si hubieras querido
BPI, MTV, BBC
"¡Complácelos!, ¡Complácelos!"
(tristemente, esto fue tu vida)
pero podrías haber dicho no
si hubieras querido
podrías haberte largado
¿o no?
Te toqué en el ensayo
no tenías ninguna manera real de saberlo
en mi corazón imploré "por favor, llévame
contigo...
no me importa adónde"
pero para ti yo no tenía rostro
Para ti yo era adulator y aburrido
sólo un niño de esas feas casas nuevas
que nunca empezaron a conocer
que nunca realmente conocen
¡lo mejor! ¡lo más!
Sacia la necesidad
¡mételes dentro de sobres diversos!
Cómpralos, y sé un escalador
defraudado —nueva entrada re-entrada
¡Gira mundial! ("medios prostituidos")
"¡Complace a la prensa en Bélgica!"
(Esto fue tu vida...)
¿y cuando ella ya no se recupere?
Bien, puede ser:
Tú no lo has aprendido sin embargo, nene
Te seguí los pasos en el ensayo
tú sólo eres lo mismo que yo
lo que hace a la mayoría de la gente
sentirse feliz
nos hace volcarnos en el daño
así, en mi pieza de aquellas "feas casas
nuevas"
balanceo mis piernas
pero yo y mi "verdadero amor"
nunca nos volveremos a encontrar...
En la reunión de la compañía discográfica
sobre sus manos —¡finalmente! — una estrella
muerta!
pero ellos no pueden corromperte ante mis
ojos
no, ellos no pueden tocarte ahora
No, ellos no pueden robarte, mi amor
ellos no pueden tocarte ahora
pero yo y mi "verdadero amor"
nunca nos volveremos a encontrar.

Morrisey, los líderes de la nueva simplicidad.

A través del agujero (de la cerradura) de un LP, con Morrissey podemos entrever una época, que como la de Wilde exalta a Narciso, al ego, una época de divos, unos aires de depresión, unos caminos sin salida, una desmedida fragmentación. The Smiths no sondean tan profundamente con el propósito de volver a la superficie. The Smiths simplemente no se levantan. Siguen buceando lo profundamente hundido.

Un palo en la cabeza/ es lo que consigues por no preguntar/ y un palo en la cabeza/ es lo que consigues/ por haber preguntado ("Barbarism begins at home").

Y mientras estoy tirado aquí en mi cama/ pienso acerca de la vida/ y pienso acerca de la muerte/ y ninguna de las dos me interesa particularmente/ ("Nowhere fast").

Inevitablemente, con The Smiths tendemos a pensar en las palabras donde la caída significa más que la ascensión. Wilde: el artista sólo incidentalmente alcanza el triunfo, nunca deliberadamente; si alcanza el éxito no será plenamente artista. Su destino es vivir una vida imperfecta: el triunfo nada más que como un episodio, el fracaso como supremo y verdadero fin. Su más alta labor: descubrir el fracaso.

Al irse en 1987 el guitarrista y compositor Johnny Marr (hoy integrante de The Pretenders y colaborador permanente de Brian Ferry), The Smiths como tales desaparecieron. Morrissey se ha convertido en flamante solista, e incluso ha metido algún tema en los rankings, como es el caso de "Suedehead", de su álbum *Viva Hate* (1987)**. Quizás este mismo acceso reciente de Morrissey a la platea mundial ha hecho resurgir en la gente una extraña añoranza por el grupo disuelto. Al menos en Chile recién ahora los atrasados de siempre comienzan a apreciar sus producciones.

El modo como The Smiths han accedido a nuestro medio se podría ver también a la luz de un prisma wildiano, ya que toda nuestra generación cree poner su genio (si lo tiene) en las vidas individuales, y su talento (si lo tiene) en sus obras. Nos batimos permanentemente en la vivencia de un mundo que requiere de la acción más que de la contemplación. Actualmente, una marcha pacífica es una ridícula gesticulación, tanto si se la organiza para protestar por el armamento nuclear en Europa como para hacer tambalear a un régimen militar. Pero esta urgencia de acción hace la vida aún más contemplativa y a través de canciones como las de The Smiths es fácil contemplar el mundo. Wilde: la delicia de ser contemplativo supera las posibilidades de la acción, pero la vida hiere más profundamente a sus espectadores que a sus actores. *Dejé el norte/ viajé al sur/ encontré una casa chiquita/ no puedo evitar lo que siento/ Oh, podrán patearme/ y podrán darme puñetazos/ pero no podrán cambiar lo que siento/ porque te amo/ ¿y de verdad es tan raro?/ yo digo no/ tú dices sí (pero cambiarás de opinión)/ Dejé el sur/ viajé al norte/ me confundí-maté un caballo/ no puedo evitar lo que siento/ Oh, podrán patearme/ y podrán lanzarse sobre mí/ podrán romper mi columna/ pero no podrán cambiar lo que siento/ porque te amo/ ¿y de verdad es tan raro?/ ¿realmente tan extraño?/ Yo digo no/ tú dices sí (pero cambiarás de opinión)/ De nuevo dejé el norte/ y viajé nuevamente al sur/ me confundí-maté una monja/ no puedo evitar lo que siento/ (perdí mi bolso en New Port, Pagnell)/ porque es el último kilómetro el más pesado/ mi garganta estaba seca/ con el sol sobre mis ojos/ y me di cuenta, me di cuenta/ de que nunca podría/ nunca regresaría a casa.* ("Is it really so strange?").

El mundo parece irse con el cuerpo que vemos cada día envejecer. Por lo tanto, debemos dejar nuestro rastro-rostro. Somos los dandies de la época, nos cuesta esfuerzo no creernos la medida del universo, todo se nos presenta maleable a nuestra voluntad. Nuestro estilo es tanpreciado como nuestra neurastenia.

Morrisey y Wilde: dandies que "sufren para atenuar el dolor de los demás". Nada de dicha en ellos. Su deber y el nuestro es divertirnos terriblemente.

Por ahora, The Smiths son los últimos héroes musicales. Radicalmente murieron en el patíbulo de su propia música para no permitirse la repetición. Wilde decía que arruinarse por la poesía es un honor. Como Wilde, The Smiths nos mostraron que es fácil ser tentado por todo lo que se puede hacer, por lo que se puede no hacer, por lo que es necesario hacer y por lo que sólo se puede intentar. Esta actitud, que se disimula de mil formas, es lo que reivindica todavía sus obras. Finalmente ellos fueron sus únicos representantes.

Iván Delgado

Saxofonista de La Banda del Pequeño Vicio y Misión Africa

*La evolución seguida por el rock en esta última década es, resumida, la siguiente: al rock sinfónico se opuso el punk con el objetivo de dar más fuerza y a la vez simplificar un movimiento que día a día tendía más al manierismo. Posteriormente surgió el new romantic, con grupos como Spandau Ballet y Culture Club, que no poseían ni la agresividad del punk ni el rebuscamiento del rock sinfónico, dándole mucha importancia —eso sí— al sonido y a la grabación en estudio. Desde aquí la música comenzó a abusar de la tecnología, surgiendo grupos que, compuestos de dos integrantes, sonaban como una orquesta. Es el caso del tecno pop (un típico ejemplo comercial fue Yaz o Yazoo). Thomas Dolby hizo grandes aportes a esta corriente y quienes verdaderamente descollaron fueron los Depeche Mode. Con esta selva de cables se podía lograr timbres-registros y ensambles nunca antes oídos.

**Lo interesante de este álbum solista de Morrissey es que entre una canción y otra se da una diferencia bastante notoria, mucho mayor de lo que se permitían The Smiths en sus long plays. Sin embargo se percibe un deseo desenfundado (tal vez por iniciativa del productor) de parecerse lo más posible a The Smiths.



Con frecuencia la gran poesía y, ante todo, la poesía contemporánea, parece cumplir una hazaña imposible, similar a la inverosímil acrobacia de un cuerpo que, por el infinito tiempo que dura un instante, se sostuviera suspendido firmemente en el aire. Tanto más improbable resulta esta hazaña, cuanto más decididamente el poema ponga en flexión el lenguaje y su verbo, volviéndose la poesía mera tensión sobre sí misma, intensidad máxima sostenida en el silencio, como el acróbata suspendido en ese aire o abismo que, anterior a las palabras, corta el aliento del espectador. Tal me parece ser el ejercicio que ejecutan los 79 poemas breves que forman este *Virus* de Gonzalo Millán (Santiago, 1947), autor de *La ciudad* (1979) y *Vida* (1984), director de la revista de poesía *El Espíritu del Valle* y destacado corifeo de la así denominada "emergencia poética chilena".

Poeta riguroso y sabio, elevándose entre las cimas y hundiéndose por los valles, Millán ha sabido recogerse en las cuidadas y exactas Ediciones Ganymedes que entrega el poeta David Turkeltaub, y ha tenido también el gesto de proporcionar al lector algunas claves para la lectura de su *Virus*, aquellas que le obligan a reproducir una y otra vez, como un condenado, la acrobática hazaña del poema breve que se muerde la cola, pobre lector entregado al tormento de convertirse él mismo en un breve poema que, girando sobre sí, se autoengulle y desaparece.

Virulencia poética:

Gonzalo Millán

El signo alquímico del "ouróboros" (o en latín, el "caudívoro") es una imagen que ha obsesionado a Millán por lo menos desde 1968: *Me preño, me alimento y crezco/ ovillado en mi interior, me hincho/ y pateo el vientre hasta dolerme./ Un día me canso de esperarme./ me enlazo al cuello./ me sacco la lengua y aborto (Vida, p. 37). La poesía, según Millán, es la palabra que se muerde la cola como el ouróboros. Por ello pone buen cuidado en citar como epígrafe de su libro a William S. Burroughs: "La palabra es un virus". El VIRUS que inculca Millán no es otro que la poesía misma, la palabra poética que, volviéndose sobre sí, es a la vez el veneno de la víbora y su propio antídoto: Si llevas el veneno/ en las fauces,/ muérdete la cola/ donde está el antídoto/ como el ouróboros. (Virus p. 11). Suspendiendo su tendencia natural hacia las cosas, la palabra que retorna sobre sí misma, la poesía, es palabra suspendida que se queda girando en el aire, intensifi-*

cada hasta su anulación, convertida en simple parábola del silencio: *Vacuno con el virus/ de la verborragia, el silencio* (p. 12). Y en esta operación tornase manifiesta la violencia originaria del lenguaje, aquella metafórica violencia que, en tanto subversión y reversión de la lengua, postula la transformación de la vida, la metamorfosis del mundo.

La violencia de esta poesía deriva de su radicalidad: ella es poesía en segundo grado, poesía de la poesía, rasgo que comparte con las líneas más señaladas de la poesía moderna, desde Mallarmé o Pound hasta la antipoesía de Parra. En esta flexión del lenguaje sobre sí mismo se despliega una ironía, a menudo amarga y corrosiva, que llega hasta la irrisión de la propia poesía. Así, la ambivalente cancelación del poema breve que asume el aspecto de un ajuste de cuentas con Brecht, Cardenal, Parra y, por cierto, con el propio Millán: *El poema breve ha sido/ nuestro caballito de batalla*

(.../ (...)/ *Desmóntalo antes que se te muera; Calla a ese hijo de puta* (pp. 47, 12). Ironía que revela igualmente el hastío del verbo desgastado, el ominoso peso de la página en blanco, los signos dispersos de un lenguaje fragmentado que es la contrapartida de un mundo social hecho añicos: *Entre los desperdicios/ que el arroyo arrastró/ se hallan restos/ de un deteriorado alfabeto./ hacia el final del invierno/ (...)* (p. 31); *Bates baba, Espumas/ unas exudaciones vencidas/ por el uso excesivo del verbo (...)* (p. 15); *Vuelves las páginas/ grises y pesadas/ como el plomo/ de tanto estar/ en blanco, esperando/ en la penumbra dorada* (ibid.); *Como un chicle que ha perdido/ hace tiempo su sabor y aroma./ vuelves a corregir este texto/ soso, amorfo y descolorido/ que ya sólo sabe y huele/ a la lengua que lo amasa./ a los dientes que lo mastican* (p. 22). En este trabajo sistemático sobre el tedio de la palabra que se ha tornado imposible o moribunda, trasúntase la enunciación del deterioro de la vida y la esperanza de los pueblos que, como Chile, aún se encuentran "hacia el final del invierno". En este infierno final, *Virus* de Gonzalo Millán opera como un revulsivo. Libro amargo y corrosivo, pero por ello mismo salúfero y absolutamente recomendable.

MIGUEL VICUÑA

Gonzalo Millán

Virus

Ediciones Ganymedes, Santiago, 1987.

NOTAS DE LECTURA

NOTAS DE LECTURA

Poets Corner
a Javier Castro

Tantas veces regresaba para nunca
tocar el centro de la tierra
Junto a todos
(Henry James a tu derecha)
¿Quién pensó alguna vez en estas piedras?

Chaucer nos recuerda en la otra acera
(Por momentos Yeats o Keats o Byron)

El mármol nos recuerda la jugada:
A solas con el trueno, T. S. Eliot

Este poema escrito en Inglaterra, en 1986, en la Abadía de Westminster a solas con el trueno, intenta la mirada simple.

¿Es claro el día?, ¿es contradictorio el pasado?. El hombre (invisible) siente la experiencia como vértigo de salvación. Si se escucha, la neurótica calma. Si convierte la sensación, el murmullo infinitamente insignificante.

Tantas veces imaginé verme rodeado de secretos, mirar una introvertida tarde, con la muchedumbre dispersa, caminando detrás de mi sombra. Ese es el paseo (idioma) cargado de sentido. Confundiendo y estimulando el sentido de la imagen.

Cuesta mirarlo.

Desde siempre el poeta soñó abolir el entorno o las cosas -porque las cosas no tienen nombre-.

Quiere ver la circunstancia o la sensación como Super-fenómeno, apelando a

POETS CORNER: Alucinado, a través de la metáfora

MAURICIO BARRIENTOS

la experiencia, como figura de un opuesto, como situación ritual, alucinado, a través de la metáfora - la metáfora de la sensación.

Sólo *Poets Corner* es un discurso que se refiere al autor (o a sí mismo). Junto a todos (Henry James en los puntos cardinales). ¿Quién pensó alguna vez en estas piedras?... Si la medida, la dirección, el sentido son referentes, ¿qué secreto permite la jugada?

Hay una serie de instancias que proyecta el juego. Sucede a menudo cuando el mundo descrito va variando. Observo. Alrededor de mí / suceden cosas que no son; / Ni siquiera tristes y voluminosas / Sino que la presencia de un sujeto que está oculto.

Cuesta mirarlo.

El lenguaje se apoya en ciertas claves: autoriza la caída del verso, a solas con el trueno, Andrés Morales.

