

UN TEXTO DE NADIE

El único personaje es yo mismo: el payaso descomedido. Y ese único personaje, instalado sobre el alambre, debe hacer penitencia. Caer en la cuenta. Instalar su oscilación para instalar su caída. Proferir su discurso sobre "el molde abollado de una gramática ajada". Proferir signos abollados: bollos. Mimar versos de golpe rapsódico en una noble línea coral. Suplicar su diaria ración de palabrería y recordar la perfidia radical del objeto: (no olvidar que la perfidia es eterna y temporal, la todavía permanente fragilidad del objeto). La broma dura sólo un instante: el instante de caer en la cuenta: el instante de la caída.

(Si andar sobre el alambre sirve para algo, es sólo para andar sobre el alambre. O poner -delicadamente- nuestro puñadito de huevos que ha de fermentar en el vacío).

Hay un algo que avanza y eso que avanza es el lento y pesado avance de algo sobre algo que podría ser algo como un cuerpo sobre algo que podría ser algo como un alambre. Lo cierto es que algo avanza sobre algo y luego ese algo que avanzaba ya no está más: se fue sin pagar ni un centavo, dejando sólo aquello sobre lo cual avanzara. (Hay un *lamento* porque vino a cantar por algo más que un centavo y ahora algo se queda llorando por algo menos o por el mismo centavo).

Aquello que estaba ya no está más o está en otro lugar, boqueando su canción de muerte. (Y aquello que se ha quedado se ha quedado boqueando también su propia canción de muerte).

Ese algo que ya no está más, se ha llevado algo de ese algo que se ha quedado y también a la inversa, es decir, que ese algo que se ha quedado, se ha quedado con algo de ese algo que ya no está más. Lo cierto, otra vez, es que ese algo que aquí estuvo vino a corregir la bajada, llamándola "*caída*". Y ahora se va publicando, apenas, su impublicable salto en el vacío. (Boqueando la misma canción o cantando otra cualquiera:

*Helada la risotada,
la carcajada.
Ninguna coma
ningún amor:
(ni de más
ni de menos).
Ninguna,
ninguna canción de amor).*

Si hubo que decir algo, fue porque siempre hubo
que decir algo, si hubo que decir que hubo un
escrito sobre la Mente también hubo que decir
que también hubo un escrito sobre el Cuerpo.
Ahora se dice por decir algo que hay otro texto
que podría ser un Lamento. (Salvo que después
de nombrado ya no es más un lamento). Es leído
entonces no como un
lamento sino como una crítica:
(crítica que si fuera crítica de sí
misma, hablaría de un cuerpo, ¿acaso de un
cuerpo ilegible?: entonces se descubre al final lo
que iba a ser el principio y se descubre en la
propia ilegibilidad de la mente).

Lejos de donde algo pudiera oírse,
una voz anónima frasea una canción sin nombre:

*Ninguna frase, ninguna coma
ningún texto, ningún autor
ningún delito, ningún rencor
ninguna, ninguna canción de amor.*

*Si alguna vez hubo alguno
que pretendió ser autor
ya nadie recuerda su nombre
y menos la canción que no escribió*

*Y aunque todo parezca una broma
es que quizás ya está muerto
o realmente nunca existió.*

(Juan Luis Martínez)
(Juan de Dios Martínez)

Revista cultural y estacional
Nº 2, Santiago, diciembre 1989
Aparece dos veces al año

Publicación de Ediciones Número Quebrado
y Editorial Ambato Ltda.
Representante Legal: Miguel Vicuña Navarro

Suscripciones y correspondencia:
Número Quebrado, Casilla 53483, Santiago 1, Chile
Teléfono 336694

Consejo Editorial

Juan Luis Martínez / Humberto Giannini / Pedro Lasta
Adriana Valdés / Jorge Edwards

Director

Miguel Vicuña Navarro

Diseño

Carlos Altamirano

Cuerpo Editorial del Nº 2/2

Roberto Marino / Fernando Balcells / Gonzalo Muñoz /
Guadalupe Santa Cruz / Federico Schopf /
Nelly Richard / Eugenio Dittborn / Raquel Olate /
Roberto Brodsky / Rita Ferrer / Francesca Lombardo

Sumario

Cubiana	
Carlos Altamirano - Osvaldo Bricelj	
Un Texto de Nadia	
Juan Luis Martínez (cubiertas interiores y contracubierta)	
Número Quebrado 2/2 / M.V.N.	1
Declaraciones 1977	
Rodrigo Lira	2
Basura - Intimidación - Porquería	
Claudia Donoso / Paz Enríquez	4
El Dispositivo Aeropostal	
Hugo Salazar del Alcázar	8
Maldita Vieja	
Roberto Brodsky	10
Tú, Lecter	
Nelly Richard	11
Nota acerca de un Título	
Francesca Lombardo	13
Breve Nota de Pintura Chilena	
Justo Pastor Mellado	14
La Poltrona	
Elisei Costa	16
Cuatro Textos de la Nube	
Federico Schopf	17
La No-Filosofía de lo Uno	
Diálogo con François Laruelle	18
Nada se Movió entre los Escambrós	
Gonzalo Muñoz	25
Thomas Bernhard o la Escritura de la Obsesión	
Guadalupe Santa Cruz	26
Yo También Quiero Escribir el Poema de Chivi	
Entrevista a Santiago Elordi / Rita Ferrer	28
Espíritu de Negatividad	
Miguel Vicuña Navarro	32
Un Viaje hacia la Lengua	
Raquel Olate	35
El Juego de Máscaras / Sobre la Poesía de Waldo Rojas / Evelyn Minard	36
La Negra Ester	
Pedro Vicuña	40
Víctimas de Difícil	
Jorge Mpodozo	44

Número Quebrado agradece la colaboración
de Revista Apsi.

Impresión: Cerezo Gráfica



NUMERO QUEBRADO 2/2

Lo inesperado suele ofrecerse en un doble aspecto y provocar de esta suerte una doble perplejidad. De una parte, ello parece lo ya-no-esperado, aquello que, en el quehacer del naufragio, ha terminado perdido y relegado en el olvido: lo inesperado es lo que ha quedado sepulto, retenido y desaparecido, si bien permanece amenazante esta inminencia: ¿sepulto para siempre? De otra parte, lo in-esperado es también lo des-esperado, aquella esperanza negativa que, al perder la dimensión de la espera y de lo que desde el porvenir nos insta a continuar viviendo, tórnase puro instante y presencia, viviente temblor que, en su emergencia, trastoca nuestro tiempo convirtiendo su *fiatúra fisiología* en presente in-stante. Creo que la tardía aparición de este quebrado número 2/2 —la falacia de la puntualidad también resulta aplicable a fantasmas, así a aquel conspicuo que otrora recorriera Europa y hoy por hoy la re-recorre tardíamente en reverso sentido, causando a la vez ansiedad, alivio y temblor en el alma planetaria— bien puede delimitarse sobre el fondo de aquella doble dimensión. Cuando, tras la fractura de las naves, emerge sin embargo lo sepulto, volviéndose número y fantasma —cuando, en la desesperanza, la fisiología de lo futuro tórnase in-stancia pura de la espera— semejante fantasía resulta sorprendente y no deja de provocar perplejidades numerosas.

Pero tal tardía re-aparición fantasmática bien puede reputarse tan sólo el obstinado acto de reafirmación de un proyecto editorial que, con máxima probabilidad estadística, solamente escasas personas —una mera fracción— se arriesgarían a tentar por necesario: *cifrar en algún periódico número de re-visión alguna fragmentaria posición de visibilidad en el teórico teatro de lo invisible*. Juzgo, no obstante, impropia la insistencia en la necesidad de esta re-visión: lo (in-)visible no es solamente aquello que tenemos cotidianamente entre manos y escapándonos de ellas: es, ante todo, lo que no se nos permite ver ni articular, lo horrendo, obscuro, repugnante que repele toda visión y palabra. Para nosotros, latinoamericanos y chilenos, lo (in-)visible construye en lo inmediato todo un territorio —físico y espiritual— que ha sido arrasado, desfigurado y contrabicho, perdiendo sus contornos, puntos de referencia, articulaciones y cenitox. En el caso chileno, después de una tormenta y un tormento que van durando ya casi 17 años, ¿temdremos todavía el coraje de intentar una re-visión, así no fuere más que fragmentaria, quebrada o numérica?

Por lo demás, esta tardía aparición —afectada de una mala pátina temporal de 8 meses de vana espera: este número 2/2 se encuentra configurado y compuesto desde mayo de 1989, salvo los ajustes mínimos de última hora, entre los que incluye esta nota— representa a mi modo de ver, y más allá de la autoafirmación de un proyecto editorial, un ejercicio práctico de desatascamiento. En efecto, hasta esta reaparición que espero llegue a ser liberadora, *Número Quebrado* se había convertido en un *número atascado*. Algo soterráneo, alguna tendencia oscura y complicada ha estado frenando la afirmación de un proyecto que pugna por la visibilidad de lo no-visto, la exhibición de lo oculto, la figuración de los desfigurados, la graficación de la diferencia, la reversión de lo desechado y olvidado. Tal vez quiera atribuirse ese impedimento —según vieja pereza mental que inculpa siempre al empedrado— a una tendencia propia de los tiempos socio-políticos que vivimos. Tal vez, empero, esa reserva y retracción sean tan sólo manifestación de una onto-lógica "necesidad". Sin embargo, ¿resulta acaso posible una crítica que, procurando instalarse en la mera fracción de la crisis, llegue a ser lo bastante radical como para, des-tituyendo la derivativa necesidad de la onto-lógica, dejar en libertad una visión para lo invisible?

No repeto inoportuno destacar la homología que parece acusarse entre la diferida diferencia en la salida a la luz, en la autoafirmación de un proyecto co-óctivo como es un "número-quebrado" destinado a la crítica y la revisión, por un lado, y, por otro, los mañosos obstáculos y las tramposas vinculaciones que entorpecen con sus asechanzas el lento, largo y tortuoso camino que pretende conducir de la tiranía militar auto-(tecno)crática a la autoafirmación colectiva y pública de la política promesa de un inicio de transición a una posible democracia —camino cuyas trampas, emboscamientos y atascamientos toman problemáticas esa autoafirmación, esa promesa, esa transición y, por cierto, aquella aún lejana e inesperada (desesperada) democracia.

Creo, por consiguiente, que en el ejercicio de desatascar el *Número Quebrado* puede verse un gesto ritual —uno fragmentario, entre muchos otros quizá más integrales— inscrito en el necesario acto colectivo del desatascamiento generalizado que reclama la arduada conquista de la visibilidad y la libertad —libertad de impresión, expresión y presión en general, libertad scripto-gráfica y diferencial. Si esta libertad puede parecer volverse en contra de las trampas que impone la oficial y contraoficial ingenuidad (mas no inocencia) post-política, en contra de los ídolos del nuevo poder-saber transnacional e irresponsable cuya adoración aplaude y procura el neo-liberalismo galopante y avasallador, habrá de verse en ello una señal, tal vez, de que ese ex-(con)centrico poder supra-(post)político —casi invisible, casi intangible, pese a su cotidiana e insidiosa presencia doméstica universal— es con todo, quizá, responsable del Atascamiento: su cifra, el reverso exacto de esta frágil fracción.

Debo reiterar al lector que el material reunido en este número 2/2, con la sola excepción de esta nota editorial y un comentario de lectura, es anterior, al menos en 8 meses, al 14 de diciembre de 1989 —fecha de la pro-misión política del inicio de una transición dirigida, a través del tutelaje auto-(tecno)crático, hacia una posible democracia diferida. La reserva prolongada de esos textos hasta la fecha presente, por tanto, puede afectar su lectura, desorientando al lector por un eventual efecto de desincronización. Por su propio carácter, no obstante, que supone una temporalidad de lectura diversificada y múltiple, juzgo que esos textos resisten dicha reserva y prórroga forzosa, la que sólo puede afectarlos tangencial y transitoriamente.

Reconstituída en tarea editorial colectiva autoconstante, *Número Quebrado* reaparecerá, a partir de 1990, 2 veces durante el año: una en verano-otoño, otra en invierno-primavera. Doble riesgo y desafío. Doble fracción.