LA MEMORIA SECRETA

"Lo más profundo es la piel"
Váley (cit. por Deleuze)

ROBERTO MERINO

Hay un párrafo de Barthes que parece estar hecho —más que ningún otro— para ser citado. Yo lo tenía consignado como epígrafe de un texto aún no escrito, pero en este caso lo remito a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez o a uno de sus aspectos (¿se puede decir contenidos?) principales. La cita en cuestión corresponde a una entrevista concedida por Barthes a Angelo Schwarz con anterioridad a la aparición de *La cámara lúcida*¹: "Si verdaderamente se quiere hablar de la fotografía en un nivel serio, hay que ponerla en relación con la muerte. Es verdad que la foto es un testigo, pero es un testigo de lo que ya no existe. Incluso si el sujeto está todavía vivo, se trata de un momento del sujeto que ha sido fotografiado, y ese momento ya no existe (...). Cada acto de lectura de una foto (...), cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente, de una manera reprimida, un contacto con lo que ya no existe, es decir, con la muerte. Creo que es así como habría que abordar el enigma de la foto, es al menos así como vivo la fotografía: como un enigma fascinante y fúnebre".

Una de las formas como a su vez Juan Luis Martínez cita en *La nueva novela* la obra de Lewis Carroll, elude inicialmente las operaciones habituales de la intertextualidad literaria y da una vuelta alrededor del espejo para recuperar una imagen limítrofe y registrarla en el reflejo opaco del offset: el retrato de esa perdida *persona natural*, Alice Lidell, la pequeña mendiga, la modelo, la niña que hacia 1861 fotografió el ojo de Carroll (o alternativamente el del vicario Dodgson), la amiga-niña del autor y destinatario real de su obra: es ella el sublimado objeto de deseo que refracta y que posibilita que el relato de las aventuras de su homónima se produzca una tarde de verano, con ocasión de un paseo, una deriva, un orilleo por el Támesis a la búsqueda de un poco de sombra.

Las tres apariciones del retrato de Alice a través de *La nueva novela* (págs. 86, 105 y 128), configuran un



flujo icónico particular dentro de una serie mayor, la de los *portraits*, con la que comparten, por supuesto, una actividad de indicaciones y citas intratextuales mutuas. Pero es este retrato —aisladamente— el objeto primario de tránsito y recambio conceptual de toda la serie: los textos parafrásicos (los comentarios explicativos de la imagen propios de una relación icónica), modifican de tal manera los rasgos de su identidad visual, que finalmente ese rostro, ese cuerpo y su correspondiente nombre parecen diluirse en la superficie (el espejo cambiante) de su corriente. Los textos de las páginas 86 y 105 se refieren a la relación suspensiva de la mirada entre la modelo y el fotógrafo, variando notoriamente en cada caso el sello de esa relación. El subtema del primero es, a simple vista, la belleza; el del segundo, la muerte. Es aquí precisamente donde la cita de Barthes encuentra un ajuste y es posible leerla como suplemento del texto, porque éste, cuidadosamente, evita cifrar en la pequeña modelo los datos de la muerte y la desaparición, asignándoselos en cambio a lo que en torno a ella figura como representación del mundo: el paisaje privado de un jardín.

¿Adónde, a quién se dirige la pregunta lanzada desde el epígrafe de la página 86 ("¿Qué es una niña?"), suspendida entre comillas como una cita que sin embargo omite su fuente (su destinador)? Aparentemente, el enunciado no sólo entra en relación con aquellos elementos con los que forma la unidad de la página (títulos, retrato, texto), sino que además puede ser la llave de un problema fundamental del libro. En este sentido, es posible aventurar una respuesta que no contesta la pregunta sino que intenta recontextualizarla: la verosimilitud permite conjeturar la cita como parte de un parlamento que Alicia, en el país de las maravillas o al otro lado del espejo, se haya visto obligada a protagonizar. Me refiero a aquellas preguntas de los textos de Carroll que —formuladas a Alicia— se multiplican cada vez para desestabilizar precisamente su nombre propio o el resto de los salvamentos de su identidad. Es de-

¹ En 1977, por coincidencia el año de aparición de *La nueva novela* (Roland Barthes, *El grano de la voz*, Siglo Veintiuno, 1983, pág. 363).

cir, la pregunta *¿qué es una niña?* puede corresponder a un instante hipotético en el proceso de la pérdida de identidad de la niña llamada Alicia. Nota en curso: quiero advertir que Alicia y Alice Lidell son para mí refracciones de un mismo cuerpo o imagen. (No está de más señalar que Carroll —entre otras sorpresas— tenía en su casa espejos deformantes para que se miraran sus amigas). Los dos libros de Carroll cuyos títulos llevan el nombre de Alicia o Alice parecen ser el espacio transitivo que las pone en indisoluble proximidad.

Queda aún una segunda respuesta, que la puede entregar Gilles Deleuze a condición de que se modifique levemente la pregunta: ¿Por qué una niña?: “Por regla general, sólo las niñas comprenden el estoicismo y tienen sentido del acontecimiento”.² Lo que pasa es que la paradoja —modalidad con la que se estructura la obra de Juan Luis Martínez— surge, según Deleuze, como contragolpe a la ironía socrática por parte de cínicos y sofistas, y que son los estoicos los que le dan al humor una dialéctica, un lugar natural y un concepto filosófico. Esta operación la retoma y la reelabora en su obra Lewis Carroll. “La paradoja surge como destitución de la profundidad, extensión de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. El humor es este arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o las alturas” (las cursivas son mías).³

La ironía —para efectuarse— necesita que previamente se complete un tramo de la significación. La paradoja, en cambio, desactiva el proceso en un punto intermedio y opera, por así decirlo, con signos que en algún momento deben presentarse vacíos. Textos de Martínez como “La página siguiente” (pág. 58), o sus investigaciones sobre la transparencia (págs. 40-43 en el contexto de trabajos previos de Tardieu), o la lectura transversal provocada por las relaciones de las páginas 61 y 99 generando la desaparición de un segmento del libro, son atentatorios (como consideró William James el efecto de la paradoja de Aquiles y la Tortuga) “no solamente a la realidad del espacio, sino también a la más fina e invulnerable del tiempo”.⁴

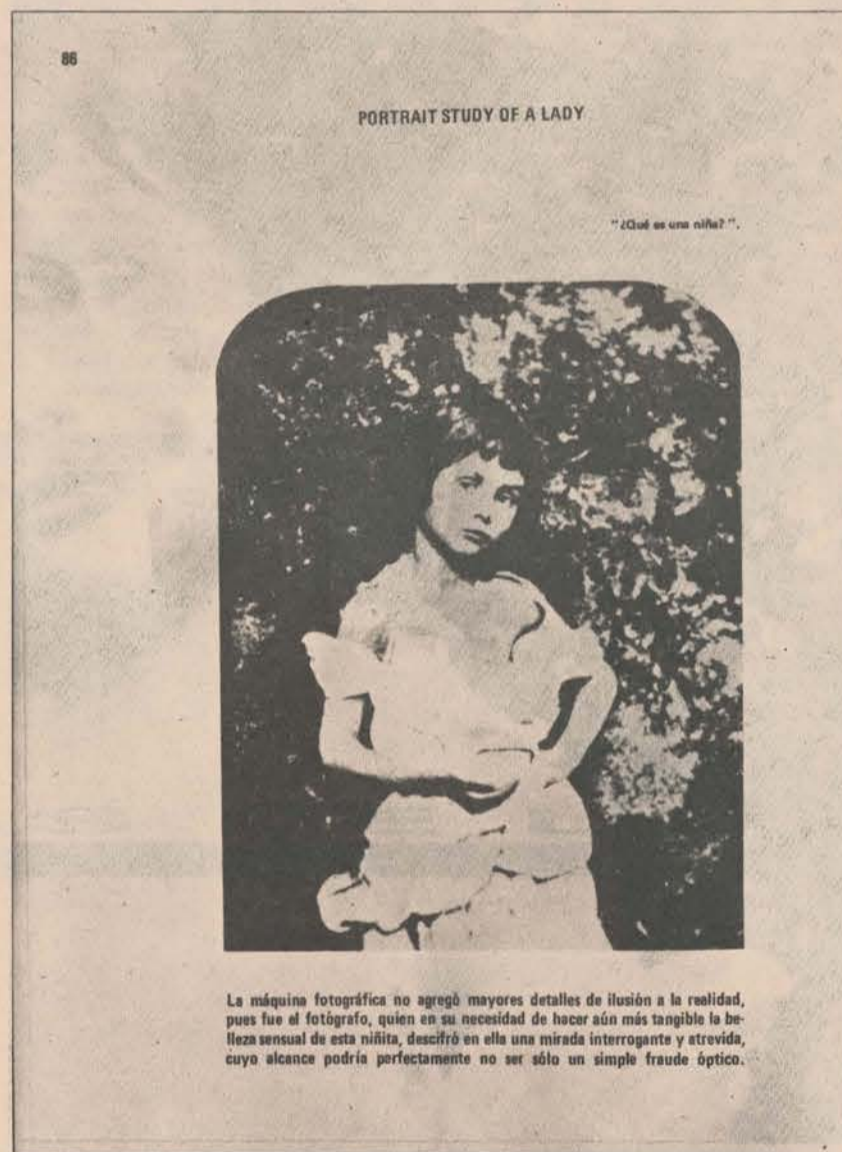
La paradoja representacionista clásica del signo es la siguiente: un signo cualquiera —para que se logre la significación— debe desaparecer ante aquello de lo que es signo; es decir, a su presencia debe agregar, inseparablemente, su ausencia. Son varios los modos como Martínez trabaja en su libro la obra de Lewis Carroll: citas, indicaciones explícitas, traslación de personajes y, sobre todo, una concepción del espacio discursivo que es en varios aspectos homóloga: la lectura se lleva a efecto en un espacio transitivo, desdoblamiento de lo real hacia una zona fronteriza: el pozo (el sueño) en *El país de las maravillas*; el espejo transitable, en *A través del espejo*,

² *Lógica del sentido*, Barral 1971, pág. 21.

³ *Idem*, pág. 19.

⁴ Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la Tortuga”, en *Discusión*, 1932.

⁵ Roberto Merino, *La nueva novela: proposición de una lectura*, 1983. Memoria de grado elaborada en el contexto de un seminario de tesis para licenciaturas que abordaba el problema de la reflexividad en la poesía chilena actual y que dirigió Carmen Foxley. Usando el instrumental de la pragmática lingüística, dirigida a un destinatario académico y escasamente difundida, la memoria en cuestión es mi propia memoria secreta. Al respecto, adjunto la corrección de una errata conceptual. Dice: “un problema de representación”. Debe decir: “soluciones de verosimilitud”. En rigor, *La nueva novela* es un enorme problema de representación.



de Marx y Rimbaud ('El eterno retorno', pág. 7), dirigen sus miradas hacia fuera del texto, hacia la realidad. En 'La realidad 2', los personajes de las proximidades, otra vez Marx y Rimbaud ('El poeta como Superman', pág. 147) y el perro cuya figura invertida aparece ahora en el colofón (pág. 149) fuerzan —invirtiendo— la dirección de sus miradas iniciales y de este modo insisten en realizar una indicación semiótica hacia afuera, nuevamente hacia la realidad. La obra manifiesta una voluntad de permanecer al margen de la realidad o de su discusión. No obstante, el resultado es más el efecto de un espejismo que el de una acción efectiva: el margen trazado es frontera pero también es brecha, conducto, punto de intersección entre el espacio privativo de las relaciones internas de la obra y lo que se intuye o se define aproximadamente como la realidad. En un juego de límites y gestos, el gesto es ambiguo y el límite precario: a pesar del énfasis puesto en la indicación, la línea divisoria entre lo de fuera y lo de adentro resulta menos efectiva (y menos arbitraria) que la que genera automáticamente cualquier obra cuyas relaciones con lo real estén supeditadas a un problema de representación".⁵

Si uno se propusiera, además, diseñar el bestiario de *La nueva novela*, con todos sus animales lógicos, epistemológicos y la notación de sus movidas fantasmales, desde el Pato de las Islas (Napoleón) hasta la bestia combinatoria denominada animalfabeto, inevitablemente toparía con animales anotados previamente por Carroll, al menos con el Gato de Cheshire y la Liebre de Marzo. Esta última (transfigurada en la liebre de Durero y representante de la locura —“está loca porque es de Marzo”, el mes que en Europa estas criaturas disponen para sus apareamientos—) acecha en el lugar de salida —en el plano cuadrulado— en la vigilancia de sus propios movimientos de dislocación, al contrario del perro Sogol (anagrama de Logos), guardián de libro, prisionero del libro, que permanece todavía encerrado en el círculo de la familia.

Todo se dibuja, incluso lo infinito
G. Bachelard

son esos conductos limítrofes de desalojo de lo real: todo lo que suceda, todo lo que en rigor suceda en la escritura, acontece en ese espacio superficial y sustitutivo, y Alicia deberá efectuar desplazamientos rasantes por sobre la espesura del lenguaje durante todo el trámite de sus respectivas aventuras. Por otro lado, Martínez destina su obra a un espacio que gestualmente difiere de lo real y marca los límites: “Los textos situados en ambas solapas del libro ('La realidad 1' y 'La realidad 2'), abren de inmediato una problemática redundante en la obra y que el lector podrá posteriormente ir develando mediante la activación de las remisiones. Pero el gesto fundamental que significa la presencia de esos textos en espacios de dominio habitualmente extratextual consiste no sólo en la puesta en juego de la estructura tipográfica del libro, sino en la indicación latente que señala una frontera, un margen que segrega a la realidad fuera del plano de existencia textual de la obra. Este gesto de exclusión es reforzado por la presencia de los personajes de las páginas contiguas, por la semiótica de sus miradas: en el caso de 'La realidad 1', tanto el perro del isotipo —en la portadilla— como los retratos

La tercera aparición de la fotografía de Alice corresponde a la nota 7 de la sección “Notas y referencias” (pág. 128). El título de este fragmento se encarga de sincretizar a los dos anteriores. Si el diagrama superpuesto a la imagen se estructura a través de ciertas oposiciones semánticas como paraíso/infierno, niñez/edad adulta, Alicia/Delia (Delia Fernández, personaje adulto de “Descripción de una boda” —pág. 129— cuyo nombre es anagrama de Ideal), el tránsito, la continuidad de los ligamentos trazados, recorre el cuerpo fotográfico de la niña. La linealidad de las coordenadas de ese diagrama, superponiéndose a la

trama de la imagen —hecha de puntos y, por lo tanto, de líneas posibles— buscan reunir en un solo sintagma visual el levantamiento y el ocaso imposibles de una vida y, en la fijación fotográfica de su edad, la niña crece y progresivamente abandona las circunferencias (de la prisión, de la protección) y, tramada, difuminada, atrapada en la superficie —su único lugar—, queda al fin suspendida en un proceso que desembaraza la aparente profundidad de la vida en la profundidad —no menos ilusoria— de la muerte.

Respecto a la zona central de la composición, un comentario: cualquier intento por convertir el desierto en jardín es irrisorio, patético e inútil ante la sola posibilidad de jardines reales completamente desiertos.

Todo se dibuja, incluso lo infinito: cuando Bachelard redactó esta afirmación, olvidó mencionar que es precisamente en la palabra *infinito* donde lo infinito se dibuja primero que nada y que es en el ilimitado entorno de esa palabra donde comienza también a desdibujarse. Igualmente, no hay para la profundidad un espacio más acotado que el de la caja tipográfica que arma la palabra que la designa. Sabemos que los conceptos son metáforas y que se suplantán unos a otros. Caja o cripta tipográfica: ya hay suficiente profundidad en la estrechez de la cripta que aprisiona los cuerpos y los signos. La caja, la cripta o “la tumba de los signos”: su profundidad no es más que la inversión de su superficie. En la redistribución simbólica de un poema de Valéry alrededor de la impresión en negativo del soneto de Nerual *El desdichado* (“El cementerio marino”, pág. 30), Martínez agrega un texto que hace la paráfrasis de la operación: “Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta ‘Profundidad de la Literatura’”.