RODRIGO LIRA / Declaración

CINCUENTA CENTAVOS

VÁLIDO PARA EL BIENIO

1977-78

DECLARACION

Yo, Rodrigo Lira, en relativo uso de mis facultades mentales -el ser humano ocupa o utiliza un poco 10% de sus capacidades mentales, afirma Louis Pauwels (el de "El Retorno de los Brujos): imagínese a mi humilde persona, a quien le eran sistemáticamente destruidas sus irrecuperables neuronas mediante una serie de electroshocks en un

gabinete de la Clínica del Carmen hace exactamente un año y tres días - hoy, 17 (diecisiete) de septiembre de 1977 (mil novecientos setenta y siete), a cuatro años y seis días del Pronunciamento Militar, cuando las banderas flamean a todo lo largo de Chile, en mi calidad de ciudadano y de cabo segundo de reserva del Ejército de Chile, de alumno de cualquier cantidad de Establecimientos Educativos, y de carga familiar del abogado y coronel de Ejército (R) Dr. J. Gabriel Lira R., y por tanto favorecido con los servicios en medicina y odontología de la Caja de la Defensa Nacional, sin que se haya ejercido sobre mí apremio ilegítimo alguno ni se me haya hecho víctima de forma alguna de violencia física, por mi propia y libre voluntad y sin estar obediendo -que yo sepa- a ninguna sugerencia proveniente de alguien, vengo en declarar lo que a continuación declaro:

Al anochecer del día martes 30 (treinta) de agosto, habiendo regresado en la mañana de ese día de un viaje de reposo por la IV (Cuarta) Región, salí del departamento donde transcurre la mayor parte de mi existencia, a disfrutar del espectáculo de la Luna llena levantándose de la Cordillera sobre el espacio vacío de siluetas de edificios de algunas multicanchas al centro de la Villa Olímpica (Población Salvador Cruz Gana, se llama también, parece). Mientras iba pasando por la primera de esas canchas, (al oeste de la parroquia y al sur del Unicoop, fui llamado por un grupo de adultos jóvenes y adolescentes que me ofrecieron un trago de un cicetel de pisco con coca-cola. Yo estaba más interesado en la Contemplación de la Luna Majestuosa que en el inmediato entorno humano, de modo que fui sorprendido cuando se me interpelló en forma amenazante, siéndome solicitados mis documentos, los cuales habíanseme quedado en el departamento. Mientras los otros muchachos eran registrados también, se me hizo apoyar las manos sobre

el poste para baloncesto que hay allí, más arriba de mi cabeza, con las piernas abiertas y se palpó toda la extensión de mi cuerpo. Casi al mismo tiempo (o tal vez poco antes), al registrar a un muchacho bajito de rasgos afilados y casi siempre sonriente, de quien, además de su aspecto sólo se que se le conoce como Country Joe (nombre de un músico rock norteamericano, que apareció en la película Woodstock y que estuvo en Chile, apareciendo en la revista Paula) o el Cantri, se le encontró un trozo de papel de periódico que envolvía algo de una sustancia a la cual uno de los... ¿agentes? refirióse como "marijuana". Acto seguido, se me preguntó si era yo quien estaba fumando de un cilindro de papel blanco, o más bien de una especie de huso al cual el agente se refería como "pito" y que según parece había sido recogido del suelo aún caliente, según se afirmó. Yo me había acercado al lugar donde ese papel fuera encontrado, lo suficiente para ser o resultar sospechoso de acarlo de arrojar al suelo, pues yo iba caminando cuando estas cuatro personas de sexo masculino que -según dijo una de ellas posteriormente- pertenecían a "la Comisión Civil de Carabineros" aparecieron en escena. Yo había bebido aproximadamente entre 50 (cincuenta) y 75 (setentaicinco) cc³ del mencionado trago, y alguien más bebió después de mí, acabando con el contenido de la botella, la cual alguien más se llevó; quiero decir que la noche de autos la gente iba y venía y yo estaba ya marchándome a casa, y soy muy parsimonioso para decir algo más que "salud" como saludo y despedida, y a veces "nos vemos", y otras veces "chao". De modo entonces que, al estar mis piernas en movimiento, y, por ende, mi persona toda, en el momento de la entrada en escena de los agentes, hacia el lugar en el cual uno de ellos se agachara para recoger y levantar en su mano derecha el objeto denominado "pito", instantes después de la inmovilidad que sobreviniera a los circuns-

tantes al hacer su aparición los agentes o carabineros, creo que es lo mismo, yo pasaba, o, como dice la muchachada la Villa, "entra-ba" a ser parte de o a estar incluido en un grupo junto con otros tres (que también estaban en las inmediaciones del lugar que se menciona a fojas dos, en la línea 29 (veintinueve)), sobre el cual pesaba la categorización de "sospechosos", a diferencia del otro grupo, de cuatro o cinco, humanamente próximo al grupo anterior pero espacialmente distantes algunos escasos (pero suficientes) metros del lugar que se menciona supra, en la línea 6 (seis), lo cual hacía que no se opinara que fuesen posibles de haber arrojado el "pito" al suelo.

El sujeto en el cual el registro a que fuimos sometidos arrojara resultados observables como un papel y la sustancia llamada "marijuana" no podía negarlo. Manifestó ser hijo de un coronel de Ejército, ante lo cual otro de los comprometidos en esta escena que describo afirmó ser hijo de algún funcionario de Investigaciones, de Interpol, con respecto a lo cual yo puedo decir ahora que no mencioné la profesión y el grado de mi Señor Padre, y que, con respecto a la profesión, rango, actividad, cargo o grado de los de estos jóvenes, no tengo la menor idea de cuáles sean en realidad pues ni siquiera he estado en sus casas, y el conocimiento que de ellos tengo brota solamente de ocasionales contactos al anochecer. Pero este tal Cantri negaba sin embargo haber sido el que estaba fumando del tal "pito", al igual que los otros dos y que yo mismo. Yo continué negándolo, y si alguien dispone de una de esas máquinas llamadas "detector de mentiras", de las cuales tengo noticias por las historietas que leía cuando niño y por algún espectáculo filmico televidado, me ofrezco como voluntario, pues tengo curiosidad por saber cómo funcionan tales aparatos, los cuales me parecen más confiables en cuanto a su capacidad de evaluar si una declaración es cierta o

falsa que esos agentes, a los cuales tuve tiempo suficiente para examinar, pues me parecieran gente que sentía estar efectuando un trabajo desagradable, se veían en cierto modo como... asustados, como explorando un "territorio desconocido" reputado como potencialmente "peligroso", y sin "controlar plenamente la situación", debiendo recurrir a un mecanismo de defensa (en términos de Freud) que resulta difícil describir y al cual los muchachos de la Villa denominan "echar la prepo", y que se podría tal vez conceptualizar como la ca-



pacidad de actuar en forma no sólo potencial, sino que posiblemente o probablemente violenta y agresiva para aquel o aquellos a los cuales la "prepo" se les echa (si bien la conducta de los caragentes limitóse a ser, meramente, algo brusca en la noche de autos) como modo de afrontar la situación.

Menciono estos antecedentes para que se pueda forjar en la Mente del Lector una idea de lo que los siloístas de un Grupo de Autoconocimiento al cual solía asistir los primeros meses de este año habrían llamado el "clima" (síquico) de esta escena, o, como lo llamaría la Pelusa, en cuya casa de La Florida solían efectuarse las reuniones semanales, la "cósmica" de la misma (el continente, llamándose "síquica" a lo contenido y "alquimia" a la composición o estructuración

interna de lo contenido en la "cómica", pero esto no interesa ahora. Cf. la *Pública Menor* y los *Cuadernos de Escuela* y el *Sinóptico Silabario*, todos de la Ed. Transmutación, Santiago-Lima-Caracas-Quezón, etc.). No cuento toda la verdad porque es imposible y absurdo, en tanto requeriría explayarme ad infinitum sobre todos los hechos y los factores, las formas y las imágenes, los protagonistas y los antagonistas con su múltiple juego de conflictos y alianzas; cuento, simplemente, lo que me parece pertinente y relevante o determinante; no diré, por ende, ni aquí ni en lugar alguno quién era realmente quien estaba abocado a la insólita tarea de extraer humo presuntamente de "mariguana" de un huso blanco llamado "pito", porque no estoy en condiciones de, o en disposición para hacer algo tan absurdo como reconocer

ador", lo que parece resultar algo un tanto dificultoso; y, aun cuando quisiera o estuviera dispuesto a identificarlo, no podría, en tanto no sé cuál pueda ser el nombre de este sujeto, ni su apodo o alias en caso de que lo tenga, e incluso la imagen física que de él tengo es borrosa. Puedo afirmar eso sí que no era yo ni tampoco el llamado Cantri, aunque es dable opinar con algún grado de certidumbre que la "mariguana" que se utilizase para liar el llamado "pito" había salido de la que él tenía consigo.

De forma que fuimos conducidos a la esquina de Avenida Grecia esquina de Obispo Orrego por los cuatro caragentes, mientras la Luna subía por el cielo y su diámetro aparente disminuía su tamaño, y una vez allí, el señor que mandaba al grupo, patrulla, ronda o lo que fuera, sacó desde los amplios bolsillos de su campera de cuero negro un radio portátil. Ignoro si habiéndose entendido su mensaje o en espera de mejores condiciones de transmisión, insistió nuevamente sobre el punto candente, es decir, quién, de los de el subgrupo de cuatro entre los que estaba ese tal Cantri, el "piteador", yo, y otro tipo más (el total de los presuntamente detenidos alcanzaba a los ocho o nueve, a los cuales se sumaba la patrulla esta de cuatro agentes, comisionados civiles o lo que fuera, todos los cuales resultábamos sumamente conspicuos incluso en

un lugar tan transitado como la esquina esa, al frente de la Piscina Mundt), quién, digo, era el que estaba piteando del "pito". Y he aquí que pocos días

atrás llegó a mi departamento un amigo que yo conocía desde ya hace tres años, estudiante de cuarto año de Pedagogía en Filosofía en el Instituto Pedagógico, y me contó que en un allanamiento a su domicilio la Policía le había encontrado en su poder esta exótica sustancia, lo cual significó que se le sometiera a cinco días de reclusión o detención, los cuales fueron cumplidos en una celda de la Penitenciaría de Santiago (Comuna de San Miguel). Con lo de exótica sustancia me refiero a la "mariguana", por si no se entendió. Prosigo. Y la visita de este joven alumno de Filosofía, y lo que en ella me contó, o sea, el calvario de su detención, rondaba aceleradamente en mi cabeza, en esa esquina, la noche de autos. Pensando que era cierto el argumento que más se repetía en el grupo, o sea, que muchos de los que lo integraban trabajaban -son, o eran, -empleados particulares, mayoritariamente- y que, en un momento de restricción ocupacional como el actual era muy posible que sufrieran serios inconvenientes en sus respectivas actividades laborales, lo cual no ocurriría en forma alguna conmigo, ya que por razones de salud mental estoy incapacitado de realizar actividades calificadas remunerables, lo cual permite que, como ya dije, mi Señor Padre perciba una Asignación Familiar por concepto de Mí en la Caja de la Defensa Nacional, afirmé al Señor Comandante de la Patrulla de la Comisión Civil que era yo.

El realmente creyó que era yo, aunque lo que dije fue que si quería que alguien le dijera *era yo*, yo se lo decía, pero el problema era que no soy bueno como mentiroso; él pensó que mi forma de afirmarlo probaba justamente mi culpabilidad en el asunto del "pito" y les dijo a los otros dos integrantes del que puede llamarse sub-grupo de cuatro que podían irse, al igual que el sub-grupo secundario, y que el muchacho al cual se le había encontrado la mariguana esa y yo debíamos esperar a una persona o artefacto (presumiblemente un vehículo motorizado) llamado Furgón. Antes de que especificara a los integrantes del sub-grupo secundario que también estaban libres, -en rea-

lidad los que podían irse eran solamente los otros dos tipos del primer sub-grupo (entre los que estaba el que tirara el "pito" al suelo, poco después de haberlo encendido y que refiriéndose a la situación repetía "es penca")-, en los momentos en que los muchachos habían hecho un alto en su frenético intentar avisar a sus familias a través de conocidos que pasaban entre la gente que iba y venía, Country Joe, el propietario de la "mariguana" encontrada y decomisada, en poder ahora, como prueba incriminatoria, del Sr. Comandante de Patrulla de la Comisión Civil de la Policía, se percató finalmente del comprometedor que resultaba especialmente para él la situación (para él, más que para mí, pues, si bien yo andaba sin documentos, eso no es delito alguno; si bien mis botas eran similares a las de las FF.AA. las había comprado en Argentina; el usarlas con mis pantalones de tweed metidos adentro -para lo cual les mandé a hacer una especie de puños como de camisa- tampoco era delito; y, si bien afirmé haber estado "piteando", eso no era cierto), se decidió a intentar la fuga y escapó corriendo en dirección sur, hacia el interior de la Villa en la cual está su domicilio y sus familiares, con su señor padre presuntamente coronel de Ejército... y yo hice lo mismo, pero en dirección nor-noreste, cruzando Avenida Grecia en diagonal, a todo lo que daban mis piernas metidas en esas inhumanamente pesadas botas mendocinas. Volví a mi departamento, modifiqué mi aspecto y tomé el rumbo de la casa de mis padres.

Al comunicar esta lamentable historia a mi señora madre, ella fue del parecer de que lo mejor que podía hacer era volver al Norte, puesto que ocurría que había en Vicuña un giro para mí que yo no retirara. De modo que el miércoles 31 (treintauno) de agosto volví a pisar la tierra de la Cuarta Región, de donde regresé el jueves 15 (quince) de septiembre, hace dos días. Y como al ir a retirar mi mochila al Terminal de Buses Norte pudiera ver, desde una micro, al Sr. Comandante de Patrulla en Vicuña Mackenna, al llegar a Plaza Italia, y pensando en la po-



a una cara entre un grupo, lo cual supongo que sería la única forma de identificar a quien realizara la susodicha tarea, para lo cual habría que "echar el guante" al "pitea-

ador", lo que parece resultar algo un tanto dificultoso; y, aun cuando quisiera o estuviera dispuesto a identificarlo, no podría, en tanto no sé cuál pueda ser el nombre de este sujeto, ni su apodo o alias en caso de que lo tenga, e incluso la imagen física que de él tengo es borrosa. Puedo afirmar eso sí que no era yo ni tampoco el llamado Cantri, aunque es dable opinar con algún grado de certidumbre que la "mariguana" que se utilizase para liar el llamado "pito" había salido de la que él tenía consigo.

De forma que fuimos conducidos a la esquina de Avenida Grecia esquina de Obispo Orrego por los cuatro caragentes, mientras la Luna subía por el cielo y su diámetro aparente disminuía su tamaño, y una vez allí, el señor que mandaba al grupo, patrulla, ronda o lo que fuera, sacó desde los amplios bolsillos de su campera de cuero negro un radio portátil. Ignoro si habiéndose entendido su mensaje o en espera de mejores condiciones de transmisión, insistió nuevamente sobre el punto candente, es decir, quién, de los de el subgrupo de cuatro entre los que estaba ese tal Cantri, el "piteador", yo, y otro tipo más (el total de los presuntamente detenidos alcanzaba a los ocho o nueve, a los cuales se sumaba la patrulla esta de cuatro agentes, comisionados civiles o lo que fuera, todos los cuales resultábamos sumamente conspicuos incluso en

De modo que... y al fin los tres instalados en el auto volví a pisar la tierra de la Cuarta Región, de donde volví a salir el jueves 15 (quince) de septiembre, hace dos días. Y como al ir a retirar mi mochila al Terminal de Buses Norte pudiera ver, desde una micro, al Sr. Comandante de Patrulla en Vicuña Mackenna, al llegar a Plaza Italia, y pensando en la posibilidad de que... una persona o artefacto (presumiblemente un vehículo motorizado) llamado Furgón.

Este escrito, después originalmente sobre papel sellado (como lo muestra el facsímil), permaneció más de diez años inédito, oculto entre los papeles semiprivados -semipúblicos- del autor. Es evidente que la inoperancia técnica o judicial del relato se resuelve por su operatividad textual, reproduciendo -como en la mayor parte de la obra literaria de Rodrigo Lira- el entramado de una puesta en escena: el proyecto de una parodia social.

La oscuridad de este texto inédito -en condición de objeto traslapado- hace sistema con la oscuridad de sus actores, agentes de su propia seguridad y mariguanos de Avenida Grecia, reunidos por algo más que el azar en un sitio escasamente iluminado a medias por las pocas luces de una época confusa para todos. Un procedimiento -la elipsis desbordante- prepara la derrota de un lector legal, en cualquiera de las acepciones del término R&C.

basura inmundicia porquería impureza desechos despojos desperdicios
excrementos sobras restos cochambre bazofia



La nuestra es una proposición de documento donde fotografía y texto arman contexto.
 Aquí el retrato es biografía: fotonovela.
 Contra el entorno gráfico imperante: collage socioestético.
 Cámara y grabadora para una autoría compaginada.

Fragmentos de un trabajo en desarrollo (1988. Lo Hernida)

¿Qué es eso que tiene colgado en el cuello?

Estos son los dientes míos.

¿Quién se los sacó?

No, si estos no me los sacaron. Me los saqué yo.

¿Y cómo se los sacó?

Con la mano.

¿Por qué los guardó?

Para tenerlos de recuerdo. Estos son los cuatro dientes que me faltan arriba.

¿Estarían sueltos?

No. Estaban apretados, pero me molestaban para masticar. Busqué un alambre de cobre nuevo, lo pasé por una vela hasta que quedara al rojo. Me metía el alambre ahí en la muela. Yo sufrí de todas las muelas: de las de arriba y las de abajo. Recibía muchos golpes en las mandíbulas.

Cartón, cartón corrugado, dúplex, cajas detergente, hojas de cuaderno, papel de regalo, el mixto, papel de bolsas de cemento, papel craft, después está el nylon que también se recupera; compramos la botella, el envase vacío. Con las de pisco se hacen vasos; con las de whisky Chivas Regal la cosa es así: las compran los falsificadores y después se las venden a los milicos. Compramos la radiografía que se vende bien porque se recupera el nitrato de plata: aquí llegaron como 20 kilos de la clínica Chiloé. El papel sin imprimir, el de máquina, el de fotocopiadora es el más caro. Con el papel de diario hacen fonolas, incluso están recuperando confort y servilletas y hacen confort de población, barato y degenerado que hasta sale con letras. Aquí no se usa el Elite, ni el Suave, ni el Sutil. Se usa uno medio café verdoso. Con el dúplex, que antiguamente no se recuperaba, ahora hacen las cajas para manzanas de exportación y las bandejas de huevo.



Yo de aquí me voy por Grecia, Pedro de Valdivia hasta dos cuadras antes de llegar a Providencia. Me devuelvo por la avenida Suecia parece que es, y subo por Pexuro, bajo por Elodoro Yáñez y después subo de nuevo para arriba y de ahí me devuelvo para acá.

Yo trabajo para Las Tranqueras, Las Condes, el Barrio alto. Sale cartón, mueblecitos que están quebrados, uno los trae. Ahora me hice como setecientos pesos. Cuando me va bien hago el doble pero ahora la gente está de vacaciones y no dejan basura al lado de afuera de las casas. Tener un triciclo le da estatus porque el que anda a pie tiene que tener mucha suerte, no es como uno, que anda más rápido. Ahora que la gente anda veraneando piden carnet y lo echan arriba de la micro. Dejan los triciclos repletos, botados. Un triciclo vale ahora unos treinta, cuarenta mil pesos. Vacian el triciclo: ¿qué traís robado?, ¿adónde traís la tele, adónde traís el equipo? No, no traía nada pero otros traían, entonces por uno la pagan todos. Puede que haya suerte y que pase alguien y le guarde el triciclo pero eso es bastante raro.

Yo trabajo con un camión de la basura. Hacemos yunta. Sigo el camión y ellos me van tirando cajas. O me voy adelante y les voy amontonando las bolsas. Eso les conviene a ellos porque terminan más rápido. Soy calderero industrial. Estudié, me lo pagó la empresa y después quebró.

Al principio iba con mi papá en la noche. También iba la María.

Empezábamos a contarnos películas o cantábamos fuerte y la gente salía para afuera: canciones de la protesta: por qué la Lucía nos tiene en la plaza, nos tiene en la plaza cuidando su huevá de casa. Me gusta bailar, me la paso puro bailando; ponemos el *Discófono* de la Minería. La radio la trajo mi papi. Yo fui a trabajar a un taller donde hacían cajitas para los arelleros, para las joyerías. No me gustó porque pasaba todo el día encerrada. Ahora salgo lunes, miércoles y viernes con mi mamá, en el día. A veces peleo con ella porque es pillá pero tiene razón porque ocupa la plata en comida. Ahora nos hicimos cuatrocientos entre las dos. Mi plata la ocupo en cigarrillos, champú y detergente. A mí nunca me ha gustado comprarme cosas a medias. La tele también la trajo mi papá pero ahora se ve el puro canal trece. Tenemos una estufa, una juguera. También le dan ropa: tengo una polera verde calipso con hartos botones negros; zapatos de taco alto. Salen uniformes, medias de colegio, cuadernos, lápices: esos los usa la María. Yo empecé a recolectar porque me aburrí de estudiar. Trabajo en la recolección porque soy la más floja. No hago nada aquí en la casa; de repente lavo la loza. Cuando chica encerraba todos los días porque me entretendía. Yo lo que más hago aquí es el fuego porque aquí a nadie le gusta hacer el fuego con maderitas: ahí cocinamos.

Los nocheros me han llamado para darme cartones y es para otra cosa. Una amiga de nosotras la llaman los nocheros y es para otra cosa. Yo desde que tengo memoria salgo a cartonear. Ibamos a la feria con mis hermanas primero; ayudábamos en los puestos, nos daban fruta que era mala, huesos, bras, latas, plásticos, pan duro, todas esas cosas. Después vendíamos lo que recogíamos.



El cartonero nos vende a nosotros que somos intermediarios, nosotros le vendemos a un mayorista y el mayorista le vende a Sorepa que es la Sociedad Recuperadora de Papeles y Cartones. Sorepa le vende a la Papelera, esa que dejó el señor Alessandri. Mi hermano era cargador de Sorepa, juntó plata y así empezamos. Yo estaba terminando mi seminario de titulación porque se me ocurrió meterme a pedagogía en castellano. Esta es una zona cartonera y yo nací aquí. Conozco a todo el mundo: don Pelé era estucador; más allá están las niñas que patinan en la rotonda; las cometeras; en la esquina hay un gallo que tiene teléfono y todos sabemos por qué; el caballero del lado es desabollador; mi papá es obrero especializado; al otro lado hay un carnicero, un ferretero y todos son proletarios y resulta que de repente andan todos juntando cartoncito. Hay un viejo, un contador que viene de esos edificios a vender sus libros cuando anda apurado: toda su biblioteca, libros en francés, en inglés y nos habla en ruso. También llegan guías de teléfono. Los cartoneros meten mula también porque mojan el papel para que pese más, pero aquí no, porque hay buena onda. Pero el vecino del frente es un desclasado. Reclama por la acumulación de triciclos y de basura que se amontona aquí frente a mi casa. Según él éste es un barrio residencial y dice que la basura le da feo aspecto a la población: la vista al mar, le digo yo. Nos denunció a la municipalidad, al departamento de aseo y ornato. Ahí fui yo el que reclamé. Existen atenuantes sociales, dije. Y si hay basura aquí en mi casa yo también soy el perjudicado. Porque si en este país hay libertad económica yo puedo hacer lo que quiero con mi plata y si quiero compro basura.

Yo en mi casa tengo dos frazadas que me regalaron, en la otra hay unas cubrecamas delgaditas y dos paletoces. Tengo una olla, una tetera, un sartén, cuatro cucharas grandes, dos chicas, cuchillos no tengo; me consigo. Vasos no tengo. No tengo tazas, tengo jarros de lata, tarritos. Ahí tengo restos de queque. También comemos pollo de los restaurantes del centro: del Chez Hery, del Prim. Me arriesgo y como. No me he intoxicado nunca pero mi hermano se me intoxicó una vez pero por gloton: comió mucha crema. Tuvieron que hacerle un lavado.