Pero ahora, volviendo atrás, iniciando el hojear regresivo que sugiere la indicación de la página 128 (“véase: LA LITERATURA”), uno se da cuenta del lugar que ocupa Alice en la serie reiterativa de su imagen, su lugar-bisagra. La lámina semitransparente que se inserta entre la página 86 y la contigua —en blanco, sin foliar— funciona como un desdoblamiento intermedio de ambas, la superficie de su irreductible discordia. Primero, imprime sobre la página en blanco —desde fuera, en un gesto provisorio— el título que designa a ésta como tal. Si luego uno vuelve

⁶ Braulio Arenas “Dichas y desdichas de la poesía”, *El Mercurio*, 4 junio 1978.

⁷ Enrique Lihn, Pedro Lastra, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Ediciones Archivo, 1987, pág. 9.

⁸ *Idem*, pág. 14.



la lámina sobre la página 86, imprime el revés de esas palabras sobre aquella, y es la posibilidad de esa superposición lo que permite que uno descubra el exacto lugar que ocupa la imagen de Alice en el libro: *al otro lado del espejo*. Pasar de un lado a otro es, por el momento, mero espejismo, flagrante representación. En la fijación de su edad, nuevamente, Alice dirige la línea segmentada de su mirada desde la superficie de la profundidad, desde el sitio mismo de la inversión.

En la persecución fenomenológica de un poema de Michaux (*El espacio en las sombras*), Bachelard escribe: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (*Poética del espacio*, 1957). Veinte años después, en la página 113 de *La nueva novela* (“Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado”) el párrafo, anónimamente, reaparece: “En este pequeño cuadrado, lo de fuera: (el espacio blanco de la página) y lo de dentro: (la fotografía) están prontos a invertirse, a trocar su hostili-

dad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados”.

Tanto Bachelard como Michaux se cuentan entre la galería de autores de *La nueva novela*, con Eliot, con Tardieu, con Carroll, con muchos otros. Autores que la particular mecánica de la intertextualidad de Martínez transforma en una especie de autores-destinadores del libro, y además, sobre todo en el caso de Tardieu, en destinatarios recurrentes.

Desde la portada misma y a través de la suspensión y anulación del nombre del autor (Juan Luis Martínez) y de su alter ego (Juan de Dios Martínez), la autoridad del autor se restringe al mínimo en el campo de juego textual de la obra. Es raro entonces que Braulio Arenas⁶ haya pretendido acusar falta de “originalidad” en el libro al comprobar que “la re, la re, la realidad” de la primera solapa es una simple traducción de “la re, la re, la réalité”, línea que pertenece a Louis Aragon. Es un poco menos raro que cierto crítico haya emprendido el análisis de los textos de Jean Tardieu (*Pequeños problemas y cuestiones prácticas*) inscritos en *La nueva novela* sin haber leído primero (nunca) el gesto de la inclusión de esos textos en su contexto de recepción.

Creo que la desarticulación del sujeto del texto en varios sujetos anteriores y presentes, es decir, el hecho de que el autor Martínez aparezca transitado por una diversidad de autores (obnubilado en esa nebulosa) y sea, en esa medida, casi inexistente, genera para los destinatarios de la obra una estrategia de recepción (en el sentido que Umberto Eco le asigna a este intercambio en el tercer capítulo de *Lector in fabula*) que cuenta con un lector modelo paralelamente diversificado y fantasmal. Me atrevo a sugerir que *La nueva novela*, más que lectores habitualmente tales, emite y requiere destinatarios o cómplices. En su obra conjunta, Enrique Lihn y Pedro Lastra estiman que en este caso “La amplitud y complejidad de las referencialidades produce la reducción voluntaria del corpus de lectores, destinados a integrar un tipo de cofradía como la de los sabios de Tlön, que repiten su identidad de generación en generación”.⁷

A propósito del tema, y a propósito de Borges, quiero sembrar un poco mi duda en relación a otro párrafo del libro de Lihn y Lastra. Ellos escriben: “La propuesta de Martínez es la de una autoría transindividual, que quiere superar desde el Oriente la noción de intertextualidad según se ha entendido en Occidente, donde los textos de base están presentes en las transformaciones del texto que los reprocesa; pero en Martínez ella parece resolverse en la negación de las individualidades en la literatura, al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es él”.⁸ La apreciación me parece sumamente importante; mi duda va

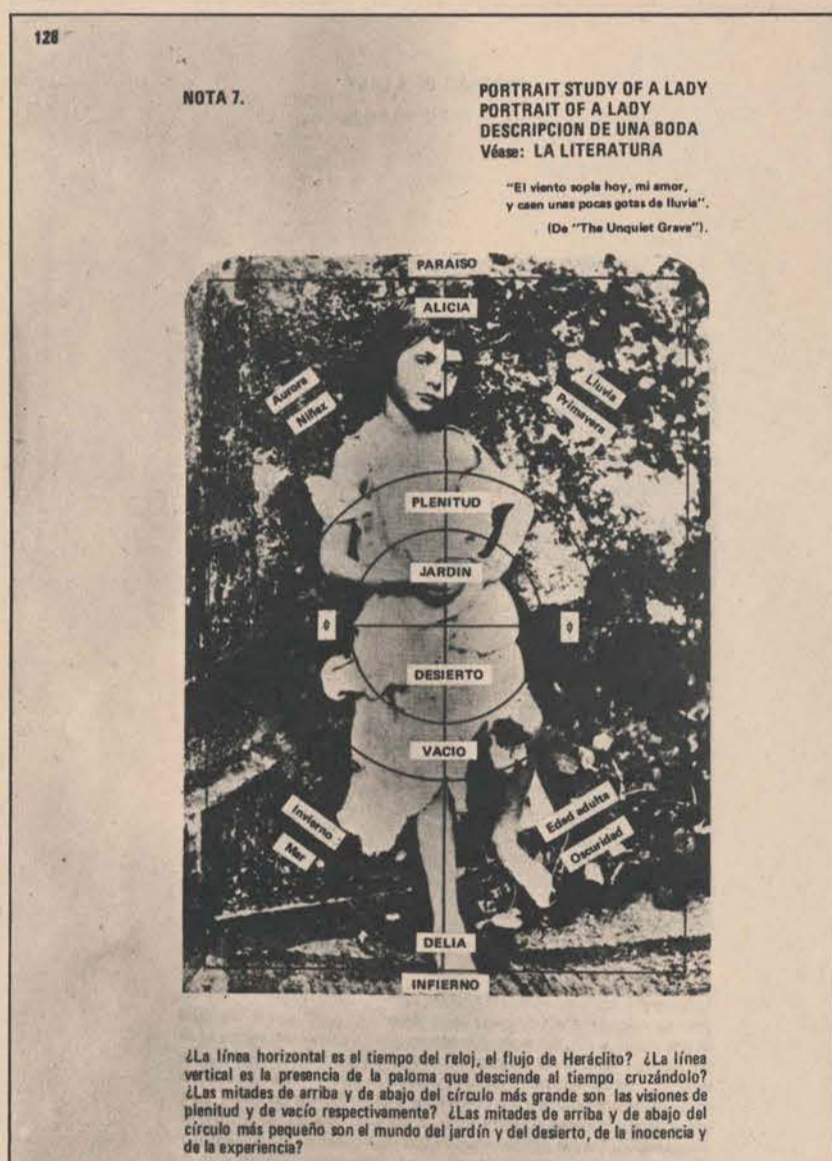
por el lado de la orientalidad de un proyecto que tiene suficientes antecedentes occidentales, aunque (¡discusión ociosa!) quién puede sustraerse a la confusión estratégica de los hemisferios y los puntos cardinales en el día de hoy. De todos modos, un texto de Borges puede servir de elucidación: "Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario (...), se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros".⁹ También menciona a otros agonistas de la empresa transindividual —"amanuenses del Espíritu"—: Emerson y además Valéry, quien sugirió una Historia de la Literatura (las mayúsculas le pertenecen) que prescindiera de los nombres propios y de sus incidentes. Mi conocimiento del tema llega no mucho más allá, pero, como refutación de mi reparo anterior, ¿se podría también inferir un proyecto oriental en la base de los proyectos literarios de Moore, Joyce, Wilde, Jonson, Emerson y Valéry?

El enunciado del título de este artículo, "la memoria secreta" u oculta, es una explicación etimológica del vocablo *criptomnesis*, con el que algunos psicoanalistas designaban la reproducción inconsciente y tardía de un texto aparentemente olvidado en la producción de otro posterior. Se trata de una variante del robo que nada tiene que ver con el plagio, que es una actividad cuya metodología anula sistemáticamente la intromisión del azar. En el caso de la reproducción criptomnésica —"un fenómeno que se observa principalmente en los sonámbulos y, como curiosidad literaria, en los moribundos"— el texto intruso aflora inopinadamente en la contigüidad del texto anfitrión y, aunque es parasitario de él, también, simultáneamente, lo alimenta. (Wilhelm Stekel ha analizado un ejemplo concreto en un fragmento del *Zaratustra*, de Nietzsche).¹⁰ Me interesa dejar esbozado el diseño de esta figura para señalar simplemente la posibilidad de existencia de un estrecho espacio de convivencia solidaria —o des-solidaria— entre textos distintos sin que necesariamente el texto de recepción se vincule al anterior conforme a las modalidades habituales de la cita (ni en los espacios destinados para ella).

En este sentido, la constatación del fragmento de Bachelard minuciosamente infiltrado entre los textos de Martínez (una cita oculta, ultracodi-

⁹ Borges, "La flor de Coleridge", en *Otras inquisiciones* (1952).

¹⁰ Por otro lado, no se puede dejar pasar por alto una curiosa apreciación médica del doctor Stekel: "En cierto sentido, el poeta es un ser psíquicamente infantil. De ahí que ciertos poetas se sientan inclinados a robar...". (*Actos impulsivos*, pág. 236).



ficada, sin indicadores) descubre algo que permanece latente en la estructura del libro: un segundo orden, algo así como una trans-escritura, el flujo de un discurso textualizado con tinta simpática a través de las páginas, un sistema de filigranas que intenta suplir —en la medida de la actualización— una red de comunicaciones vacía o cortada en la cual se lo instala. Un fenómeno de esta clase, aunque podría decirse que inverso, corresponde a las relaciones textuales establecidas entre las páginas 61 y 99: en este caso, no hay lugar para las remisiones explícitas que se dirigen mutuamente los textos, no otro, al menos, que la frágil textura de la superficie en que ambos se enuncian. Podría decirse que entre las páginas 61 y 99, para la lectura que intenta poner en funcionamiento sus relaciones, el espacio intermedio deja representativamente de existir y en rigor no se verifica jamás.

La idea del espacio del libro como correspondencia cerrada del nombre propio de un autor —el registro de su propiedad intelectual, tal como está, por lo demás, legislado— tiene que ver estrictamente con ciertas publicitaciones seculares del concepto de genio, con la pretensión de la in-

terioridad y sobre todo con la confirmación de un eslabón particular dentro de una cadena de poderes. Desde los textos de Martínez se intenta hacer la deconstrucción de este sistema. Por eso *la búsqueda de la pérdida* del nombre propio (un trabajo de indagación y constatación) necesita en su caso de un subtexto de referencias veladas, un segundo texto criptomnésico. De este modo, Martínez —trabajando además la mayoría de los modos posibles de intertextualidad— desliza el proyecto en sus operaciones más fantasmales de la cita. Cuando en su época Montaigne satura sus páginas de citas latinas, lo que hace es reforzar cierta idea de la autoría individual. Antes, en la Edad Media, los textos medianamente difundidos parecían bastante más desprovistos del patrocinio de su productor y por sus numerosas brechas abiertas se infiltraba la escritura del copista, donde quedaba registrado el cansancio de éste, su aburrimiento, su dimisión del trabajo y, en casos más extremos, su muerte y relevo.

Es la clase de inestabilidad que subvierte la relación de las páginas 61 y 99 lo que para mí vuelve inquietante la lectura de *La nueva novela*: la posibilidad experimentada en sus páginas de prolongar por medio de una suerte de inercia de la percepción —como en una serie de planos sucesivos— una continuidad representativa desde los textos hacia un espacio que no existe en la obra y que tampoco está, ciertamente, en la vida. Es en este punto cuando los proyectos que se puede inferir son los de la obra —la destitución de la profundidad, la deconstrucción del logos, la anulación del nombre propio— adquieren un valor constitutivo (estructural): desde el momento en que uno se involucra en una lectura epistemológicamente dramática y descubre que sus criterios de verdad, de realidad, en fin, de lectura, han sido atrapados por el texto y que es completamente necesario descifrar una cadena de obstáculos (preguntas que lo interrogan a usted sobre su propio nombre) para poder abandonar el libro, finalmente, por alguna parte. Lihn y Lastra (*op. cit.* pág. 10, las cursivas son mías) destacan esta particularidad en el corpus de inserción al que *La nueva novela* remite: "Las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que *el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad*, por encima de la presunción de verosimilitud".

Lo secreto está oculto bajo la fugaz y semi transparente lámina de su superficie. Entonces: ¿deberé al final pesquisar una cita que afirme que tanto la memoria como el secreto sólo tienen revés y que es precisamente la clausura, el candado, el contrato de esa reversibilidad lo que permite que se efectúe el reconocimiento de lo recordado —lo memorable— y de lo oculto —lo secreto—?

La memoria, sin embargo, secreta.