Uno ve una bolsa, la toca y adivina lo que hay adentro: cartones, tarros, botellas. Sale harto papel confort pero cuando se moja queda igual que una pelota de masá. Salen vidrios. Ahí me corté porque andaba sin guantes. Los que tengo me los regaló mi suegro. Trabajaba en la Municipalidad de Providencia, le dieron hartos guantes nuevécitos y me regaló dos pares. Yo soy albañil pero para entrar a las empresas hay que tener caña y no tengo contactos. Para qué no me junto con nadie. Ya me han pasado chascos. Cuando terminamos una obra en un regimiento allá arriba, el capitán nos dio un banquete y me volví a la casa tomado y recién pagado. Unos conocidos pasaron el dato, sentí un chancacazo en la cabeza. Me cogotearon. Tengo segunda preparatoria pero no tengo problemas para trasladarme por Santiago. Leo de lo mismo que saco. Aquí tengo un diario nuevécito: éstos los pongo aparte porque los de más allá están arrugados, entonces los arrugados los meto al medio y no se notan, quedan bien aplanchados. Ayer salí a las nueve de la noche y todavía no duermo. Ella a veces va en el día, pero se pinchó la rueda porque el neumático está muy gastado.



Yo me gano la voluntad de la gente que saca las bolsas a la calle. Claro que no hablan nada con uno ¿ah? Una va callada simplemente porque anda trabajando. Las empleadas sacan la bolsa, yo la trajino y después barro. Ando con mi escoba. Yo me arreglo con las picadas porque no distingo de día y voy a distinguir de noche: yo voy por la calle y a usted no la veo, así es que yo me acerco a los bultos y toco para saber si es bolsa o caja. Yo nací miope. Las monjas las educaron a todas menos a mí porque yo sin lentes no veo y ellas no me creían. No aprendí a leer: me paraba y decía pero de memoria. Cuando salí del Buen Pastor a trabajar de empleada me puse lentes; desde entonces no voy al oculista; éstos me los encontré en una bolsa.

Luchar por mis cuatro hijas. La Blanca era tan mala cuando chica que todo lo hacía pedazo. Casi incendió la casa, la mercadería la hacía cerrito, entonces yo para estar tranquila la amarraba y después, cuando nacieron las otras, también, porque en esos años yo lavaba. A la Blanca le ponía elásticos con alambre amarrados a una argolla y una cadena para que pudiera pasearse por el patio. Nunca me gustó molestar a una vecina para que me las cuidara. Quedaban solas. Nunca pasó un accidente. Yo traía el tarro con comida.

Hace poco junté para poder sacar carnet. Vale como cuatro setenta y ahora esa tarjetita la piden para todo; para hacer las diligencias; para las provisiones. Los dientes me los sacaron gratis: hay que pagar como doscientos cincuenta. Ya me los saqué todos. No servían para nada. Abajo tengo como cuatro. Arriba tengo tres. Ahora he estado juntando para comprarme zapatos de invierno, cerrados pero con tico porque no me gusta el tico bajo. Botitas también puede ser. Estos me los trajo él, pero salen de números grandes: treinta y siete, treinta y ocho, treinta y nueve.

* Jaz Errázuriz (fotógrafa) y Claudia Donoso (periodista) trabajan en equipo desde 1984. Investigan formas de abordar problemáticas sociales desde el arte, en especial a través de la combinación de fotografía y textos. Próximamente la editorial australiana "Art & Text" publicará *La nueva vida de Adán*, un libro de las autoras sobre los travestis prostitutos chilenos. El material de este libro será expuesto sobre el muro de galerías: en Sidney durante el mes de septiembre, en Santiago (galería Ojo de Buey) en octubre y en Lima en noviembre.

Usted escribe una carta. Cientos de cartas se depositan en la oficina de Correos de su barrio. En la Central Postal de su ciudad miles de cartas esperan clasificarse. Durante esa misma noche millones de cartas por aire, mar y tierra se entrecruzarán mutuamente.

Miliones de mensajes y lenguajes entrecruzándose mientras la sociedad del espectáculo descansa adormilada en su propia autocontemplación y en la fútil presunción de arguir que la postalidad es un servicio en que el Poder permite la circularidad de los imaginarios y el deseo. (Viajas en tus palabras/ y tus palabras viajan. Rodolfo Hinostroza).

La postalidad no es uno de los soportes del Poder: es su policía, su agente ferroviario. Encasquetada en sus programaciones operativas, la postalidad es el Dachau de las comunicaciones, la SS de los imaginarios. Encorsetada por las programaciones espectaculares de la postalidad, el deseo se automutila y diluye evanescentemente bajo la cámara de gas de los formatos epistolares.

Usted escribe una carta = Usted ingresa al Treblinka de la sociedad del espectáculo. La postalidad es el automatismo machacante de la maquinaria del Poder por el que no se filtra el deseo sino la compulsión iterativa por donde se quieren filtrar los imaginarios. ("El deseo. Es decir, la ausencia misma de límites, la interminable e irresponsable energía sin contrarios cuya fuerza toda sociedad tiende a desviar y canalizar". Philippe Sollers).

Las operaciones aeropostales de Eugenio Dittborn a través de un mecanismo de inversión de sentido, accionan un dispositivo aeropostal que empieza a poner en evidencia parte de los mecanismos fácticos y mecánicos de la postalidad. Esta inversión de sentido (dispositivo aeropostal), opera a la manera de los deslizamientos y elaboraciones usadas por Freud para interpretar los sueños.

El dispositivo aeropostal sería ese yo del sueño denominado por Freud "agencia del sueño". El dispositivo aeropostal es la inscripción "ARTE" puesta en el dorso de un sobre y franqueada en la oficina postal. La inversión de sentido es la amplificación del soporte que en este caso no es otro que la presunta asepsia e inocencia del sistema postal.

"Me he preguntado muchas veces si el soporte de las obras es el papel plegado o si el soporte de las obras no es en última instancia el Correo. El hecho que el soporte esté plegado, permite entre otras cosas hacer entrar las obras en sobres y hacerlas viajar como cartas certificadas".*

El dispositivo aeropostal interviene esta postalidad hurlándola, escamoteando la bidimensionalidad del soporte con el dobléz. "Es necesario doblar las obras, introducir las en sobres y hacerlas viajar como cartas para luego exhibirlas como pinturas aeropostales". El detalle de la plegadura contrabandea el soporte y el precio del franqueo. Y sin embargo entran al Correo y son aceptadas como cartas certificadas.

La inversión de sentido del dispositivo aeropostal en un acto aparentemente tan pedestre como plegar una cartulina, introducirla en un sobre y llevarla al Correo, se convierte en el fulminante de una mecha que pone el aspecto distributivo del discurso artístico como la poética subversiva de un soporte resemantizado y convertido en una suerte de nueva enunciación artística.

Poética que inscribe marcas en lo no marcado. Marcas que a su vez inscriben su grafismo en la anomía de una economía política para una postalidad hipertrófica y espectacularmente fascista. Subversión. Furtividad del deslizamiento del dispositivo aeropostal dentro de los

el dispositivo aeropostal

(ACERCA DEL TRABAJO DE EUGENIO DITTBORN)

Hugo Salazar del Alcazar

carriles de la postalidad para luego estallar en la fantasmática de la escena dittborniana.

Este deslizamiento del soporte hacia la obra acarrea, en su movimiento, una doble paradoja entre lo clandestino y lo oficial. Clandestino porque el discurso artístico se filtra en el mecanismo postal, oficial porque su circularidad discurre entre los rieles de la postalidad; al mismo tiempo es clandestino y secreto, porque hay que creer en la deontología postal de las correspondencias inviolables, es oficial, porque aunque su fin último sea la circularidad, el destinatario (presunto), es una sala de arte de exhibición pública (presunta).

Clandestinidad y oficialidad. Actividad destructiva signada por la penetración del ideólecto dentro de las estructuras de lo cotidiano y dentro de ellas hacerlas detonar, enunciando su estructura falaz y represiva. El discurso representacional es su lisis y su misterio. Sub (versión). ("Más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano". Walter Benjamin).

El discurso aeropostal, que Dittborn irónicamente continúa nominando como pintura aeropostal, es un discurso sobreesemantizado por el dispositivo aeropostal que hace posible que el soporte material (el papel kraf de envolver) y el soporte ideológico (la postalidad, el Poder a fin de cuentas) convergan en la decodificación de una obra, que por su carácter apunte a un hedonismo (¿revelación?, ¿develación?) otro.

Fruición alejada o en vía contraria a la banalidad de un hedonismo que con la presunción de la recaptura de una (otra) figuratividad, pretende impostar modernidad como única alternativa al desgaste de unos consumos visuales en que las oscilaciones del gusto y las demandas del mercado artístico fluctúan como fluctúan las acciones de la Bolsa de valores; y en la mayoría de los casos sin la sofisticación y la transparencia de las últimas. En ambos casos tanto unas como otras están fuertemente coligadas por su ratio especulativa.

Inversión de sentido que lleva, vía dispositivo aeropostal a una epistemología errática del discurso/soporte vs. discurso (soporte)/soporte. No podemos hacer una división entre los

signos inscritos en la obra y su carácter aeropostal (¿inversión de sentido del dispositivo aeropostal?). Todo se da en un solo movimiento, en un solo gesto.

No podemos, porque si pudiéramos estaríamos apostando al quiebre del logos, a una nueva utopía de la sensualidad. (Y si, como advirtieron los formalistas, el sistema de formas determinaba el sentido de lo que a través de ellas se expresaba, tanto más cierto es hoy que el medio o canal de comunicación determina los contenidos que por él se transmiten. Xavier Rubert de Ventós). Alusión lateral a la metáfora machu-



Fragmento de "La caída de los cuerpos", obra en proceso designada a ser expuesta en octubre de 1989 en el Centre for Australian Photography de Sidney, Australia. Dptico de 280 x 207 cm. Bordado, pintura, spray, plumas y fotoseñal sobre dos trozos de Non-Woven.

hiana (¿sólo lateral?).

Medios y canales. El dispositivo aeropostal plantea nuevas demandas para la obra dittborniana: la economía visual y el reciclaje. "En general las pinturas aeropostales son el reciclaje de mi obra anterior a 1984". ¿Sólo eso? "Había trabajado con todos los íconos anteriormente: con el nadador, con los boxeadores, con los delincuentes, con los aborígenes en soportes otros".

Estudio de grabación Kinok
14 de agosto de 1985,
exhibición y despedida del
envío aerpostal de Eugenio
Dittborn a la Staatliche
Kunsthalle de Berlín
Occidental, VI Historia del
Rostro (el Rojo Camino
Negro), 1400 x 287 cm.,
fotoserigrafía sobre diez
fragmentos de Non-Woven.
En la foto Eugenio Dittborn
lee en voz alta los textos
escritos en los sobres.



¿Sólo eso? ¿El nuevo discurso (soporte) no está enunciando un nuevo discurso sensual y cartesiano más allá de la intención reciclativa? ¿un (otro) hedonismo?

Las operaciones sintagmáticas, metonímicas y paradigmáticas enunciadas e inscritas dentro de la pantalla del papel kraf, revelan una fantasmática distinta. Las líneas de pliegue y los pliegues propiamente dichos son las retícula pulsional de esta fantasmática. El supuesto reciclaje de los íconos dittbornianos previos a las pinturas aerpostales no apelaban a estas operaciones ¿O sí? ¿De qué manera?

La elección de determinadas combinatorias para ocupar la retícula de los plegados (2, 4, 8, 16, etc.) privilegian la potenciación de la función lúdica. ¿Es éste el reciclaje de íconos que inaugura la pintura aerpostal? ¿Es ésta la teleología del dispositivo aerpostal? "Al comienzo -entre 1984 y 1985- el hecho de que las figuras estuvieran inscritas en los casilleros producidos por los pliegues, fue el primer modo de asumir productivamente y jugar con los pliegues". Jugar con el pliegue, pero el dispositivo aerpostal impone su propio estatuto y lo instaaura. El problema del pliegue, cuando partí era un mero accidente, luego se transformó en protagonista. El dispositivo aerpostal imponiendo su estatuto fundante. En ese sentido todo consistía en cómo relacionarse, como jugar con este pliegue. ¿Cómo definir las reglas de juego?

Una de las características fundamentales del juego, para Huizinga, es su carácter tensional y antilético. ("El juego oprime y libera, el juego arrebatada, electriza, hechiza... Tensión en el juego quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la realización". Johan Huizinga).

Aquí Huizinga pareciera estar describiendo una pintura aerpostal de Dittborn (Cf. Memorias del ahorcado, 1985). La gramática de las combinatorias dentro del campo visual no confluyen sino a evidenciar su carácter tensional y de extrañeza. Su aleatoriedad empieza y termina en el dispositivo aerpostal. En el campo intermedio una gramática elaborada a base de

operaciones metonímicas, metafóricas y paradigmáticas.

Esta gramática no sólo alude al campo de las elecciones sensitivo-ideológicas, sino a elecciones de registros técnicos y medios matéricos, privilegiando por conmutación y acumulación, el carácter denotativo del discurso. La connotación se restituye con la presencia del ideolecto dittborniano, que ahora sí viene decantado con la experiencia de su iconología pre-aerpostal.

El macrosoposte social que sustenta el ideolecto, es determinante para la restitución connotativa. El dispositivo aerpostal cataliza esta restitución. Aquí los deslizamientos éticos y de sentido cobran carta de ciudadanía y adquieren estatuto propio (Cf. series sobre delincuentes, ahorcados y aborígenes).

"El asunto de los delincuentes se transformó en una metáfora de los desaparecidos. Eso tenía que ver con una tradición, con el amontonamiento de rostros". ¿Sólo eso? ¿Y el macrosoposte social en que se enunció la propuesta? "No se trata de delincuentes sino del modo en que están dispuestos. Luego de la metáfora los delincuentes volvieron a ser literales". Eso fue cuando cambió la dinámica del soporte macrosocial. Es decir la historia.

La aparente neutralidad del mecanismo lúdico al seleccionar a las combinatorias de la sintaxis gramatical devienen (consciente y/o inconscientemente) en deslizamientos éticos al chocar con la fantasmática del Poder y del macrosoposte. ¿Pudo realizarse este choque sin la presencia fáctica del macrosoposte de un Chile post setenta?

El movimiento explosivo detona en implosión entrópica y la cala histórica en que se autogenera (los setentas) amplifica la onda expansiva hacia otros confines y manipulaciones (Cf. los aborígenes, la monja). Que estos deslizamientos sensitivo-ideológicos tengan una simul-

taneidad sincrónica en cuanto a su producción, no invalida que su carácter detonante esté inscrito en un macrosoposte sociohistórico específico.

El dispositivo aerpostal participa y cataliza esta reacción en cadena. Participa y la autogenera en su doble condición de discurso y soporte. La multiplicidad de medios y registros utilizados dentro de las pinturas aerpostales configuran el ideolecto dittborniano. Este ideolecto tiene su ratio ancilar en el dispositivo aerpostal.

Como todo mecanismo lúdico, las operaciones visuales e ideológico-sensitivas de las pinturas aerpostales, intentan restituir un (otro) orden. El orden del Otro. De un imaginario castrado por las programaciones espectaculares del Poder en la sociedad del espectáculo. La postalidad no es sino su agencia de aduana o policía.

La dimensión utópica del dispositivo aerpostal existe en tanto existe su palabra enunciativa. ("La utopía quiere la palabra contra el poder y contra el principio de realidad, que no es más que la fantasía del sistema y de su reproducción indefinida". Jean Baudillard).

Las intervenciones del dispositivo aerpostal dittborniano no deconstruyen la pantalla plástica de la postalidad. (Usted escribe una carta). Apuntan a la deconstrucción de la pantalla ideológica de la representación. Su furtividad hace que se manifiesten como un logos precario y efímero. Restos diurnos que preceden a elaboraciones míticas y oníricas profundas pero penetradas por lo factual del dispositivo aerpostal. Aquí las dos pulsiones fundantes se encuentran. Aquí el límite, pero ante todo, el hallazgo.

Usted escribe una carta. Mentira. Otra mano guía su mano, inscribe su firma, cierra el sobre y lo franquea en el Correo de su barrio. Es la mano del gendarme del deseo, del cuerpo castrado y mutilado.

* Los fragmentos entre comillas son intervenciones de Eugenio Dittborn durante una conversación entre él y Zalazar, grabada el 30 de octubre de 1988 en Lima.

Maldito viejo

Roberto Brodsky

Maldito viejo, nunca quiso a los críticos y menos todavía al gremio de los escritores. Era perezoso y supongo que llegaba a la escritura, entre otros motivos, por rencor a la inacción, huyéndole a la "profesión literaria" cacareada como gran virtud por los alpinistas de las letras. Pensaba, en consecuencia, que pasados los 25 años las mujeres comenzaban a secarse, y que sólo en la adolescencia los hombres atravesaban la zona en que verdad y realidad se constituían en una sola categoría.

Esa era su desgracia, y es la nuestra, si se acepta que el "gran rayón" de Onetti reside en su credibilidad, como acto que arrastra por igual al autor y al lector (Onetti le cree a Onetti, por lo tanto yo también le creo, *no puedo dejar de creerle*). Lo que busco entonces es sacarlo del lugar común que ocupa en la reseña literaria -un texto entre otros textos-, para verificar su anclaje en el imaginario obsesivo del otro -el texto entre los textos-, hoy.

TOCAR MADERA

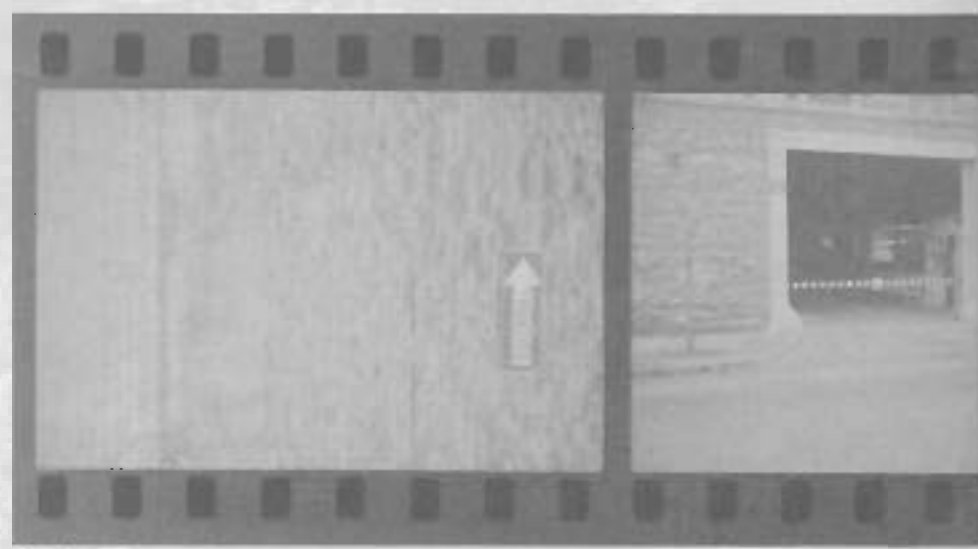
Estudios sobre Onetti no abundan en el mercado nacional, afortunadamente. Por ahí Josefina Ludmer dijo algunas cosas sobre *La vida breve*, y cuando existía, *Crisis de Buenos Aires* le dedicó un cuadernillo de difusión. Aparte, hay que decir que se trata de un autor más respetado que leído. Aunque anterior, y también posterior, al boom latinoamericano, en un momento los editores españoles llegaron a la conclusión de que Onetti cabía en el paquete de ventas, y a comienzos de los 80 su nombre vendió millares de ejemplares a propósito del premio Cervantes. Desde entonces, y antes, su obra fue rodeada por una leyenda de malhumor, amargura y hastío que el propio Onetti se encargaría de intensificar, golpeando concienzudamente las narices de los periodistas que lo buscaban para entrevistarlos. Desde entonces también, la interpretación común ha visto en Onetti a un novio de la muerte, acaso para dar a entender que quien habla lo hace desde el partido de la vida. Historia repetida y célebre en la literatura, y que ha dejado sin cabeza risas tan serias como las de Beckett, Céline o Kafka. El resultado es siempre el mismo, y para el caso la neurosis de la crítica ha terminado por disimular a Onetti: el desasosiego intensivo de sus ficciones es cosa de fantasmas y demonios crepusculares. Así, la obra se

vacía de su poder revulsivo, de su diagnóstico terminal:

"Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de la otra, sin interés, sin sentido, como si otro (o mejor otros, un amo para cada acto) le pagara a uno para hacerlas y uno se limitara a cumplir en la mejor forma posible, despreocupado del resultado final de lo que hace. Una cosa y otra cosa, ajenas, sin que importe que salgan bien o mal, sin que importe qué quieren decir. Siempre fue así; es mejor que tocar madera o hacerse bendecir; cuando la desgracia se entera de que es inútil, empieza a secarse, se desprende y cae".

El plan de acción de Larsen, antihéroe de *El Astillero*, es una caída, una pérdida y un descenso no reparables, la desgracia como trabajo de la desgracia. Lo que chupa en el remolino es un dictamen que antecede a la forma, una raya por donde el que enuncia y el que lee pueden transitar creyendo que se avanza, y como si la ficción misma avanzara, a la vez que se capturan en la conciencia del hundimiento real. Este doble movimiento es la desgracia misma, mi rayadura.

Cierto que hoy es moda la poquita fe y el no me viene, pero hay que aclarar y diferenciar de entre las muchas desgracias. Concéntricas, sus historias dejan que el vacío se propague en la escritura haciendo su agosto con la ansiedad del lector, que en casos reiterados opta por la renuncia y memoriza la solapa. Sus frases agotan, es cierto, pero quedan; caen como indispensables en un mundo que pasa. La adjetivación recurrente, sostenida sobre una escritura asfixiada (como una lengua sin salida, un castellano ensombrecido por el mestizaje), donde el sujeto pierde pie en el enunciado, se extravía en la página o capítulo, se destierra a sí mismo en el éxtasis de sus fuegos, anuncia una condición, un tiempo ahogado en sus afanes (Santa María es Montevideo tanto como Santiago). La desgracia, dice Onetti, no es mala suerte, cosa caprichosa que viene y que va como la lectura de un libro que se termina y se deja. La desgracia, y no lo dice porque es lo que anuncia, es un paisaje, una distancia latinoamericana con respecto a su propia representación, su tentación de existir, para usar un término que vende. Por eso, las apretadas ficciones de Onetti derriban muchas veces el propio acto de lectura, transformadas en un peso específico que se resiste al desalojo. Como si para conocer fuera



Carlos Altamirano

necesario penetrar, y para penetrar fuera indispensable quedarse. Quien persiste, gana el extravío del mundo y el secreto sentido de su maravilla. Cuando se realiza, la lectura de Onetti es ya una relectura, porque su ficción es precisamente el viaje desde un extravío mezquino a otro armado de bondad, es decir, con el reconocimiento de la relectura de por medio: "Mi literatura es una literatura de bondad", ha dicho el propio. "El que no lo vea es un burro".

DECADENCIA DE LOS SUEÑOS

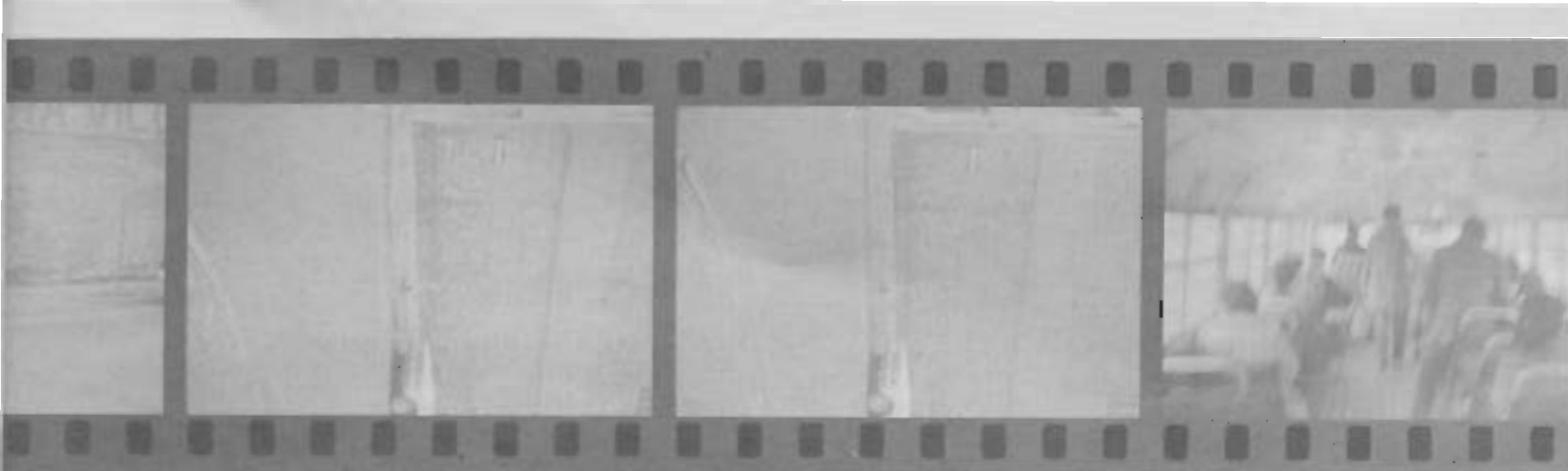
Pero a diez años y más (*Dejemos hablar al viento* es de 1979; *El Astillero*, de 1961; y *El Pozo*, de 1939) releer a Onetti es también hollar en esa zona tan cercana donde los mejores sueños se convirtieron en pesadillas, donde algo -la certeza histórica del latinoamericano de los 60, la voluntad de poder de su inteligencia dirigente- fue mudado de lugar, arruinado, convertido en extravío y ficción onettiana. Releer *El Astillero* es reconstruir la profecía de la decadencia que nos toca, la sensación de recaimiento y fe hostil a la que nos obliga este tiempo. Releer es comprobar que el regreso de Larsen ha sido imitado hasta el escándalo por la realidad. Veamos qué pasa.