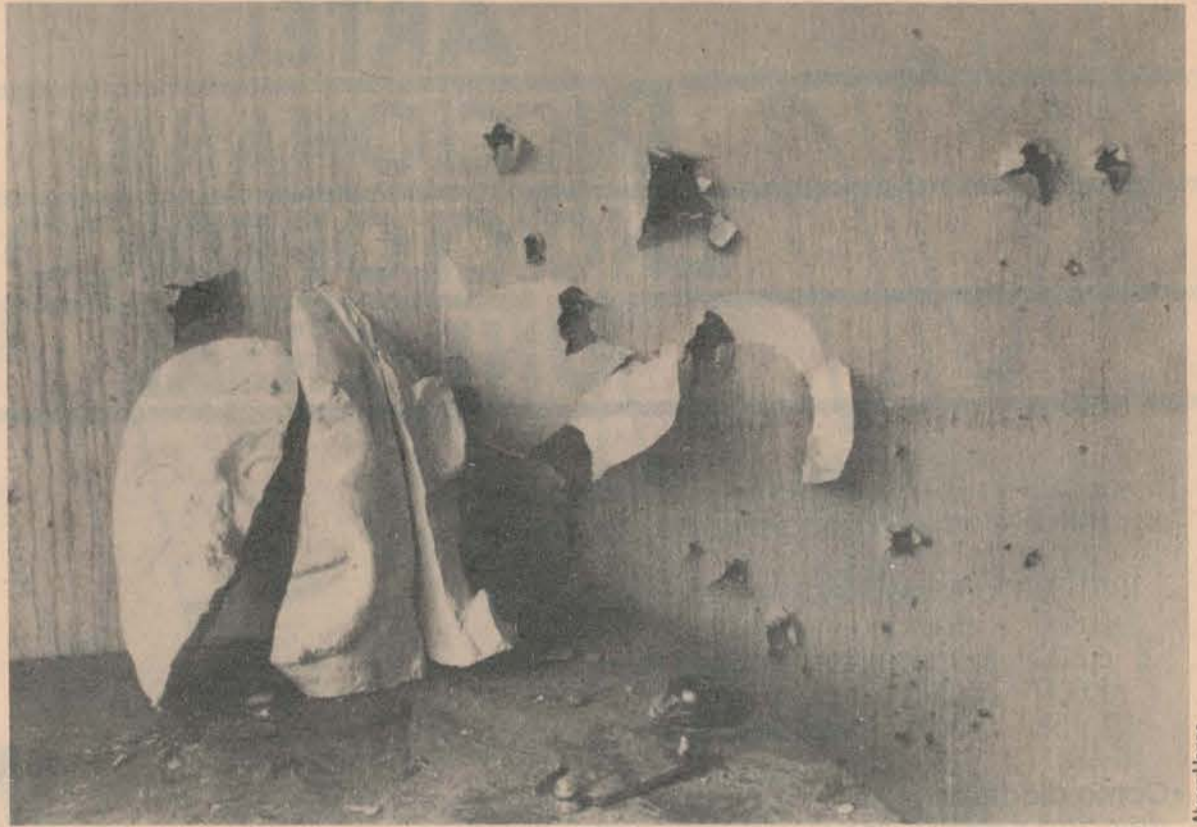
CARMEN FOXLEY

El año pasado viajó a Chile el profesor Lidio Nieto, lingüista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, para patrocinar, como director de la colección filológica, la divulgación de una nueva serie cuyo proyecto es traducir y publicar estudios fundamentales del pensamiento teórico sobre la literatura. El primer volumen es el que comento ahora, cuya selección bibliográfica se debe a José Antonio Mayoral. Le sigue *Estética de la Recepción* y otros destinados a los géneros literarios, la sociología de la literatura, la lingüística del texto, etc. Creo que ha valido la pena seguir la pista a esa noticia porque los trabajos que aquí se traducen o reproducen, con algunos años de retraso, es cierto, son referentes indispensables de una reflexión en curso. Fueron publicados por primera vez entre los años 1971 y 1981, y se organizan en el libro en dos ejes desde los que se intenta la delimitación del fenómeno de la literatura. Unos lo hacen desde el marco de la teoría de la comunicación —los de Roland Posner, Ursula Oomen, Teun van Dijk, Fernando Lázaro Carreter y Siegfried Schmidt—, y otros desde el marco de los actos de habla, sección que incluye los trabajos de Richard Ohmann, Samuel Levin y José Domínguez Caparrós.

Todos coinciden en haber incorporado a su reflexión los conocimientos que provienen de la pragmática, es decir, el estudio de la significación discursiva que surge de la relación entre los interlocutores y de su situación en un contexto subjetivo, cognoscitivo, o cultural determinado. Ya conocíamos los estudios de pragmática lingüística y

filosófica, pero en este volumen se intentó reunir las observaciones y restricciones que hacemos cuando se trata del discurso literario en uso y no del lenguaje común. Reconocen todos la dificultad de definir la especificidad de la literatura, pues ella comparte sus rasgos con otros discursos, y la imposibilidad de hacerlo limitándose a observar sus propiedades lingüísticas o una particular organización del texto, porque esa opción olvida que el lenguaje es comportamiento social e interacción, y ello exige incluir como pivotes del proceso discursivo a sus participantes y las condiciones de su situación además de lo dicho, y no privilegiar tanto el código lingüístico sino el uso del lenguaje de la literatura en el momento histórico y en la sociedad. Hay que agregar que algunos de estos trabajos se sitúan en el contexto de la ciencia de la literatura y desde ahí exploran las posibilidades de conocerla, entre ellos el de Siegfried Schmidt que aquí reseño, y el resto busca aplicar los conocimientos de la pragmática a los análisis de textos a fin de renovar los enfoques estilísticos, como el de Richard Ohmann, al que me interesa referirme en otra ocasión. He elegido el de Schmidt porque aborda el tema de un modo suficientemente amplio y pone de relieve aspectos de la literatura que creo importante destacar.

Para solucionar el problema de la parcialidad de los enfoques actuales, y la ausencia de criterios necesarios y suficientes que permitan distinguir los rasgos propios de la comunicación literaria, en su artículo "Comunicación literaria"¹, Schmidt propone estudiar el modo de ser de la literatura y el carácter específico de los textos desde las condiciones de la situación que involucra a cada participante en el proceso. Esto es, el productor, los intermediarios —quienes multiplican, difunden o comercializan los textos—, el receptor, quien los tiene por estéticos y así los recibe, y los agentes de transformación, es decir, los que en sus propias producciones critican, interpretan, estudian o traducen los textos poniendo en evidencia pública su literariedad. Según Schmidt, el objeto de estudio de la ciencia de la literatura es el conjunto de actos llevados a cabo "comprendidos los objetos que los condicionan y que se derivan de ellos" —es decir, los procesos de interacción en los



Alvaro Hoppe

LA LITERATURA EN TEXTOS Y EN SITUACION

que todos participan de algún modo, y las convenciones y normas que están regulando la función significativa y estética de la literatura—, puesto que su dominio no puede abarcar sólo al autor, el texto o el receptor, constituyentes parciales de la comunicación literaria. Para Schmidt, la literatura es un acontecimiento histórico y social cuya naturaleza es temporal y definida por todos los participantes del proceso, quienes, condicionados por dos criterios principales que delimitan en la actualidad la recepción literaria, actúan de un modo particular. La *fictivización de la comunicación* y la *polifuncionalidad del texto* son esos dos criterios que, en relación dialéctica según Schmidt, podrían constituir una delimitación necesaria y suficiente para conocer la interacción comunicativa literaria.

Una de las primeras consecuencias del criterio de *fictivización*, que delimita el modo de ser de la comunicación literaria, es la suspensión de la referencialidad y de los criterios de verdad. Otro muy importante es la *fictivización* de todos los roles de los participantes en la situación comunicativa, de modo que no puedan ser juzgados sin ambigüedad. Y que las aserciones del texto no se interpreten a la luz de valores, sentimientos, tomas de posición o modelos de realidad socialmente admitidos (o del productor), sino en el marco de referencia del propio texto, realizado por el receptor como una lectura posible en la que no acepta sin discusión los datos del texto, sino en debate con ellos les enfrenta su propia escala de valores, sentimientos y modelos de realidad, pues los conocimientos de la lengua y del mundo que posee están necesariamente implicados en el proceso de recepción. Como el marco de referencia no está fijado de manera unívoca, no espera y sabe que no debe establecer simplemente un modelo de realidad, sino resolver, a veces, problemas específicos para instaurar una lectura coherente. Ahora, si el texto no le entrega toda la información necesaria puede recurrir a los presupuestos cognitivos —literarios, políticos, ideológicos, lingüísticos, etcétera—, que le ayuden a interpretar esos datos insuficientes del texto. Schmidt enfatiza que una de las consecuencias de la convención de *fictivización* es que los hombres desarrollan su necesidad de innovación y

cambios, y mantienen así su flexibilidad y facultad de adaptación al enfrentar sus sistemas cognitivos y los del texto, a las normas y convenciones de la vida social. De

ese modo, la lectura activa un proceso de conocimiento en que la diferencia reconocida entre la realidad de la experiencia y el mundo textual fictivo permite conocer dónde se encuentran los límites y las insuficiencias de nuestros "sistemas de sentidos" personales y sociales, o, por el contrario, pueden activar también conductas de evasión.

Y, por último, el segundo criterio convencional que define el objeto de comunicación es la *polifuncionalidad textual*. Consiste en "el conjunto de propiedades significativas de los elementos textuales" que llevan a hacer lecturas diferentes de los constituyentes o del conjunto del texto en el marco de la poética vigente y, sobre todo, en el de la organización de los elementos textuales, puesto que se cuenta con que la comunicación literaria eleva la densidad de organización de sus componentes, de modo que los lectores puedan hacer lecturas polivalentes y ser guiados en sus reacciones. Por lo tanto, las transformaciones en el comportamiento de los participantes del proceso comunicativo literario y las características de la organización textual es la fuerza y orientación que hace posible y condiciona convencionalmente la comunicación literaria.

El artículo es interesante porque retoma los rasgos definitorios de la literatura ya compartidos en la sociedad, para examinarlos no en sus valores intrínsecos, sino en sus previsiones intencionales y en las expectativas que abren en el proceso considerando sus efectos en el receptor. En resumen, la perspectiva pragmática de este trabajo incorpora, juntas, las instancias de producción y recepción de la literatura como puntos de mira para la delimitación de la ciencia y de su objeto: la literatura en textos y en situación.

Siegfried Schmidt y otros
*Pragmática de la comunicación literaria*²
Ed. Arco, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas
Madrid, 1987, 222 pp.

¹ Texto publicado en francés en el volumen colectivo *Stratégies Discursives*, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

² Documento de trabajo, proyecto Fondecyt 126, 1988.

ARTEL DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UNIVERSAL

15 volúmenes (17,5 X 25,5 cm.) encuadernados en "scovertar" con estampaciones en oro y color.

125.000 artículos enciclopédicos
5.600 páginas
6.500 fotos monocromo y a todo color
1.000 gráficos a color y negro
158 mapas, transvisiones y desplermamas

• **Como diccionario**, explica el significado preciso de cada palabra del idioma indicando sus usos, aplicaciones y funciones gramaticales.

• **Como enciclopedia**, le brinda, dentro de la ordenación alfabética de fácil manejo, el desarrollo temático de todos los conceptos, estableciendo relaciones con las ideas afines, para poder ampliar la información conveniente.



DISTRIBUYE : "EDIDAC-CHILE, S.A."
DIRECCION : Av. Pedro de Valdivia N° 1265
Providencia - Santiago
TELEFONO : 465584

Editorial Tiempo Nuevo S.A.

E D I T O R E S E I M P R E S O R E S



- REVISTAS
- LIBROS
- DOCUMENTOS
- FOLLETOS
- AFICHES

Edición periódica de revistas de Colegios profesionales:

ABOGADOS
DENTISTAS
AUDITORES
PROFESORES

Salvador Donoso 6
teléfono 772596

Nosotros, en el final de una época, fines de los setenta, hastío de sus fantasmas y apertura del círculo, el asombro del abismo.

Disgregados en silencio, hambrientos y repetidos en el desconcierto del ritual de muerte de nuestros padres. Sin patria ni territorio, ni siquiera evocaciones o utopías edificantes. Cansados de nuestra figura de boca abierta, puños cerrados y otros aparatos de la nostalgia y su farsa trágica. Un malestar furibundo y vago, impensado, más que en la miseria inmediata y entre despojos simbólicos del big bang de la cultura propia.

Anduvimos, con el alma en la punta de la lengua

EL CUERPO DE LA DES DICHA

FERNANDO BALCELLS

ESTRICTAMENTE
PROHIBIDO
ESTACIONARSE EN ESTE
RECINTO



Victor Hugo Codocedo (1954 - 1988)

que a sabiendas y disimulos de su empaquetadura en la literatura, el video, la foto o la pintura, jugó a despacharse por el espacio designando su diferencia en un inagotable juego de diferimientos, mascarillas, huellas y trazos marginales; apariencias descaradas de cuerpos desgarrados y simultáneamente ornamentales.

Luego, y necesariamente dicción, convocatoria y encuadre, exposición de señales de vida y de muerte. Un discurso opaco, barroco y beligerante (contra la penetración transparente de la voz paterna de la madre iglesia. No la voz de los sin voz; la palabra aspirando a la ley), de la voz gutural, la mancha originaria y el nombre preciso en su traspaso automotor y atropello cómplice de crímenes de lesa majestad.

Su leyenda negra.

Disolución de márgenes y divergencia de las paralelas

El reflujo cultural y político vivido en Chile durante estos años, impulsó movimientos concomitantes de cuestionamiento en las prácticas intelectuales que, en cada caso, implicaba la capacidad de pensarse en sus fundamentos y en su inscripción en la escena patria.

La ruptura, en las ciencias sociales, se desarrolló mayoritariamente bajo la presión inmediata por la recuperación de su lugar profesional y la creación de condiciones teóricas y de sentido ético que permitieran su reinserción, por el camino más corto, en la política concreta. El arte conservando la apariencia de su espacio, su excentricidad intacta, pudo entregarse a una interrogación radical de su posición en la vida social. Justamente a partir del abandono de su reducto profesional y del desborde de sus géneros y sus límites, incorporando artistas visuales, literatos, filósofos y otros descen-

y escarbando entre la mugre de los dientes y las orejas, buscamos en el arte una convocatoria primaria para el enfrentamiento de la catástrofe. Fue un llamado al reconocimiento y el repoblamiento del imaginario del paisaje patrio: una reconstrucción del desierto y del castellano. Una formidable voluntad de sobrevivencia.

Un trabajo de ingenieros, detectives, visionarios, topógrafos y matriceros. Búsqueda de sientes, raíces y coordenadas. Persecución de imágenes veladas, huellas dactilares, tecnologías de ensamblaje del pulso y de memorias relegadas desde antes del holocausto.

Manchas que la onda expansiva hace emerger difuminadas desde el trasfondo de los primeros planos. Pinturas de la Jerusalén purgada: exploración y desfloración del habla, del cuerpo y de la imagen faltante.

Escribo, diferido en diez años a la Escena de Avanzada y, sin embargo, sin distancia y fuera del lugar y el buen tono de la moda, sin resguardos irónicos ni objetivos; sin interpretaciones, apologías extemporáneas ni continuidad alguna. Más bien, una reescritura política, una redestinación al arte.

La operación involucra un desencadenamiento, un relevo del espacio propio del arte. La actualización de mi disgusto.

Un pase al próximo, a los des marcados, un traspaso y una revuelta sobre la tumba del perfecto elocuente; la voz muerta de mi padre.

Un pase a paso, un pasaje, una escritura de tránsitos, pasos dobles y recorridos circulares por las ruinas del cuerpo en enlaces ilegales, incestuosos o pre maritales.

No confundir con un rescate que quisiera traer al fantasma, en cuerpo presente, a compartir la última escena.

Práctica del cuerpo en primer lugar; del cuerpo secreto o secretante; el cuerpo que mancha¹, que se excede en su incontenible desborde, en su urgencia imperiosa; su impostergable necesidad², su necesidad ineludible por constituirse en medio del vacío impecable y sobrepoblado de basuras, meneos histéricos o silencios sorprendidos y confusos.

La EA es la gran irrupción del cuerpo en al arte,



CADA. ¡Ay Sudamérica!.1981

trados, pudo darse a la licencia de interrogar su propia validez, permanecer en la virtualidad del fragmento y explorar las brechas entre lo vivido y lo pensado.

Unos reacomodaron sus discursos, con profundo sentido de culpa, buscando ser readmitidos en el juego, aun a costa de la pérdida de su identidad. Los otros, llevaron su revisionismo no en función de un destinatario ético sino en la reestructuración formal del sentido de sus prácticas. El resultado de ambas operaciones es notable en su divergencia.