Viejo y gastado, concluido en sus propios trucos, el protagonista de *El Astillero* regresa a la otredad de Santa María con el ánimo ripioso de quien ya se sabe derrotado. Por insistencia y orgullo, recae en Puerto Astillero, donde un viejo de apellido Petrus sueña con millones y contrata a Larsen como gerente general de una empresa fantasma. Larsen sabe, pero quiere creer. Gálvez y Kunz, los otros dos operarios del astillero, también saben, y dejan que Larsen crea haciéndole saber. Juego asfixiante de una ruina más honda que la autoconfesión de Larsen una noche de impaciencia: "Este cuerpo; las piernas, los brazos, el sexo, las tripas, lo que me permite la amistad con la gente y las cosas; la cabeza que soy yo y por eso no existe para mí; pero está el hueco del tórax, que ya no es un hueco, relleno de restos, virtudes, limaduras, polvo, el desecho de todo lo que me importó, todo lo

que en otro mundo permití que me hiciera feliz o desgraciado. Y tan a gusto, y siempre listo para empezar, si me hubiera dejado quedar allí o hubiese podido".

Larsen es, no hay que olvidarlo, el que se salió de la fila, el regente de putas y artista fracasado; hambriento de corbatas, café del bueno y un periódico en las mañanas. Para él la salvación fue siempre asunto personal, aunque llegado al punto reconozca que no haya nada que salvar, sólo esperar que el paisaje de la desgracia se desprenda y caiga una vez consignada su evidencia. En *El Astillero*, Larsen es la decadencia de sus cualidades, no el cambio de éstas. Al menos en eso nos lleva una cierta ventaja. "Nos" quiere decir que estamos hablando de gente del Uruguay, de Argentina, de Chile, países que un buen día pasaron del devenir de la historia a la carne quemada, transitando el terror del pellejo individual.

Es el latinoamericano de los 80 y de este lado del mapa de Santa María, humillado como Larsen, derrotado como él, enfermo de impotencia, fraguando en soledad y sin verdadero entusiasmo venganzas domésticas con odios mínimos, sacando cuentas para la nueva marcha que ya no es nueva ni tampoco es marcha. Gente que, como Larsen, sabe pero quiere creer, se afana y se reduce, concilia sus sueños con la razón de lo posible y entra al juego cínico y jubiloso de *El Astillero*. De lo que se trata, siempre, es de existir, dejándose habitar por los símbolos del poder y del vigor. Hijos de Larsen, contemporáneos de la post-dictadura y de la post-desgracia, nuestra comarca es la ficción de *El Astillero* plagada con erratas, ya que de hecho, y a diferencia de Larsen, optamos por vivir la decadencia de los sueños como un cambio de ganancia. En el crepúsculo, dejamos los deseos con sus ruinas y conquistamos pragmatismo: ahora pensamos distinto, y aunque el astillero y su problema sean el mismo, el olvido neutraliza el rayón de la desgracia. Pero en verdad no es exactamente eso: crucificada la derrota, su testimonio queda como valor de cambio en la tentación de la nueva realidad. La desgracia de la desgracia.



Nelly Richard

1 Escribir —cualquiera sea la modalidad que divide el texto en géneros— consiste siempre en llamar. Llamar —primero— en el sentido de designar, de nombrar; de reformular incesantemente el trato de lealtad o traición que une, desune significantes y significados; de ensayar siempre nuevas texturas y densidades para que palabras y cosas se reconozcan o se desconozcan en este rodeo del decir que agita la escritura contra el discurso instrumental de la comunicación referencial.

Pero escribir es también llamar en el sentido de: dirigirse a, de interpelar, de convocar.

¿Cuál es la figura que se llama para hacerla coprotagonista de esta aventura de tramaje y destramaje de los signos? ¿Cuál es la figura que busca capturar la red de llamados/lamadas/lamamientos diagramada por un texto abierto a la intercomunicación? La figura del lector. Figura también impresa (al igual que la del autor) ya que todo destinatario es subentendido por el texto mismo, que contiene siempre el deseo o la exigencia de que una determinada función de lectura sea idealmente cumplida por su receptor, y que internamente se comporta en vista de la ejecución de esta función-ficción.

2 La sociología de la literatura ha sido la primera en dirigirse al lector como figura empírica, para averiguar acerca de sus hábitos de identificación o de rechazo, sus orientaciones de conductas o sus sistemas de preferencias en materia de recepción literaria y de consumo editorial. Esta sociología sólo se demuestra concernida por un lector que tipifique la representación —casi estadística— de un público, cuyas actuaciones puedan ser sometidas a verificaciones de encuestas y de mercado.

Contra el realismo de ese lector comprobable de la sociología, los textos mismos —y las reflexiones de la crítica contemporánea en torno a ellos— postulan la utopía de un nuevo diseño. El del lector imaginario o potencial: el "lector modelo" de Umberto Eco, el "lector informado" de Fish o el "lector implícito" de Iser, hablan de estas nuevas teorizaciones en torno a un lector concebido por el texto mismo como presupuesto de lectura: construcción de una cierta imagen de destinatario que el texto elabora y proyecta como parte fabulada y deseante de su propia configuración enunciativa.

Los juicios de legibilidad o ilegibilidad pronunciados sobre los textos tienen generalmente que ver con la distancia que separa el lector imaginario (deseado y programado por el texto) del lector real (condicionado y limitado por su pertenencia a un determinado contexto de información).

La supresión de esta distancia y el vencimiento de los obstáculos que dificultan el calce entre el lector y su matriz, dependen de las operaciones sociocomunicativas que son controladas por las estructuras de difusión cultural y guiadas por los aparatos de transmisión informaliva. Es el manejo eficaz del conjunto de estas operaciones el que permite que las reformulaciones de códigos potenciados por cada texto tengan oportunidad de ser compartidas y asimiladas por el receptor y su horizonte de lecturas.

3 Es evidente que el estatuto de ilegibilidad que ha sancionado durante años el aislamiento de textos como los aquí presentado, depende de dos cosas: primero, de la brusquedad de los cambios de registro teórico y estético introducidos por ellos en la tradición del comentario artístico en Chile; y segundo, de las carencias o falencias de un aparataje sociocultural capaz de servir de intermediador para que estos cambios puedan ser incorporados a un marco de referencias suficientemente abierto y disponible.

El desafío planteado por obras difíciles que trastocaron todo un sistema de convenciones y juicios artístico-culturales, demandó un reajuste teórico y conceptual del discurso sobre arte; este reajuste coincidió con la

tú, lector*

apertura de una nueva secuencia de textualidad crítica cuyos dispositivos de escritura resultaban inéditos. Esto hizo que su lector se sintiera fuertemente descolocado y presionado por la cantidad de replanteamientos puestos en escena tanto por las obras mismas como por esta especie de criptoanálisis practicado en torno a ellas.

Sin un debido respaldo sociocultural que apoyara el esfuerzo requerido por estos nuevos trámites de desciframiento, varias reacciones se fueron tipificando en el medio: la primera, de pánico, frente al trastornamiento de rutinas de lectura hasta entonces impresionistamente consolidadas por el comentario tradicional. La segunda, de rechazo (generalmente taimado) frente a las exigencias de reflexividad crítica consideradas abusivas y resentidas por muchos como prepotentes y agresivas. La tercera reacción invertida ha sido de fetichización: al igual que en la desviación perversa cuyo montaje hace que se tome la parte por el Todo, el poder de estas escrituras se ha sobredimensionado en un contexto donde pasaron a ser codiciadas no por su significado, sino por cómo rodean las obras de un presunto toque de selectividad y de distintividad.

Estas tres reacciones se mezclan influyendo en que los textos carezcan de movimiento, ya que sus enunciados no son alterados por ningún desplazamiento crítico al no contar con la facultad deliberante de una recepción activa: de ahí, el clima de impunidad intelectual que permite que actuaciones maniáticas o farsantes gocen de un silencio cómplice de cómo abusan de la falta de sanciones públicas.

Dos reproches que una y otra vez se les formula a estos textos: cripticismo y autoreferencialidad. Cripticismo, en el sentido de un manejo elitario de claves técnicas y especializadas: ¿pero hasta dónde los textos pueden hacerse responsables de la incapacidad del medio para poner adecuadamente en servicio los aparatos transmisores o divulgadores de la información crítica?

El otro reproche de autoreferencialidad alude a la complacencia narcisizada del texto respecto de su propia imagen que se agota en la especularidad o bien se compulsiona en el exhibicionismo; consecuencia de cómo, en ausencia de una demanda que las solicite, estas escrituras han debido fantasear consigo mismas y con los enmascaramientos y travestismos de su deseo más solitario.

4 La discontinuidad y el fragmentarismo de los proyectos editoriales levantados en este medio, las dificultades para ampliar los grupos de recepción y para darle consistencia a una red de lectura socialmente activa, dicen lo suficiente acerca de la riesgosa de iniciativas como ésta.

A futuro, si es que se pretende efectivamente quebrar el hábito monologante de estos textos y llevarlos a participar del debate de ideas que anima el escenario predemocrático, habrá que apostar a una mayor diversificación de los circuitos de recepción. Quizás la reciente aparición de revistas nos permita ir considerando más auspiciosamente la posibilidad de que canales de intercambio comunicativo ofrezcan tribunas más variadas para que las especificidades (saberes —discursos— referencias) dialoguen con su medio social y cultural en un juego interactuante de lecturas y sentidos cruzados y múltiples. Sólo este juego permite activar la lógica de preguntas y respuestas que moviliza los textos, cuando estos logran atraer distintos horizontes de comprensión enganchando sus micropolíticas de los signos con un destinatario plural, que escape tanto al conformismo tecnocrático del saber academizado como a la rigidez ideológica de las ortodoxias militantes.

*Texto de participación en la mesa redonda organizada con motivo del lanzamiento de: *El fantasma de la seña de Mellado* (Zegers Editor) y *El fulgor de la obscura* de Buntinx-Pérez-Richard (Zegers Editor). Instituto Chileno-Francés de Cultura, diciembre 1988.

SUSCRIBASE a

Número Quebrado



A razón de 2 números por año reciba oportunamente en sus manos su **NUMERO QUEBRADO**, indispensable y controvertida revista de crítica y reflexión cultural.

Valor por 4 ediciones:

Chile	- \$ 2.000
América Latina y EE.UU.	- US\$ 15
Europa	- US\$ 18

Consulte al teléfono **336694 (Santiago)** o bien envíe directamente su nombre, dirección y teléfono a **Casilla 53493, Santiago 1 - Chile**, adjuntando cheque, giro postal, cheque dólar o mandato a nombre de **NUMERO QUEBRADO**.

Chile: cheque o giro postal por \$ 2.000
América: cheque-dólar o mandato por US\$ 15
Europa: cheque-dólar o mandato por US\$ 18

VENUS NEGRA

* Libros publicados:

DOBLE VIDA, de Víctor Hugo Díaz

BIENVENIDO A BORDO, de Alvaro Leiva

LA CIUDAD, UN CUERPO DE CITAS, de Jaime Lizama

* En preparación:

A TRAVÉS DEL REFLEJO, de Mauricio Barrientos

RUINAS DE UN LABERINTO CIRCULAR, de Alexis Figueroa

Tríptico de Circulación Indeleble

Cóndor 743 Fono 334976 - Santiago - Chile

UNIVERSIDAD ARCIS

ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

Fernando Castillo Velasco
Presidente

Eduardo García D'Acuña
Vice-presidente

Leonardo Navarro Alaluf
Secretario General

Luis Torres Acuña
Rector

Directores:

José Balmes P.	Alfonso Calderón S.	Malucha Solari M.
José M. Bulnes A.	Pedro Domancic K.	Carlos Ossandón B.
Orlando Caputo L.	Gonzalo Martner G.	Herman Schwember F.

• Ingeniería Comercial

Forma licenciados en Ciencias Económicas y licenciados en Administración de Empresas. La entidad examinadora de esta carrera es la **UNIVERSIDAD DE TALCA**. Duración: 5 años.

• Licenciatura en Comunicación Social

Forma periodistas y licenciados en Comunicación Social, esta licenciatura es patrocinada por **FELAP** (Federación Latinoamericana de Periodistas) y está afiliada a **FELAFACS** (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social). Duración: 4 años.

• Sociología

Forma sociólogos y licenciados en Ciencias Sociales, haciendo énfasis en dos ejes fundamentales: Investigación Social y Planificación Social. Duración: 5 años.

• Filosofía

Forma licenciados en Filosofía destacando tres ejes básicos: el pensamiento filosófico universal, el diálogo entre la filosofía y otras disciplinas, el pensamiento latinoamericano. Duración: 4 años.

• Bellas Artes

Respondiendo a los conceptos contemporáneos del arte, se forma un artista integral, capaz de expresarse a través del grabado, la pintura, la escultura, el video, el dibujo, la fotografía, etc. Duración: 4 años.

• Pedagogía en Danza

Forma un profesional que ejerce la enseñanza y el adiestramiento en el arte de la danza, ya sea como disciplina en sí o como complemento muy importante en la formación escolar. Duración: 4 años.

• Diseño Gráfico

Forma profesionales responsables de la concepción, planificación, diseño y realización de mensajes gráficos en publicidad, editoriales, etc. Esta carrera tiene reconocimiento oficial bajo el régimen de **INSTITUTO PROFESIONAL**. Duración: 4 años.

Convenios:

Universidad de Oregon, USA.
Center of International Studies, Ohio State University, USA.
I. de Cs. Matemáticas y Económicas Aplicadas (ISMEA), Francia.
Universidad de Grenoble, Francia.
Atkinson College, York University, Toronto, Canada.
Escuela Massana, Barcelona, España.
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
Universidad Autónoma Metropolitana, México.
Universidad del Estado de México.
Universidad Iberoamericana de México.
Universidad de Amsterdam, Holanda.
Universidad de Buenos Aires.
Universidad Católica de Uruguay.

Horario de Atención: 9:30 a 18:00 Hrs. de Lunes a Viernes
Dirección: Huérfanos: 1710. Fono 6991261

Nota acerca de un título

Ref.: *El fulgor de lo obscuro* (Francisco Zegers Editor) /
Textos de Burtiro, Pérez y Richard
sobre la obra del pintor Juan Domingo Dávila.

"Usamos las palabras, las dejamos caer,
simulando la inocencia que no tienen,
las jugamos sobre el tapete de la comunicación
y ellas son dados cargados que liman en eso
que diciendo callan y silenciando develan."

Francesca Lombardo

Seguir las palabras, rehacer el trayecto como en el cuento de Hansel y Gretel, supone remontan en sus etimologías, abrir y explorar sus valores semánticos, divagarlas en libre asociación de ideas.

Las asociaciones secretan contenidos latentes, ellas develan en parte las posibles significaciones inconscientes que las palabras vehiculan.

Presupuestamente, todo sentido, toda significación, procede de los sentidos, de la sensorialidad, es decir, si el cuerpo es nuestra referencia última, el entronque común a todo sentido –todo análisis semántico desemboca necesariamente sobre el cuerpo, sus funciones y los fantasmas que lo concierne.

Todo esto, para introducir la preciosidad de un sustantivo y un complemento adjetivado –"el fulgor de lo obscuro"– la reverberancia de esa frase

Precioso digo y quiero decir exactamente eso –o sea, de gran precio, caro, costoso, certero por amalgama, por pulimento, por trabajo secreto de la lengua en la confección de sus sílex.

Rebanar entonces la torsión en **FULGOR** y en **OSCURO**¹:

Fulgor : Luz eléctrica producida en las altas regiones de la atmósfera sin que se escuche el trueno.
Relámpago, luz de tormenta que la precede indicándola.
Aquello que como el relámpago, corta ramificándose sinuosamente, ilumina de luz efímera pero de gran intensidad.
Eso vivo y cargado de intención.
Iluminación repentina, pasajera.
Ligera apariencia o traza.

Fulgor : Eso que golpea vivamente el espíritu, descubriéndole que...

Sobresalto por lucidez momentánea.

Obscuro : Sucio, desfavorable.

Que hiere el pudor por su trivialidad.

Repugna, despierta oposición y rechazo.

Funesto, de mal agüero, de mal augurio.

Obscuro entonces, lo que el fulgor libera, iluminando su lugar domiciliario.

Lo mostrado lo es en la medida de lo deshumano, es decir, sin contemplaciones (sin duración).

Dar a ver de esta suerte, en demasía, en rebaje implacable, es funesto; ello escarifica, abyecciona en lo imposible exhibido. Ese relámpago expone en atisbo la materia en suspensión –alfilerada entre sus oposiciones.

Lo obscuro remite a la muestra y a la acción que la comprende.

Muestra, muestreo, mostrar, monstruizar –siendo que monstruo deriva de monstra (muestra) aquello que explícita, dando a ver su diferencia.

Apelar la mirada de esta manera, monstruizando, es convocar el mal augurio y ejercerlo, es presagiar en siniestro.

El augurio habla por los lapsos fatales, por la disposición de las fuerzas para recibir o para dar, para ganar o para perder. En el calendario romano las fechas fatales del pago de deudas se llamaban *idus*, el lugar temporal donde las deudas se saldan, se remiten, se burlan.

Lo obscuro, desde este registro, diría razón a las deudas secretas, aquellas de la carne sexual, mortal y mortífera y sus *idus*.

Si lo obscuro es siniestro, de mal augurio, es porque precisamente exhibe la materia, la carne, como zona, como frontera y línea de discordia. En cualquiera de sus acepciones ella paga, y paga a través del frote, la horadación, el agrietamiento, su deuda con la especie y con la mortalidad.

Topológicamente y si favorecemos la acepción de 'zona', diremos que ella recorta y concentra, densifica; ella 'muestra' y responde en usura de acuerdo a las sentencias del tiempo.

La zona es pues, lugar en los lugares –cintura, cordón, parte donde la resonancia, el fantasma se condensa. Como cuerpo/ gráfico/ político/, la zona prolifera su huésped, su habitante privilegiado.

La criatura de la zona, el zonal, es aquel que incansablemente ejecuta el viaje entre fronteras, cruza aduanas, muestra salvoconductos, visaciones de tráfico; –el zonal se escurre en y con los pasaportes.

Salir y entrar de la zona, ir y venir de la carne propia y (a la) ajena, transgredir la inoculación con que la materia marca –olvidar, repetir o mezclar infinitamente la diferencia y la duración en los signos morfológicos que identifican– eso ocupa, en eso se ocupa el huésped, dislocado en el tajo...

Mal augurio entonces, obscuro, el señalar la deuda anidada en la zona, en la franja de carne sexual.

El fulgor de lo obscuro ilumina fugazmente, con brillo eléctrico o mortecino, la sombra de la criatura zonal, perfilada en ese territorio arcaico, nutricio y cloacal, cálido u hostil, donde se aprende lentamente, o no se aprende jamás, la ley de la escisión.

Como nave madre/ zona unadre

Se respira, se mama, se defeca, se escribe o se inscribe siempre, siempre sobre la zona de las zonas, es decir, sobre el cuerpo de la madre –ahí donde los augurios son rápidamente iluminados, antes de la legislación del trueno y de la solidificación del rayo sobre los metales.

"...una escritura en la que se sobreponen, yuxtaponiéndose o mezclándose, sin orden, unas con otras, las marcas en las que el cuerpo ha dejado sus recados..."

(Carlos Pérez V., "De la pintada promiscuidad", op. cit., p. 49)

¹ Diccionarios *Peñá Larousse*, *Peñá Robert* y *Latino Spes*.

Justo Pastor Mellado



Gonzalo Díaz Lonquén, diez años (fragmento), 1988

En Chile no hay —propia- mente— escritura sobre arte. Lo que hay, lo que merece, es escritura de otra cosa (sucedáneo de filosofía clásica alemana, poesía cívica y crítica protoliteraria, cuando no, como en mi caso, sustituto de filosofía política). Podría decir, pues, que los textos mencionados son *novelas cortas* que no pueden ocultar la memoria de un desliz progresivo. Desliz hacia el campo plástico, vinculado a la crítica de la representación política: escena política representada como escena de teatro y reproducida como terna de vista. Pero en este corrimiento descubrí obras, trabajos y proyectos que se sustraían a un designio fatal en la historia del arte chileno; designio según el cual la pintura, el arte, no podían sino ser ilustración del discurso de la historia.

Hay dos obras que se sustraen de este de/signido; obras que han puesto en juego, más que ninguna otra, el estatuto de la representación del cuerpo social; obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, que han proclamado la capacidad que poseen para adelantar la *reforma del entendimiento chileno*. Obras que van *más allá del ojo por-*

que se han puesto *más acá* de la perspectiva, abandonando su modelo epistemológico subsecuente, aquel que, justamente, habilita la representacionalidad del orgánico en crisis, dominado por el significante tecnológico de Iskra. Las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn diseñan —cada una en su poética específica— *algo más* que un eje de problemas de pintura; es un núcleo de cuestionamiento de las formas generales de la transferencia tecnológica y de la racionalidad puesta en juego para modelar su reproducción.

Pero, al mismo tiempo, hay en estas obras un síntoma ineludible que denota la existencia de un síndrome; el *síndrome de la adecuación deseable* entre el desarrollo de las fuerzas productivas —[las ciencias como fuerzas productivas]— y la producción artística, como una especie de destino en que todos los esfuerzos simbólicos se invertirían en la tentativa ya secular de llenar la ausencia constituyente de Estado en forma; falta por la que la pintura no sabría con eficacia cumplir el rol que ya realiza la poesía. En esta segunda falta, la pintura chilena tiene la posi-

bilidad de sustraerse del imperio del político y hacerse, por sí misma, política. En esta medida, no se trata ya de luchar por ponerse a tono con las últimas transferencias en curso —a saber, la incorporación productiva de las retóricas contemporáneas de la imagen, ligadas a la historia del cine y la prensa de masas, así como el investimento de la semiótica y el psicoanálisis en la estrategia de constitución de obra—, sino producir la re/apropiación y re/semantización de los procedimientos intelectuales y materiales que pongan en cuestión la necesidad de mantener en alto dicha *adecuación*. En suma, que tematizan y desmontan, en su interior, la lógica misma que las ha hecho posible. Este es el único *realismo* al que podemos aspirar con estas obras, y, señalar el margen de su productividad, en *constante interpelación* con las condiciones que permiten *estatuirlas* como un espacio social minoritario, en sentido guattariano.

Esas condiciones son aquellas que fueron puestas, desde los 60, por la hegemonía pictórica que permitió —en su terreno— instalar la modernidad. Lo que las obras

que reivindicó permiten es el establecimiento de *zonas de problemas*, ya sea en su nivel específico como en los ejes globales que forman; zonas desde las cuales es posible estudiar por vez primera la constitución de la *tradición corta* de pintura instituida en Chile en la treintena 50-80. Zonas que ponen en forma la visibilidad arqueológica de la modernidad como proceso de recomposición de la vida pública.