Unos se reincorporaron al flujo social, confundiendo con él hasta hasta el punto de volverse enteramente innecesarios: el discurso liberal y el mensaje solidario de la iglesia ocupan desde siempre el espacio de un humanismo blando, paralizado en su incompetencia para superar la oposición entre libertad y sociedad. Superación que sólo era posible en la ciencia y la filosofía, transpuestas a la política a través de un tercer término ordeñador; Dios, el 'sentido de la historia', la objetividad, la función del mercado o de la clase.

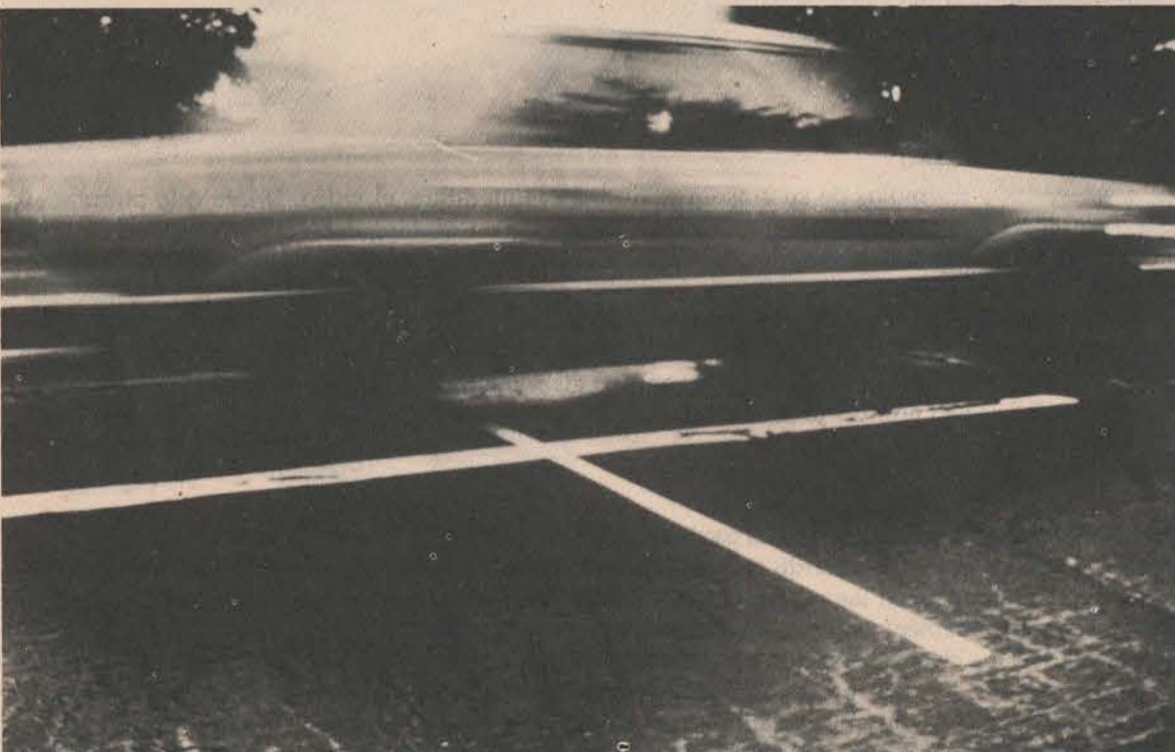
Los otros, disueltos como 'escena', diseminados en su impericia política y vagando como luciérnagas, permanecen en la encrucijada renovadamente oculta de lo inutilitario.

Se vislumbra un testimonio a recoger, o desechar, a riesgo de perdernos, una vez más, en la discontinuidad del gesto esterilizado que determina nuestra orfandad de historia, la sustitución de tradiciones por la impostación de los nombres y del paisaje. Por algún motivo esencial, nuestra cultura tiene su signo, en la negación de su vida; de su reproducción. Es su signo político.

Los avatares del nombre en el arte

Llamado arte de vanguardia, arte conceptual, arte actual, arte estructural, arte vida o, fatalmente, escena de avanzada, y, una variedad de otras nominaciones que enfatizando la modernidad y la ruptura, derivan fácilmente a la anatema. A veces se le nombra también por sus partes, su modo de operación o sus objetos en idioma inglés: video art, performance, body, etc.

Lo cierto es que el movimiento al que nos referimos no tiene un nombre propio. Desde luego un nombre puede ser sólo un accesorio, a veces una carga y a veces un equívoco. Hay obras que se desarrollan bajo un seudónimo o en el anonimato (las que sobreviven al anonimato son las leyendas que conforman



Lotty Rosenfeld. Una milla de cruces sobre el pavimento. 1985

un pueblo). Pero el accesorio faltante, el nombre, constituye esa indicación de identidad que permite, al menos provisoriamente, un principio de orientación y de reconocimiento, tanto para los que pertenecen, como para los que quisieran situar su diferencia en una aproximación justiciera; un ajuste de cuentas.

¿Transarte?

La Escena de Avanzada buscó su nombre en el rechazo coqueto del apelativo de vanguardia (sujeto subjetivo, metáfora y manu militari) y en la desconfianza respecto a las parcialidades de su especificidad (arte experimental, arte de la intención, por ejemplo). Esta denominación, que incorpora con el término 'escena' una connotación social y espacial, (un concepto de sujeto sobre determinado... un juego que se juega a sí mismo) una expansión del concepto de grupo y por ahí, un asentamiento sectáreo, una compañía teatral, el disimulo de una guardia, permanece, con todo, fuera del rigor y la propiedad de un nombre, enmascarando sus carencias en la figuración doblemente espacial de su identidad. Asepsia de la geometría; enigma formal, acceso a un vacío que no remite más que a sí mismo.

Que paradójica. La capacidad de ver por el lenguaje (no incorpora la posibilidad de ver ese lenguaje) y fijar las condiciones de la emergencia y la posición de lo nuevo, se muestran particularmente desafortunadas en las prácticas de la visualización. El nombre mismo de 'arte' ya no convoca, no golpea la imaginación ni designa nada, para nosotros, nada sagrado.

El arte, es un asunto poco claro.

La creatividad, en la que todos los artistas quisieran reconocerse, tampoco designa nada si no pasa por la lengua, por la muñeca de los signos, el pulso de la época y la comunión de los santos. ¿Hablamos de arte o política? Ese pasar, de allá acá, de uno a otro, ese tránsito, migración y transfiguración, señala al menos el prefijo justo del nombre. TRANS. Transacción de límites, especies, géneros y lugares. Nada impide, como se habrá adivinado, asimilar el arte a una religiosidad (ver Malevitch) sin religión; pródiga en obras y trayectos (un camino anterior a su metáfora), sustentada en la materialidad de sus procesos, dudosa y escasa en sus creencias, mundana en su ritual, su liturgia y su doctrina.

Se me permita abusar del hallazgo azaroso del carácter Trans NN del arte para tal vez visualizar en el problema del nombre ese primer dilema, esa fundación recurrente, ese origen cuya solución es la formulación del problema mismo; la relación entre el nombre y el significado del nombre, el Verdadero Nombre (P. Marchant).

Una ilusión es lo contrario de una quimera

Se dice en el Génesis que Adam, inspirado por Dios, puso a cada cosa su nombre... "para que el nombre luego que sonase, ponga en el sentido del que oyere la imagen de aquella particular propiedad y se abrace y eslabone toda aquesta máquina del universo, y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias, y quedando no mezcladas, se mezclen, y permaneciendo muchas no lo sean; y para que entendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, venga y reyne y ponga su silla la unidad sobre todo. Lo cual es avecinarse la criatura a Dios" (Fray Luis de León).

No se puede separar entonces, más que lo que se encuentra unido, distinguir lo que se haya confundido, para presentarlo en toda dignidad ante la mirada de su destino. Y en verdad os digo, no es un azar si el arte no tiene nombre porque en él se prolonga desplazada hasta estos días la antigua pasión del Dios sin nombre; o del nombre verdadero de la verdad, o de la verdad en pintura, o del gesto suficiente o del imperio de

los signos...³

Si el Cristo pudo ser llamado Pimpollo por su generación maravillosa y porque sería el origen de la verdadera justicia y la razón sobre la tierra, el arte pudo tan sólo ser llamado Quimera; cabeza llameante de león, cuerpo de cabra y cola de dragón; presentación verdadera de las caras veladas de los dioses y recorrido de sus cavernas.

Aceptemos que todo nombre nuevo es el deseo de un saber perdido y que todo nombre gastado es el gusto de una verdad perdida (P. M.) Entonces, entre el deseo y el gusto que alientan la pronunciación de un nombre, se juegan la vida de lo muerto y la muerte de lo vivo, cargando al sujeto impropriamente nombrado con una gestualidad desubicada una borradora de pistas y un desvío en su mirada. ¿Qué pasa cuando llamamos al pan pan y al arte arte?

¿Qué pasa con el arte cuando se designa Avanzada? ¿Qué pasa con el arte en la escena ciudadana? ¿Qué pasa cuando la firma EA, al pie del arte, reconoce paternidades y deudas dispares con la historia, con la histeria, con la eternidad y la técnica?

Finalmente, cautiva del deber, de la autoridad de su ley, de la ley del más fuerte, el nombre EA, se sitúa en el discurso que sanciona la palabra inverificable, haciendo entrar los hechos como en un zapato chino y transformando la vida en un asunto de calce. Un calzado inmutable en el cual el filo de Okham separa el nombre de lo nombrado, consagrando la lejanía del verbo y de la carne, reglamentando un tránsito pragmático que funda la modernidad y que sólo por malas artes se puede atravesar en un ir y venir de transgresiones impunes o sinuosamente correctoras del límite.

¿Es que aun necesitamos arte ciudadanos?

Lo que hay de nombre en el arte es su lado muerto, su paja (el soporte de su simiente), su lado flaco.

Los antiguos decían: todo vuelve a la tierra.

Para nosotros, todo vuelve al aire, al coloquio, al viento, a la conversación y a la visión o, si se prefiere, al intercambio cotidiano.

Por ahí perdimos la antena a tierra. El arte es el camino (otro nombre de Dios) de toda figura, de toda transfiguración, el punto cero de la certeza, lo contrario de la indiferencia, el desborde de la analogía, la negación de la lógica, del decoro, la poesía y, todo lo contrario de lo dicho.

El arte es camino sin proyecto, afirmación de travesías del desierto que se agotan y vuelven sobre sus pasos para ser recuperado y crucificado en un librero, entre las cortinas o, disecado sobre la chimenea y otros altares de la desdicha y el exorcismo ritual de las familias.

En suma, hay artes y partes de defunción y lo que fue fechado como 'avanzada' y estaría por venir es la recuperación del sentido de necesidad, del gesto necesario, de la imagen fundadora que busca encarnarse en el borde mismo de su muerte.

A no escribir: la última es-cena

El riesgo de una escritura comprensiva está en su placentera claridad, en la impecable caridad de su lógica —el amor preparado al prójimo—, su pretendido ecumenismo y la omisión discutible de las diferencias del sujeto lector y del escribiente; su descortesía.

Escribir el relato de una obra apasionada, es correr el riesgo de los colores propios, extemporáneos, es el riesgo de traducir, interpretar y representar desde demasiado cerca o, desde una lejanía excedida del cuerpo humeante de la creatura. Escribir sobre (arte), para el sobre. Como contenedor, cajón de palo o bolsa uterina. "Hacer ver" es también dar a la muerte. ¿Cómo pensar

—el arte de— estos años si no como la permanencia y la emergencia, la irrupción incontenible de un cuerpo innato? (la escritura parece un momento de maternidad, entrega de un cuerpo vivo a los diseños de un padre devorador).

Una de las hebras a no seguir es la que prepara el desplazamiento del eje retórico al continuo idiomático esplendoroso que —a precio de amores olvidados— va del cuerpo al arte y del arte a la historia del arte, pasándose de ahí al mercado y del mercado, como placer, a la política.

Ese hilo realiza una travesía transatlántica, enlazando el desgarramiento de la creación con el poder discriminante; recomponiendo los huesos rotos del sentido social del arte, prestigioso oficio, artesanía del decoro.

Ese es el artículo a no escribir, la movida que se pide a gritos. La conciliación del arte con su puesta en historia (criterio de museo); con el buen gusto, con el placer, con la confirmación y la animación de las certezas confortables del poder.

Ojo: la moda italiana, con sus peticiones apremiantes de reconciliación, ofrece la legitimidad (transvanguardista en el arte, gramsciano-liberal en la política, beata en la iglesia) a precio de renunciar al cuerpo y comprimir sus pulsaciones satirizando/santificando el amor.

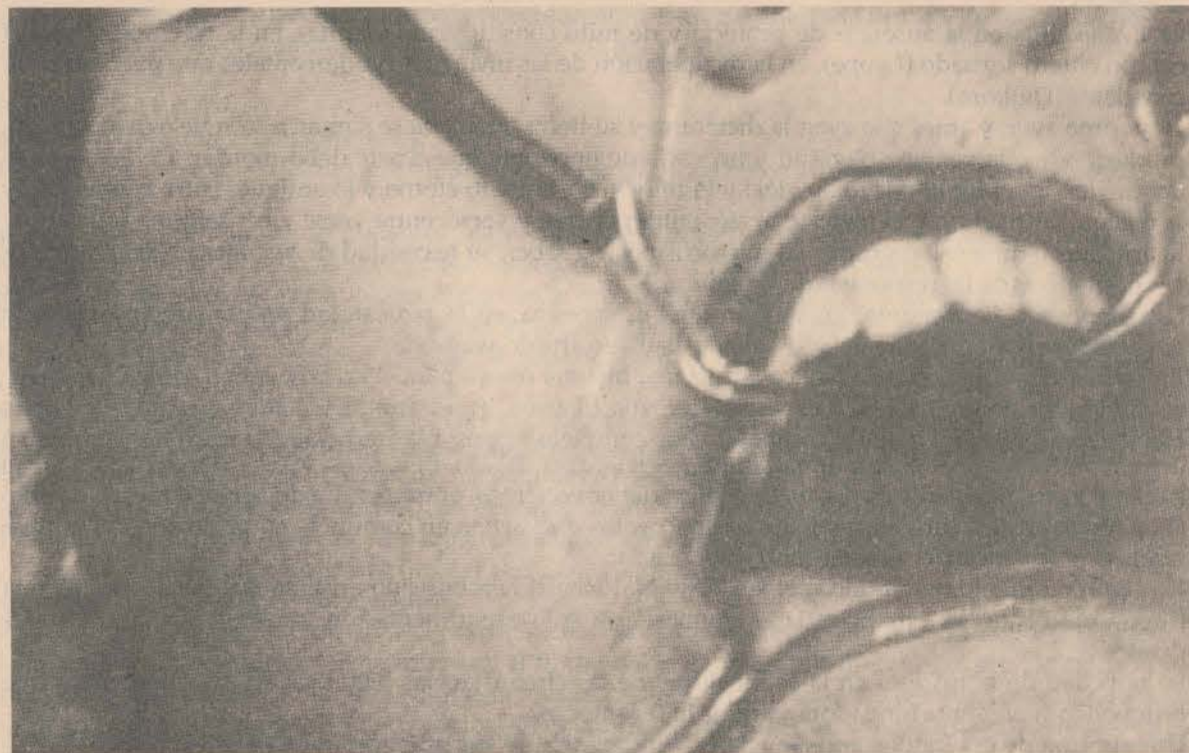
El llamado al orden

La puesta en cena del arte de avanzada, retratada con tenedor y cuchillo, "vio la luz por la luz" "y tuvo su sepultura en su alumbramiento fotográfico". Su ambiente fue el vacío y el agobio del sin-sentido. Su destino fue la resistencia impertinente a la petición humanista rebajada de la historia. (Hablo de destino en medio de la insignificancia de la tragedia).

Una búsqueda que imperiosa y fatalmente tiene lugar en el espacio en que no se encuentra.

Un artículo in mortis que esbozara el abandono de la movida, una corrección de los excesos autorreferentes de una madre joven, y que sólo conseguiría sumar las contradicciones que antes negó (su abstinencia política) a las que siempre tuvo, (superación ilusoria de la metafísica), que se mantienen, y que son su fuerza y su debilidad, la fugacidad de su luminaria y su crepúsculo infantil.

Esta vanguardia era materialista y gracias a ello pudo extremar la subjetividad, apelaba a la materialidad sin ser empirista ni positivista, necesitaba ser analítica para poner en marcha su dispo-



Carlos Leppe. *Sala de espera*. 1979

sitivo trascendental. Fue moralizante hasta el escándalo para escapar a la ética protestante. No tenía nada que ver ni con la muerte de la pintura ni con el art language, ni con el body art ni con ningún art.

L'art n'a pas d'histoire

La historia por decir, sucedió entre los años 1977 y 1983. Así dicho, se trataría de un pasado. Este sería el enfoque de una opción por la autoreferencialidad del arte, por la Historia del Arte.

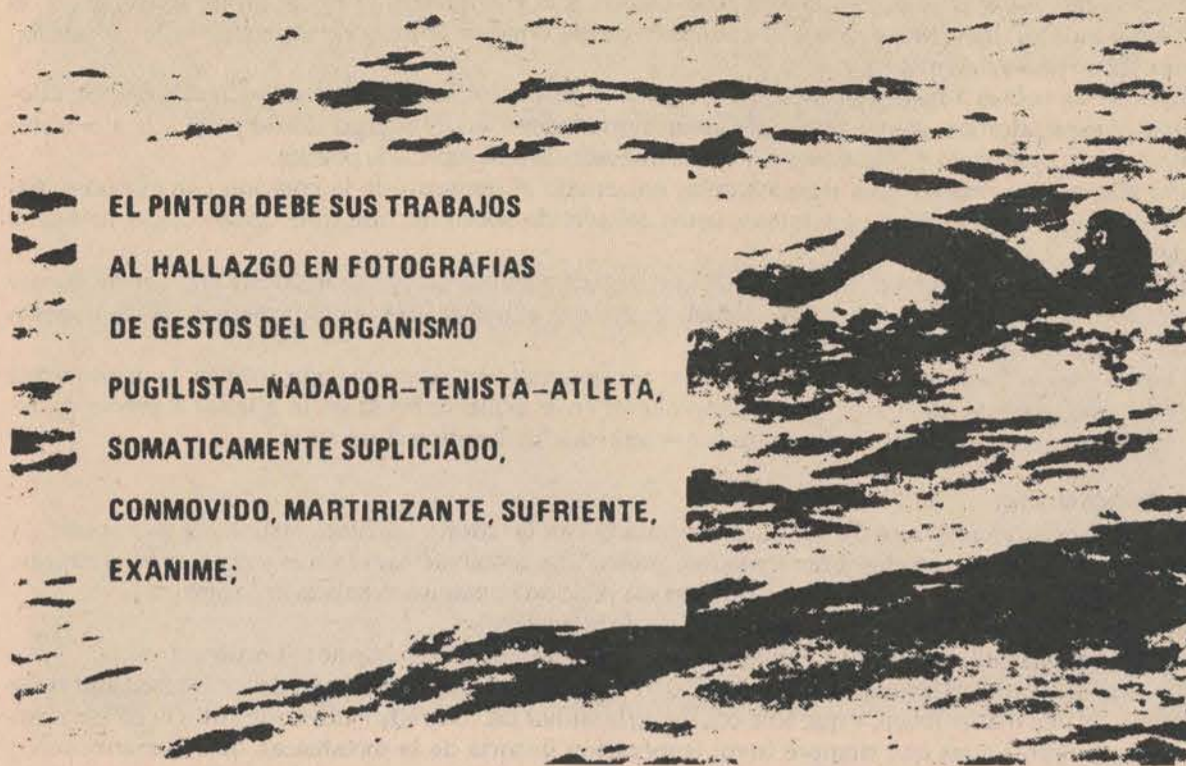
Otra sería la historia que apreciara los hechos no ya en el desenvolvimiento lineal de sus técnicas, su discurso y sus objetos en el continuo temporal del Arte, sino en el espacio abierto a la sociabilidad de propuestas desplegadas en una historia latente y, cuyo punto de encuentro necesario se sitúa en la suspensión del tiempo; digamos como huellas de un pasado por venir. Historia que es inútil como ciencia positiva y que vale como servicio de relato; recorrido de utilidad pública a la mirada. (Marcas de distinción).

Entre proscripción y prescripción hay una cuerda vocal

La escena de avanzada fue posible por el quiebre democrático. De un modo parecido al que le achacan sus detractores. Sin golpe militar no habría arte de avanzada; no habría surgido la necesidad de un arte necesario. La EA fue una respuesta no refleja al golpe. Ella emergió justamente fuera del campo, rechazando el reverso de la medalla, su cara triste, su melancolía confusa. Ella rechazó la medalla entera. Por eso, su carácter rupturista respecto de moros y cristianos.

La escena de avanzada se instaló en el espacio develado por el golpe, en el más allá de la inmediatez del testimonio y de los medios consagrados del testimonio. Se instaló en el despoblado que la dictadura hizo evidente y que la sobreabundancia del sentido político había recubierto por mucho tiempo en nuestra historia.

La EA no fue una reflexión sobre la mejor manera de presentar la denuncia. Ella se interrogó sobre el lugar del arte en la vida. Incluso el "no, no fui feliz" de L. Rosenfeld va más lejos que el lamento de



Eugenio Dittborn. *Final de pista* (fragmento del catálogo), 1977

**EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS
AL HALLAZGO EN FOTOGRAFÍAS
DE GESTOS DEL ORGANISMO
PUGILISTA-NADADOR-TENISTA-ATLETA,
SOMATICAMENTE SUPPLICADO,
CONMOVIDO, MARTIRIZANTE, SUFRIENTE,
EXANIME;**

la pérdida.

La EA se sitúa en la ausencia de profecía y de mito constituyente (Zurita), en la reivindicación del cuerpo entero sexuado (Leppe), en la recuperación de las imágenes fundamentales que pueblan el inconsciente (Dittborn).

Hoy como ayer, y antes que ayer, la dictadura y su tierra quemada se suman a su reflejo democrático, produciendo a la vez una plenitud y un vacío de horizonte que el arte debe abordar. Un lazo que se debe extender entre lo nuevo, lo viejo y lo muy viejo, entre lo eterno y lo antiguo, entre la novedad y la ilusión, entre el río y el meterse al río; entre ponerse y verse, entre verse y pensarse en la postura. El arte, en su dimensión propia, su microcosmos, su saber, su necesidad de ver, ajena a las pretensiones normativas de las respuestas de la política.

La respuesta a la pregunta: ¿Arte para qué? Determina, en la radicalidad de sus circunstancias, la envergadura y complejidad del movimiento llamado arte de avanzada.

En primer lugar, la necesidad de construir una historia nueva para el arte. Poner en escena a referentes olvidados, inaugurarlos, para establecer una filiación 'en el arte'. Duchamp, Artaud, Benjamin, Heidegger, Derrida, Vostell y compañía. Por completo ajenos a la tradición del arte chileno, que en materia de pensamiento, continúa atrapado en la distinción del gusto y el disgusto, de lo bello y lo sublime y, en materia de obras, en la poética del novecientos, entremezclando impresionistas, simbolistas, naturalistas, surrealistas y otros esperpentos que tienen en común, la combinación del panfleto y la prescindencia del 'compromiso' y la licencia.

En algún momento de renuncia, el CADA y N. Richard han buscado arraigar sus posiciones en una trayectoria conocida. Las Brigadas Ramona Parra o la experimentación universitaria. Concesiones débiles.

La novedad de la EA está en la originalidad de las circunstancias históricas de su emergencia, que le imponen la pregunta fundadora, eludida hasta entonces.

Una ruptura de esa índole, aprisionada por la urgencia de sus diferencias, incluso respecto de lo que aparecía como otras prácticas de ruptura y reanudación del sentido, debía forzosamente ser pensada y descrita: de ahí su reivindicación primaria del texto. Lugar esencial de estructuración conceptual de la escena; escena de las diferencias y del diferimiento.

La escritura por obra de arte

La escritura se presenta como espacio de rearticulación del habla de un pueblo doblemente silenciado, por la censura y por su propia impericia. En momentos en que la "realidad" pasa a ser un concepto vacío -o relleno-, la escritura cumple un papel de realidad emergente, de poética; de rescate de las huellas y trazos ínfimos de una identidad en peligro, juego de tramas y reflejos, de presencias y diferencias; espacio de entrelazamiento de otra historia por decir y mostrar.

Espacio refugio y tentación de un mundo feliz, poblado de neologismos, satisfecho en su novedad y creencia de haber torcido la mano a la historia: a toda historia anterior. Festín ingenuo y fecundo, fundador de sus propias huellas que nos esperan como sedimento de su euforia, depósito precipitado de gestos e imágenes, retazos que son parte de nuestra memoria de hoy.

La EA fue una operación de relevamineto de esos gestos compulsivos que no podrán ser borrados y que esas prácticas han diferido por medio de la escritura, la fotografía o el video, para aquellos que algún día experimenten la vida y el arte como imperativo categórico de sobrevivencia.

Los equívocos de la Presencia

Decir arte de vanguardia es decir crítica de la representación. En algunas versiones de la EA, es decir sin más, negación de toda representación. Atractiva movida del vértigo que te inclina a abrir algo como una caja de Pandora. No sabemos en realidad a que accedemos pero ya podemos vislumbrar lo que clausuramos; más menos, algún aspecto de toda forma de conocimiento, de toda forma de sociabilidad.

Otra cosa es el rechazo puntuado del realismo mimético, de la variación interpretativa, de la traducción ingenua o del cualquier concepto de arte como reposición de una entidad previamente dada. Rechazo de una realidad configurada antes de la obra, a la cual el arte estuviera prometido y ante la cual fuera responsable de una legitimada puesta en obra.

La crítica de la representación se ejerció desde la valoración del acontecimiento; del aquí y el ahora

del acto de arte, de la experiencia y el rescate de las variadas líneas del arte contemporáneo que han transitado por ahí: el happening, la performance y otros actos del 'cuerpo' presente.

Señalemos, también indicativamente, que esta crítica de la representación, línea de demarcación brutal y anclaje necesario en otra trayectoria, sirviéndose de las metáforas que rechazaba, extendió su campo a la crítica política. Rechazo del concepto de representación en política, en cuanto mecanismo de sustitución, renuncia a la presentación directa y diferenciada de cada entidad, abdicación de identidad.

La petición de presencia, equívoca en sus alcances (entre otras cosas secundariza la escritura), tuvo sin embargo, la virtud de trazar una línea de exigencias en el arte que impiden eludir las condiciones de existencia de su proceso y de su modo de pararse en el mundo.

Presenciar, decía Heidegger, significa saber, haber visto en el sentido amplio de ver; desocultamiento y producción de lo verdadero que aún no es y sucederá plenamente en la obra creada.

Presenciar es instalarse en el conflicto del claro-oscuro; presentarlo en los antagonismos que constituyen el cuerpo presente de los dioses; exponer ese conflicto en un soporte material: soporte que no es el arte sino el lugar de su acontecimiento.

En este modo de ver, en este modo de ser de la entidad que se identifica en la obra, no cabe más que el involucramiento en un juego de diferencias, de apariciones y ocultamientos ante los cuales se impone la comunión y el desciframiento; un prepararse y recrear la obra en su ensimismada sociabilidad. Decir arte de vanguardia es preguntarse insaciablemente por aquello que acontece en la obra, como arte. Y, nunca ha importado al arte, que las respuestas verbales dadas sean ingenuas, insuficientes y estrechas en su traducción política o filosófica. Lo que importa, es que aun errando en el lenguaje, es sólo a partir de esa pregunta que el arte puede producirse. Esa es la historia de las vanguardias y de los clásicos (forma decaída de la inscripción histórica de algunas experiencias vanguardistas).

Culto de la presencia, entonces, (peligrosamente cerca del culto de 'lo auténtico' y sus variadas derivaciones al racismo, el folklore, la xenofobia y la transparencia del lenguaje... la palabra revelada), que se contrapone en la escena de avanzada con la necesidad de tomarse la palabra, de llevar el acontecimiento a la escritura, de trabajar la palabra y la imagen en la pasión de la 'diferencia' (intervención Derrida en la escena), configurando una relación inédita entre texto e imagen (que la obra de Dittborn muestra de manera privilegiada).

La imagen deja de ser una ilustración subordinada al texto; el texto abandona su carácter titular, su eminencia lógica, su papel de pie de foto. La escritura en el cuadro deviene dibujo y la imagen de algún modo deviene relato. No es la complementariedad lo que define esta relación (como en un afiche publicitario) sino el juego de confrontaciones, correcciones mutuas, mutuas ampliaciones de sentido, desplazamientos, desmentidos y aclaraciones en los que se juegan la vida y la muerte, en un entrelazamiento a varias voces, donde el texto, cuidadoso de no cerrar el sentido, pone la imagen a circular en la inmensa reserva de los relatos que pueblan un inconsciente reservadamente nuestro.

Defensa de la vanguardia

Decir arte de vanguardia, es decir crítica de arte. Situación crítica del arte y de la historia.

Desde que el arte pierde la evidencia de su carácter sacramental, la pregunta por el lugar que ocupa en la vida se vuelve irremediable. Más

aún, cuando la teología, la filosofía y la ciencia, en general, el conocimiento abstracto, se separan soberbiamente del sentido común y de la experiencia concreta.

"Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y esta comienza o recomienza... La historia es el emerger de un pueblo a la tarea que le es dada como un sumergirse en el medio que le es dado". (Heidegger).

En este sentido, todas las experiencias vanguardistas en el arte son de muchos modos, 'Renacentistas'. No en cuanto a su producto, sino a su productividad; a las interrogantes que fundan sus obras, a la reconfiguración de los fundamentos de la 'humanidad', a sus técnicas de interpelación y a los alcances de su convocatoria.

"Ven. Y el que oye, diga: Ven. Y el que tiene sed, venga: y el que quiera, tome del agua de la vida gratuitamente". (Apocalipsis).

Donde la palabra escrita, es mediación y transmisión, de la verdad revelada al oído y a la vista; pantalla y ventana a más transparente mejor. Hasta el próximo renacimiento, que es siempre un festín en el árbol del conocimiento, una expulsión del paraíso, una pérdida crítica de la inocencia.

Desde ese momento, incluso la valoración en el arte de sus momentos inmediatos, espontáneos, inspirados o 'energético libidinales' (el mismo mono con otro sastré), exigen a los contemporáneos un pasaje por la interrogación reflexiva, por el reposicionamiento del saber de su hacer.