En el período nacional que se inaugura desde octubre del año pasado, los lectores de la revista podrán sentirse extrañados por el peso atribuido al político en esta "Breve nota". Su peso es un asunto no suficientemente advertido por quienes operan las extensiones discursivas de la escritura sobre arte. Su pusilanimidad en ese terreno es similar a la demostrada por la filosofía chilena de todos los tiempos. Es impresionante ver como se dejan encuadrar por el matonaje partidario. Este es un carácter no señalado de nuestra socialidad, que redobla las exigencias ilustrativas demandadas a la pintura como retoque del sentido común de izquierda. Política y pintura han estado en condición de permeabilidad permanente durante esta última treintena. No es posible estudiar de manera real el período 60-70 sin apelar a la historia de las polémicas internas de los grupos de presión cultural al interior del PC chileno. Esa es una investigación que está condenada de antemano al fracaso, porque los datos básicos de dicha historia han comenzado a ser retocados para justificar o mejorar las representaciones actuales del frente en cuestión. Lo mismo ocurre con las emergencias posteriores a 1976, en cuanto a la hegemonía orgánica de la "cultura mapuche" en dicho campo. Por vez primera, la cultura comunista es desplazada de la decisonalidad cultural chilena y es efectivo, por eso mismo, que el levantamiento de su vigilancia formal permitió un aceleramiento de la cosmopolitización de las prácticas de arte durante la última década. Sin embargo, dicho aceleramiento será frenado por la necesidad que la renovación socialista tiene de controlar el nuevo espacio recompuesto. Su temor a no ser reconocida como la continuidad problematizada del socialismo histórico, la conduce a reposicionar el estatuto de ilustración que espera seguir exigiendo a la práctica artística. Lo que ha hecho con las obras de Benmayor, Bororo, Antúnez, incluyendo la revalorización del muralismo, refleja la actitud instrumental y oportunista con que el político intenta reconstruir la imagen de la socialidad, entre el polo del necexpresio-

nismo primitivista y el polo del grabado originario. Lo que le pide a las prácticas de arte, es en definitiva, jugar el rol de los bufones en la corte. Y ocurre que no pocos artistas estarían dispuestos a ocupar esa función. Al menos, ocupar la función primera, ilustrar; porque la función segunda del bufón, producir la verdad del régimen en una práctica constante de la parodia y el desmontaje, apenas existe en el horizonte de su experiencia posible.

Las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, más allá de lo que ellos personalmente consideran, me parecen anticipar las imposturas institucionales de la reconquista de la democracia. Impostura ya advertida en las discusiones actuales sobre política cultural y ocupación de aparatos estatales que en otro tiempo hicieron la gloria de la difusión. Por eso insisto en que estas obras sean estudiadas con rigor. El rigor que exige el desarrollo de una lectura cooperante y cómplice, sobre un conjunto único de trabajos de primera línea. En el sentido que son obras que no pueden ser remitidas a tendencias más o menos reconocibles en el mercado discursivo y artístico internacional, sino que conforman espacios específicos, irrepetidos, irrepetibles, formulados en esta chilena precariedad institucional y material. Han sufrido, tanto el ostracismo del "tercermundismo" dominante como la omisión de los agentes de mercado. Justamente, porque en ellos se sospecha el poder corrosivo de una política de obra que trabaja sin concesiones.

La exposición de Eugenio Dittborn¹ en Lima, en el Centro Cultural Miraflores, en noviembre de 1988, así como *Banco(marca) de pruebas* de Gonzalo Díaz² en Galería Arte Actual durante el mes de junio del mismo año, me parecen constituir dos casos ejemplares para fundamentar mi argumentación. Las pinturas aeropostales, en el primero, y las instalaciones y en *marcaciones*, en el segundo, señalan las coordenadas reales del campo plástico: drenadas por instrumentos analíticos que obligan a reconsiderar la pintura como etnografía de la imagen de la política. El carácter diagramático de cada aeropostal, en términos a constituir un mapa de su propia constitución y desmontaje, y, por otra parte, la lógica de superposiciones y recontextualización de dispositivos constructivos como metáforas de la pragmática republicana, lo que hacen, en el fondo, es plantear la miseria chilena de lo moderno... en la industria y en el Estado. Por esa razón me he referido al significativo *Iskra* y a la teoría de la territorialización del poder que sostiene esa difusividad material



Eugenio Dittborn. *Pletá A*, 210 X 155 cm. Pintura, plúmas y fotoserigrafía sobre papel kraft de 280 gr. A la derecha de la obra se exhiben 3 de los sobres en que el trabajo ha viajado desde 1985.

del Verbo. Por esta misma razón no se me permitió terminar mi intervención en el Simposio Gramsci, organizado por el Instituto Lipschutz, en abril o mayo de 1987.³ Porque reclamaba la necesidad de diluir dicho significativo tecnológico en la soda clásica de ciertas políticas de la imagen que allí hacían estado de resistencia.

Esta posición nada tiene que ver con el neo-nihilismo que se cobija bajo el denominado post-modernismo, que intenta cubrir las contradicciones del período anterior mediante la figura de un darwinismo social que pone todo en la balanza del "desencanto utópico" y "la crisis de paradigmas"; denominaciones de carácter hipo-stalinista que intentan lavar la culpa interpretativa del período anterior, sobre todo en lo que concierne a sus condiciones de instalación, reproducción y vigilancia discursiva. Es la medida del frenaje que la renovación socialista imprime a la investigación formal, porque no puede sustraerse de la masoquista complicidad "proletaria" a que la somete el sentido común comunista en la cultura de la izquierda chilena, que es... la cultura chilena.

Para detener esta nota interminada e interminable hago mención al autor en cuyas ficciones se han cifrado esperanzas de renovación intelectual acordes con la nueva racionalidad del consenso. Gramsci escribe, en algún lugar, que el artista representa necesaria y realísticamente *lo que hay* de personal e inconformista en un cierto momento de la historia. Sólo en un cierto momento. Digámoslo, finalmente, el Arte está para servir(se) al Estado. Cuestión de coyuntura... y de balanza de pago. Al menos digno, en este momento, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, en sus obras, son los únicos inconformistas de esta historia -chilena- del arte. Pero la ficción de Gramsci agrega que el político jamás está satisfecho con el artista -porque el artista es un niño-; siempre lo encontrará retrasado en relación con la época, superado por el movimiento real.

Pero no: yo escribo en Chile contra los usos de Gramsci. El político vive (de) la ilusión de conducir efectivamente dicho movimiento y considera a la pintura y al espacio plástico como su momento sardo. Sabemos que toda su indus-

triosidad consiste en producir la fábula de su legítima representabilidad, omitiendo el momento real de su constitución como fábula. En este caso, la Fábula de Chile. Al contrario, es el político quien se ha quedado retrasado. Estas obras están aquí para señalárselo e indicarles que no pueden con la impostura que los sostiene; manifestación quebradiza del iluminismo tardío en virtud del cual se opera la revalorización democrática de la historia pasada. Si se quiere, estas obras realizan un *programa giotiano*, porque se revelan como síntomas de un cierto *franciscanismo analítico* que pone el acento en la reforma de las condiciones actuales de la inteligibilidad como de la visibilidad de "lo" chileno. Entonces, señalan muchísimo más que un inconformismo estamental. ¿Qué señalan? (Continuará).

¹Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la sequía*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1988.

²Justo Pastor Mellado, "Sueños privados, mitos públicos", Catálogo exposición de Gonzalo Díaz *Banco(marca) de pruebas*, Galería Arte Actual, junio 1988.

³Justo Pastor Mellado, "Maquiavelo y Gramsci", ponencia leída (interrumpida) el 28.05.87 en el Simposio Gramsci, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago.

(-Loros que andáis sueltos sin piedad, ¿desde dónde habláis o calláis? ¿Qué satélite os cubija? Legiones de grafómanos/plumíferos, ¿por qué mancháis de sospechosa tinta estas páginas desiertas? Esos vuelos rasantes, esas demostraciones tremebundas que de un envión os elevan -¡oh pajarracos envidiables!- hasta las órbitas de las lunas artificiales, ¿qué maniobra intentan? ¿Estrellas estrellándose?)

Por mi parte no callo ni hablo, pero imaginariamente escribo desde la dura poltrona a que me condena un Dentista. Por fortuna sólo es una poltrona transitoria. Incómodamente arrellenado en sus repliegues, desde esta sede alcanzo (¡oh éxtasis odontológico, oh transporte del cuerpo y el espíritu, sin tener que moverse de asiento!) la visionaria visión (¡espantable espectáculo!) que sin tardar transcribo.

¡Horror! La quirúrgica poltrona que había creído mía y única se ha democratizado en forma lamentable, proliferando, como por arte de hechicería, en numerosa multitud de similares poltronas, todas copia y remedio de un original perdido. (Las hay, según parece, ortopédicas y anatómicas, aerostáticas y rastreras, hospitalarias y agresivas. Han venido a poblar el espacio circundante, ocupadas las unas por sólidas asentade-

LA POLTRONA

Eibis Cunha

ras que suelen armarse de mandibulas feroces; no pocas, doblemente imaginarias, permanecen endiabladamente vírgenes, prostibulariamente ofrendadas al cándido trasero de otros tantos candidatos, ya perfectamente apoltronados, cuya concupiscencia imagotable les impulsa a reapoltronarse una y otra vez hasta el infinito).

-¡Es el apoltronamiento generalizado, la etemización de la poltrona institucional! ¡Milagrosa pesca para un Dentista en bancarrota!

Desde la multiplicante poltrona olfateo por oleadas el mínimo asco. Sanos y nuevos los veo, saludables, los muertos vivientes.

-Asépticos, por el letal efecto de la medicina moderna. Inoxidable resultado. Tal, la indefinida prolongación hasta más allá del límite, la persistencia de la palidez de la muerte. Todos/todas blancas/blancos, to-

das candidas, absueltas *in articulo mortis*, con las carnes dispuestas a su mágico, magnánimo final. Un alargamiento del temblor y la sangre, más allá del estornudo/estertor. Aquesta moderna palidez, simple contrapartida del moreno bronceado ideal. ¡Blanco es negro y viceversa en esta noche de Walpurgis! ¡A trabajar, morenos modernos! ¡Todo sea por el pálido pulmón decimonónico, pulmón parlamentable, enciclopédico!

-Y qué hacer con esas románticas ruinas degradadas, niponamente fotografías, romanos, hoyos de la memoria doméstica? ¿Qué gritar en el desierto ruinoso, ante los terrenos arrasados, ahora expuestos en pública subasta al turismo internacional?

La poltrona te allana y te rellana en sus pliegues. Es una droga pesada. Desde allí/aquí ves la belleza definitiva. La inmundicia del mun-

do. La mundanidad del mundo. Espacios que se abren ordenadamente -según la ley de fuga, punto ilusorio del aire- a la nada.

-En el fondo o el rincón del fondo actúa la cotidiana teleserie nativa. Allí en cuerpo y bolas exhibese el escudo oligofrénico: bobo y fabuloso huemul, errata de la enciclopedia chilensis, púdicamente unido al pútrido cóndor nacional, buitreadose a sí propio en busca de su identidad atragantada. Todo ello envuelto de republicanos penachos, tricolores y afrancesados. ¡Un respeto, y otro más!

-Imaginario rincón de pesadilla en la pantalla intermitente. Tras de la ilustración dentífrica, rostros aparecen, muecas, risueños niños del Mapocho. Efímero-melódica línea electro-magnético-ilusoria debatiéndose en una piscina de líquidos conceptos. Alguna sirena de lo eterno, quizás. Y el lento progresar de la mancha negra sobre el blanco continente helado, anti-ártico. ¡Ojo! La última noticia telemática parece trucada: pura alucinación: el comandante de la pública y sus boys, preciosos perpetuos en sus holgadas estancias finiseculares.

-¡Por favor, no disparen sobre el Dentista!



ALTAMIRA LIBROS

HURTADO 669 LOCAL 11 GALERIA DE LA MERCED SANTIAGO CENTRO
PROVIDENCIA 2124 LOCAL 84 GALERIA DRUGSTORE TELEFONO 34968

ALTAMIRA informa

Ahora estamos también en el Drugstore.

Visítenos de lunes a viernes de 10.00 a 21.00 horas y los sábados de 10.00 a 20.00 horas

Federico Schopf



Federico Schopf (Osorno, 1940), poeta y ensayista, ha publicado numerosos estudios sobre poesía y literatura hispanoamericana. Cabe mencionar "La estructura del antipoema" (1963), "Introducción a la antipoesía" (1971), "La ciudad en la poesía chilena" (1985), así como aquellos recogidos en su libro *Del vanguardismo a la antipoesía* (Bulzoni, Roma, 1986). Su obra poética, iniciada con su libro *Desplazamientos* (Ediciones Trilce, Santiago, 1966), se encuentra dispersa en antologías y revistas e incluye asimismo el libro *Escenas de Peep-Show* (Sinfronteras, Santiago, 1985).