¿Qué sentido tiene pintar aquí y ahora? ¿Qué pasa aquí con la pintura?

La pregunta involucra una toma de posición, de lugar, la opción por un punto de ruptura y un modo de continuidad, de reanudación y desplazamiento de la experiencia llamada 'de arte'.

El arte conlleva en su carácter propio el peso del mundo, de los cambios en la geometría del mundo y de la necesidad de reformarlo exponiendo en su escenario las novedades profundas y antiguas que nos convocan.

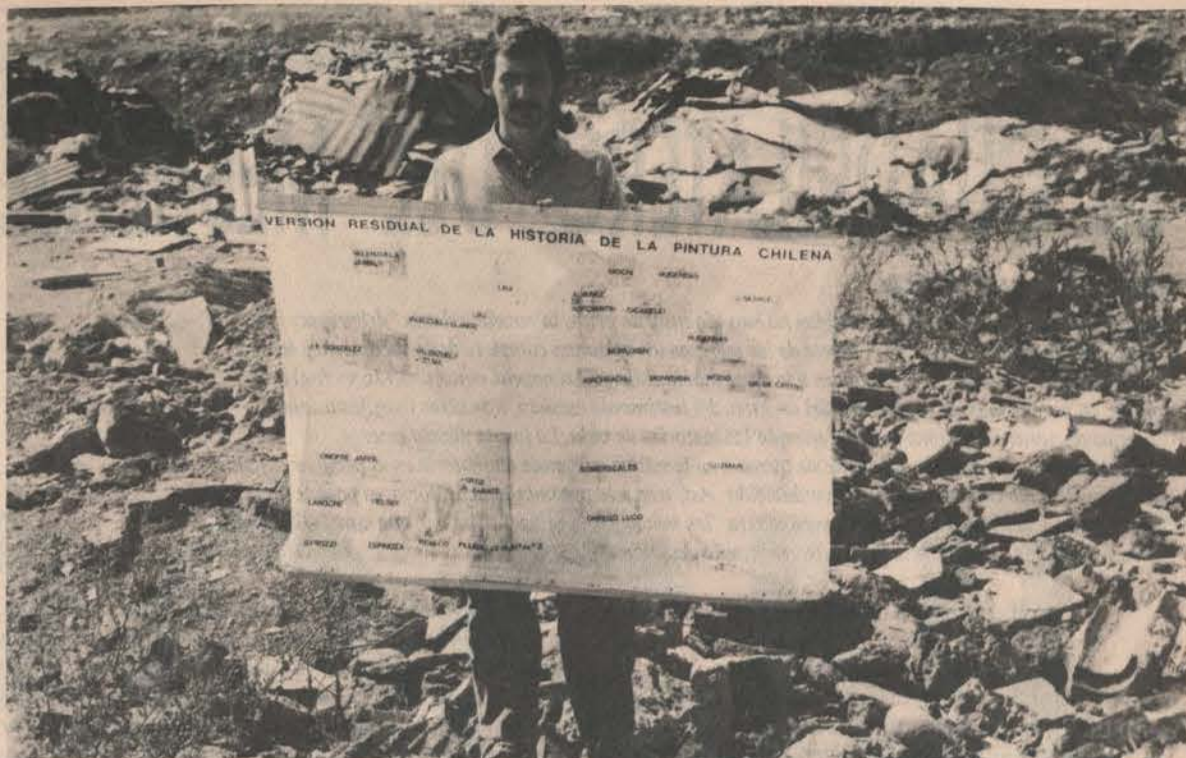
No sería necesario escribir trivialidades, aun en tono profético, si en nuestro medio la barata manierista y publicitaria no tuviera razones de fuerza para creer que es posible eludir la pregunta y contrabandear oficio tecnocrático (manual o electrónico es lo mismo) como arte. Ambos implican el conformismo con la visualidad vigente, una instalación acomodada en la manera establecida de poner en orden lo visible. Operación concomitante a la misión homogenizadora del poder y donde la modernidad es medida por su rendimiento, su performatividad, en el circuito reproductivo del sistema.

La relación de la vanguardia a la técnica es contraria a aquello. No busca el orden sino la complicación en el orden, busca mostrar lo que el poder busca ocultar y rescatar lo invisible de la perfección aparente de lo visible.

El transvanguardismo que es un anti vanguardismo, cumple en el arte y especialmente en nuestro medio, con el canon de las políticas reaccionarias en su gesto original de rebeldía conformista. Rechazo de lo oscuro por lo claro, nostalgia del orden y la totalidad.

"Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer".

"Lo postmoderno (la EA en la medida que estas categorías fueran adecuadas a nuestro caso) sería aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable... De ahí que



Carlos Altamirano. Versión residual de la Historia de la Pintura Chilena. 1980

la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; demasiado tarde para su autor o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Postmoderno será comprender según la paradoja del futuro anterior". (J. F. Lyotard).

Finalmente: nota al editor

No he podido escribir el artículo que me piden.

No he podido escribir el artículo que me sugieren y que me impongo como pedido; necesario para alguien otro.

Equívoco doble, fundador y sintomático. Ya no sé qué es necesario para ti o para otro. A falta de un escenario de interlocución o, tal vez por el sobrecopamiento político de los sentidos, o por su efecto concomitante de relajo pragmático, mi compulsión propia por una práctica 'de arte', rigurosa y rigurosamente necesaria, mi necesidad de explorar en las brechas y de asomar la mirada y los pies más allá del borde; mi petición de un arte que se sepa su política (otro equívoco), aparece desfasada y me encuentro impertinente.

Por otro lado, mi querer pensar el arte, escribir lo entrevisto y darlo a leer, se presenta, en los tiempos que se corren con el descrédito que sé merecen las prácticas de significación -racionalizantes-. ¿Para qué, y como escribir en actividades que se quieren insignificantes?

Peor, mi fascinación por lo inconcluso, su más acá, su allá y el vértigo; la atracción a lo inconmensurable de un rostro que inscribe su llamada imperiosa en lo más oscuro de mi pulso y me confronta paralizado por la culpabilidad totalitaria ante el vacío.

No puedo más que escribir inconclusiones.

Parado aquí, semi paradó en la materia misma, en el no a lugar preciso del hecho de 'arte'; tal vez en la vanidad del demiurgo o tropezando en el tramo breve e implacable que separa la pulsión de la concepción, la ejecución de la obra y, que la enlaza con las varias capas de reserva imaginaria en que se completa. Me vuelvo lector, escritor revenido, retaguardia de la vanguardia. Una posición singular en la frontera de atrás, un guardia de imaginaria, vigía deslumbrado, contemplativo y militante, testigo mudo de lo invisible; la propia estatua de mi condición impresentable.

Siempre quise y todavía hoy persigo capturar de algún modo transmisible, delinear en el lenguaje ese borde frotado, repasado y suspensivo al que me mantengo aferrado como trincheras de resistencia, como rayo que me parte fulminando las diferencias entre la inteligencia y la emoción, entre la forma y el contenido, entre el uso y el cambio, entre el verbo y la carne, entre el arte y la vida.

Intuyo, aunque no me basta, que el trazado de esa línea imaginaria, que la pregunta por ese trazo, que la pregunta que antecede a la creación, esa imagen ausente en la creación es lo que funda el arte. Y su huella, es el lazo que enreda a las obras con el inconsciente que las aguarda.

Hay un despechado en el escritor ante lo innombrable. Sobreviene entonces, la pregunta por el sentido del arte. ¿Qué lugar ocupa el arte en nuestras vidas? ¿Qué es eso que proclama una falencia un vacío en nuestras vidas? ¿Qué es eso que pasa como arte en la vida? ¿Qué tienen de nuestro estas vidas?⁴

Sin embargo, aunque sea por apiñamiento geológico, somos lo que somos en nuestras vagancias y divagaciones y solamente en cuanto nos damos a la fiesta riesgosa del rodeo. Del mismo modo, la escritura que no se conforma con la biología no puede más que rodear el cuerpo del animal guardándose bien de no cerrar el lazo y estrangular el cuerpo en la definición de su verdad.

¹ Ronald Kay (*Del espacio de acá*)

² Patricio Marchant (*Discurso contra los ingleses*)

³ No es un azar que el arte no tenga por nombre más que apellidos provisionales de su oficio, porque lo verdadero de su signo se sitúa en el caos anterior y posterior al orden de un corregidor eterno de sí mismo.

Los nombres del arte como los nombres de Dios, son tantos y ninguno porque designan un movimiento que actúa perpetuamente sobre sí mismo, prohibiendo en el juego de sus creaciones ser capturado por una imagen que lo petrifique, liquidándolo.

Ni Dios ni el arte pueden morir nunca fueron sujetos identificables en nombre y cuerpo presentes.

⁴ Interrogante que es el paso de la vivencia propia a la incierta propiedad de un nosotros. Cuestión básica, como sabemos, de la política y, como no lo sabemos, del arte. Breve pero necesario e impúdico recorrido por el trabajo del mito. Suponer o contar una identidad, una música o una pintura, que autorice el postulado -el apostolado- de las diferencias. Soportes místicos que pueden ser del más acá, o del más allá, del origen o de la trascendencia y que -ojo- suelen ser del cumplimiento de la 'humanidad', de nuestra naturaleza: autorización para cualquier impostura.

EL CUADRILATERO DEL MESTIZAJE

MARIA TERESA ADRIASOLA

En el arte de novelar —pues si los cambios no han ido muy de prisa, la novela todavía “debería ser artística”— no se puede llegar y poner sobre el tapete de las páginas un volumen completo de conocimientos sobre el mundo de las prostitutas, los mapuches o la clase media chilena. La novela, conocimiento verbal de un mundo, se forma más allá o más acá del archivo, del testimonio escueto, o de otras manifestaciones literarias-documentales como son por ejemplo las historias de vida. La forma novela emerge, auténticamente, con independencia de su trama o su temática cargando su materia en el peculiar diseño formal que le haya encontrado para su exhibición. Así, tras este preámbulo definitorio, es posible decir que Sonia Montecino libra su lucha de titanes contra “los misterios de la narrativa”, y, que apresada por el monstruo de siete cabezas de la forma, saca su puño decidido repleto de ideas.

Un riquísimo plano ideológico presenta *La revuelta* cuya historia se circunscribe a las transformaciones y desdoblamientos en la vida de Noemí Sandoval. Esta ex bailarina de “El negro José”, y luego luchadora libre en los espectáculos del Emperador, connota sus transformaciones en el doble tránsito de negación y afirmación de sí misma. Primero, con su desaparecido marido René, en el doble aspecto de la seductora Sandro y, seducida, como madre de Amelia. Después, con el Emperador, negándose a su servicio, Bibí La Invencible, luchadora libre-encadenada que se libera como Bibí La Champurria Invencible, luchadora autóctona y libre de los bosques del sur. Finalmente, frente a María Cariqueo, la machi, Noemí, que busca escaparse alienada en los espectáculos de entretenimiento que la encandilan y explotan, se recuperará a sí misma en el aprendizaje de la medicina indígena y el machitaje.

Desde el nombre de este libro, *La revuelta*, se advierte una proposición de multisignificación de esta palabra. El nombre la revuelta operará a lo menos en tres direcciones de significación: connotando el ambiente de cuadrilátero y riña permanente en que se encuentran los pobres marginados; en la sublevación final de los marginados y, por último, en la proposición general que atraviesa todo el libro, y que refiere la revuelta al proceso de mestizaje que presenta nuestra sociedad.

El mestizaje, la enfermedad que recorre nuestra sociedad, se expone a través de las conductas de Noemí: “Tú estás enferma, revuelta entera te tienen los males. La revuelta te sanará Lorenzo, mi primo, el machi” (p. 62), le dice María Cariqueo. Lo mapuche, siempre visto como agente pasivo por la cultura española, en estas páginas tiene el poder del enjuiciamiento, y en el mestizaje “ve” lo ridículo del otro, su dominador, y anota que lo ridículo y extraño, *lo otro*, es lo que hay que sacar. “Me dices que soy champurria para burlarte, para que los otros carcajeen. Tu madre me explica que champurria¹ es mestiza, revoltijada. Lorenzo machi, de reojos me compones mezclada, enredada...” (p. 68). El mestizaje es sin duda una mescolanza y un enredo, un mal ubicado en la región más medular y elemental de hombres y mujeres, y por eso la más complicada: el sexo. Basta recordar que René desea a Noemí porque es Sandro. Una híbridez sexual caracteriza a la mayoría de los personajes; por ejemplo, las Fierrecillas del Emperador emulan en el ring la fuerza bruta masculina y el Emperador es observado por Noemí como un hombre flácido, carente de virilidad; el mismo Lorenzo machi, que no puede mirar de frente, viste como mujer y Silvia Munizaga, financista del Emperador, siente una atracción confesable por Noemí-Sandro... “Te desconcierta que ser hombre es ser Sandro, ser Bibí la Invencible mordida de culebra (...) Amelia, concebida de René. Ser revuelta” (p. 31). Una pureza mapuche que se burla de lo mestizo busca proyectarse sobre este mundo revuelto; el machitún es un intento de sacarle el otro desde lo profundo del cuerpo, ese mal impuesto: “Veo surgir entre las llamas a René desnudo (...) Con tristeza y rabia decido liquidarte: así ya no me obligarás a ser el hombre que no soy” (p. 69), monologa Noemí en los delirios de su curación.

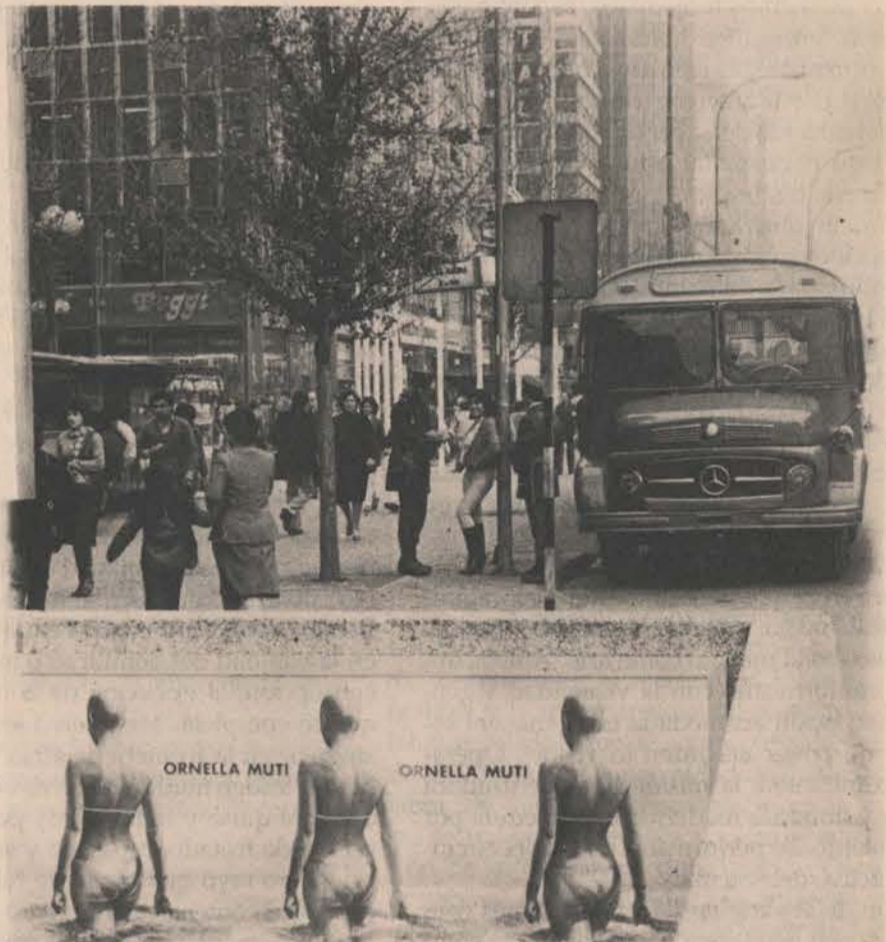
Desde el plano sexual el mestizaje se eleva al plano

social. Silvia Munizaga, aristócrata venida a menos, sobrina de un ex presidente de la República y socia del Emperador, conoce de sus ancestros los códigos de la sociabilidad. Ella hubiera firmado bajo el adagio popular: juntos pero no revueltos. Para ella bajar desde su castillo a la playa de Cartagena es un nego-

hombres desaparecen por causas políticas, como René, o desaparecen por causas de política individual de macho, como Miguel, el engendrador de un huacho en Amelia.

La mirada racial siempre estará presente en este libro, entre la gente de familia y la gente huacha, y, por supuesto, entre los descastados. Raquel, mujer sola, vecina de Noemí, quien se autoconsidera “huérfana” pero cabalmente es huacha, se expresa así de su compañera de clase: “Mi abuelita conoció a su tía y decían que eran indias, mapuches esas dos, cochinasazas” (p. 19). Y la blanca Nieves, empleada doméstica de la Munizaga, tiene un gesto condecoratorio para con su empleadora cuando invita al Emperador a un castillo que éste no ha conocido ni en las fantasías sobre su apodo.

A medida que los acontecimientos progresan —las rencillas, las persecuciones— el tiempo histórico es invertido y en su progresión alcanza un tiempo mítico mapuche en la zona sur chilena. Allí, tras una especie de viaje a la semilla de Noemí Sandoval, las fuerzas del bien formadas por mujeres mapuches y huachos que se apoyan en la magia indígena, derro-



Alvaro Hoppe

cio donde la afectividad no tiene cabida: “No te preocupes tío, tú creíste en los de abajo y por eso te mataron, yo no creo en ellos y no me pasará nada” (p. 44). Para Silvia Munizaga, las alianzas socioeconómicas no se dan en nivel de igualdad; ella sabe por familia que toda alianza debe ser dominada y que el dominio se encuentra en el discurso: “El emperador está seguro de haber conquistado lo mejor de Cartagena (...) Le propone un brindis. Para nosotros no hay palabras, se dice el Emperador, regocijado. Para ustedes no existen las palabras, reflexiona Silvia...” (p. 46). Dos conocimientos del mundo y dos núcleos sociales base se enfrentan: lo que se sabe por familia (patriarcal) y que constituye nuestra cultura y lo que se sabe como parte de la sociedad de huachos (matriarcal) que no va más allá de la experiencia de los cuerpos y que constituye nuestro costumbrismo. Las mujeres tienen permanencia, en tanto que los

tan en un enfrentamiento casi de opereta a los otros, las fuerzas del mal que alinean al Emperador, al alcalde y a los innumerables muñecos de las fuerzas represivas.

La historia de este libro, que se inició en el mundo marginado de la ciudad, recupera su razón de ser con la victoria, en el interior del mundo-ruca de Lucinda Queupil. En ese útero, desde donde salió Noemí y ha vuelto de la mano de María Cariqueo, Amelia ilumina el lugar con un nuevo huacho, hijo predilecto de las relaciones amorosas-sociales de nuestra sociedad.

La revuelta, Sonia Montecino, Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1988, 90 páginas.

¹Champurria: champurreo (mejicanismo), mezcla.

Superficies a la caza de un gesto ausente, de un acto mental alterado, de una cristalización en la extrañeza; las superficies gráficas de Bogni son verdaderas redes de captura. Con precisión y falta total de ilusiones, con real profesionalismo depredador, Bogni despliega los recursos de seducción necesarios para levantar el conmocionado paisaje que haga caer en su espacio de tensiones, esas ambiguas cifras errantes, esas cabezas de asno.

Bogni nos relata la puesta en escena de esta operación, como un sor-do idilio, como una puesta en crisis.

Sus dispositivos amateurs: el orden del espejo, el oblicuo campo de la anamorfosis, la mímesis.

Movimientos destinados a fijar la mirada en la extrañeza, a extrañar la mirada. La radicalidad del acto Bogni implica la postulación de una mirada separada y diferenciada del cuerpo que la sostiene. Digámoslo así, una mirada errante y sexualizada sólo por la intensidad de su operación.

Extraer el ojo.

Se trata del relato de una pérdida general de cuerpo.

El cuerpo de este trabajo está puesto en crisis por la mutabilidad constante de sus partes. En el lugar de la figura única de un corpus estructurado, encontramos el cajón de reflejos de un cuerpo descuartizado. Bogni trabaja el corte, la mutilación y la sutura.

El conjunto de fragmentos visuales, relaciones accidentales y operaciones de montaje que estructuran la figura de la obra, forman un repertorio anatómico sobre el cual se esboza la mano armada de tijeras de Bogni.

Por otra parte, se trata de un repertorio anatómico afectado de indecisión, vacilante como un muñeco y paradójicamente, fascinante como un espectáculo. Teratología, de la cual sin duda Bogni entiende: la belleza del monstruo reside en que es el foco límite de una suma de diferencias.

Bogni ha previsto que la cifra de una determinada extrañeza, una determinada pérdida, sólo es legible a partir de la mutilación del cuerpo unívoco: cuerpo de la mirada que se refugia en el otro cuerpo de lo mirado, la revista gráfica, el periódico, el libro ilustrado.

En la puesta en crisis del cuerpo, la visualidad extrema su ejercicio, y perdido todo límite, logra capturar las zonas oscuras de la experiencia. Esa mirada que porta un extraño guiño, un extraño ángulo de tensión y una afilada distancia, esa es la mirada que Bogni cita constantemente.

Y lo hace con el ascetismo propio de un criminal.

La erótica del collage

Un procedimiento de exceso visual, de coleccionismo perverso (corte y recorte), de exhibicionis-

"Conocemos el sonido de la palmada de dos manos, pero ¿cuál es el sonido de la palmada de una sola?".
un Koen Zen

"Se trata de una especie de pérdida constante del nivel normal de la realidad".
Ectoplasmas, Bogni

BOGNI,

atravesando la tormenta sin los ojos



mo de los fetiches.

El collage aquí asume un carácter de extrañamiento muy preciso. La agudeza del collage estriba siempre en su capacidad de movilizar una pulsión libidinal de orden visual. El efecto se logra, cuando a través de una exacta selección, un corte y un encaje de elementos visuales, se establece la escena aún cerrada, ilegible, imposible, de un deseo que se verifica en la zona oscura de la erótica retiniana. Deseo que pertenece al inconsciente de una lectura visual del mundo. Deseo que es puesto en latencia, al producirse esta inesperada aparición de imágenes, más allá de sus contextos, pero, sobre todo, más allá de su pertenencia a órdenes visuales precisos.

Se trata entonces, en todo collage, de una promiscuidad más o menos

amenazante para el orden visual. Se trata de la visualización de relaciones incestuosas: en el collage la ley de 'todo es posible' porque 'todo es apariencia' y todo puede aparecer aquí de cualquier manera, también moviliza un terror.

Jugar así con el recorte de imágenes, de elementos visuales, y relacionarlos de acuerdo a una voluntad más o menos perversa, siempre arrastra el fantasma de que se está 'invocando una realidad'. Por otra parte, liberar las imágenes a que se enfrenten como pura potencia visual pulsa otra clase de terrores. El ojo se paraliza, se extraña.

Extrañamiento que es buscado para hacer pensar al ojo. Extrañamiento que opera en contra de esa solidaridad cómplice y directa que las imágenes imponen al ojo contemporá-

neo, para reestablecer los peligros arcaicos de la imagen, su poder de invocación, de hechizo, de enigma, de salvedad y de extrañeza. En suma, su potencia salvaje.

El marco de la mirada

Las viñetas, los encuadres, las grecas, las tramas, ornamentos que drásticamente rodean y reticulan el campo de la visualidad, repertorio de una pre-imagen.

Pre-imagen o condición de lectura. Protocolos gráficos que operan como señales de reconocimiento, indicios guías, que explicitan las características de la zona a la cual se ingresa. Señalización de los bordes: hay un afuera y un adentro, hay un norte y un sur, y un arriba y un abajo. Señalización de los ángulos, de los recuadros, etc., se trata de unos elementos que al protocoli-

zar el espacio, enmarcan la situación visual, la jerarquizan, la disponen en un orden de pequeñas minuciosidades, de simetrías equilibrantes.

Pareciera ser éste el único modo de preservar la mirada, cuando ésta entra en el terreno peligroso de una imagen desatada a toda su violencia. Estas notaciones gráficas proveen el mapa para transitar por una zona donde —de no existir estas marcas— el vértigo sería tan abismante como la propia ceguera.

Recurso último, entonces, a la historia, al estilo, a la cita. Los grafismos hacen andar en la historia la visualidad antes liberada a la potencia incestuosa de la imagen, los grafismos hacen que se pueda leer.

Son como una unión a la mirada del otro.

Antes extrañamiento, ahora afectividad.

El orden de las letras

Si las relaciones texto/imagen se han caracterizado históricamente por sus dependencias directas o indirectas, por su mayor o menor solidaridad en el marco de una determinada esfera de sentido, aquí se trata de partir de nuevo.

Partir de una área desolada. Una zona de anulaciones tan grandes (potencia y cruce de imágenes) que la palabra sólo puede actuar al interior de ella como destinación. Es decir, en su pleno carácter bautismal. Porque esta situación visual al borde de la teratología, lo que invoca es un nombre y toda palabra que caiga sobre el holocausto visual estará nombrando —quíralo

o no— esa escena innombrada aún. Desde aquí, entonces, una distinta relación texto/imagen. La imagen no evoca, ni cita a la palabra, la invoca.

Es decir, invoca un nombre que desconoce, que vendrá a cargar a la imagen de una nueva necesidad.

No se trata de un problema de jerarquías entre imagen y texto, se trata meramente de un problema de extrañeza y de fuerzas que chocan:

En este nivel la palabra asume también —para chocar— toda su potencia fonética y tipográfica, semántica y material.

La tormenta visual

La organización del extrañamiento

generalizado en el trabajo de Bogner, es —por su eficacia— lo que me lleva a pensar en sus operaciones gráficas, como mecanismos obsesivos, como dispositivos que se mueven en el extremo vibrante de una sensibilidad de la distancia técnica, una sensibilidad —sin embargo— enferma de exceso.

A tal punto, de abrir la representación a un término ajeno y distinto, en que el polo referencial se hunde en una abismal extrañeza. Experiencia de la diferencia que poco tiene que ver con la perversión.

Allí adivino una comprensión, sino una reflexión, del orden concreto de la máquina: economía y eficacia que en la distancia de su exacti-

tud, hablan con el aspecto inerte de lo vivo.

En Bogner, la representación del gesto gráfico exacto parece reproducir una vocación laberíntica. Se trata de un gesto distante que separa y multiplica, perdiendo todo soplo excesivo de humanidad y hundándose como un cuchillo en el terreno ferozmente irónico y congelado de una superficie especular.

Allí, donde convive el temblor de la callada risa y el silencio apenas quebrado del viento sobre las hojas.

Allí, donde encontramos de nuevo la cabeza de asno sobre los adoquines.

GONZALO MUÑOZ



NOTAS DE LECTURA

El Amor de Ser en Todoamor de Quizagenio

JORGE MPODOZIS

Instalado en su cuartel general de La Novela, Macedonio opera sobre quien quiera asomarse al Prodigio de La Eterna, esto es, cambiar el pasado de acuerdo a la plenitud del presente. Esta grandiosa obra que (como el lector avisado habrá advertido) es fuente de inestimables dones (la eternidad, la nomuerte, el todoamor), resulta en verdad fácil de realizar una vez rasgadas las racionales y ampulosas vestiduras que ocultan a Occidente la horrible crudeza de una antigua y ontológica cuestión: pasado y futuro no son más que literaturas del presente, y no se puede decir que el presente sea sino un discurso de un (único) hablante.

Sin embargo, nada bueno puede resultar de cometer desnudez tan vergonzante: a través del Amor de Ser en Todoamor de Quizagenio (no se sabía si lo era) y Dulcepersona, Macedonio convierte al Lector (y a lector) en literatura. Y nada hay que reclamar, pues la ejecución de este crimen va precedida de serias y claras advertencias por parte del hechor, prólogos que contienen maravillas y son, sospecho a propósito, más aburridos que la propia novela. (Acabo de advertir una astucia del criminal: Lector Salteado cae en la trampa sin advertencia previa y, por lo mismo, inmune al prodigio criminal; Lector Seguido y advertido no se puede resistir a éste; Macedonio, según propia confesión, escribió Novela Salteada para que en ella todo lector, por serlo, lo sea seguido).

Ante estos graves y metafísicos hechos yo declaro:

- Que el Misterio de Sentir, con su sabor de trizadura, es origen único de Todo.
- Que el Prodigio de La Eterna es una maravilla limpia y transparentemente posible.
- Que la cuestión del automatismo concienical, último bastión del solipsismo, es firme e irreductible (en su cúspide me hallarán agitando banderas). Tiene magníficamente razón Macedonio: la conciencia está en la prisión del autómeta.
- Que declarar que la nomuerte esté en la eternidad de un instante es pobre consuelo; yo tengo para mí que la dicha nomuerte está más bien en la elección del acto muerte.
- Que nunca escribiré, pues todo mi motivo hubiese sido cometer el ya comentado crimen.
- Que no ha habido en mi historia de lector uno más conmovido, siéndolo, que este que escribe esta nota de lectura.



Buenas noches, Aquiles

Ahora sí que te dimos en el talón
La muerte de la que huyas
Correrá acompasadamente a tu lado

Buenas noches, Aquiles.

La ciudad del Yo

La ciudad del Yo debiera paralizarse
cuando entra en ella la muerte
Toda su actividad es nada ante la nada
Quiéranlo o no los agitados viajeros
que inútilmente siguen
entrando y saliendo de la ciudad
bajo la mano ahora
que convierte en sombras todo lo que toca
La mera inercia, sin embargo, despierta
en el gobernador una desahuciada esperanza
Ante la muerte se resiste a capitular
aunque tocado por ella es una sombra
pero una sombra de algo, aferrada
a la imitación de la vida.

El espejo de la Señora

La vida se despide de sí misma, cifrándose
en esperanzadas fantasmagorías
que duran lo que dura el trance de la muerte. Mejor barrerlo
todo
tener la cabeza limpia como un espejo que la Señora coja para
mirarse en él
y rompa con su aliento todopoderoso.

Textos inéditos pertenecientes al libro *Diario de Muerte*, compuesto entre abril y junio de 1988, cuando Lihn combatía al "enemigo" que montaba guardia en su cuerpo. Los poemas que forman este libro fueron reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés.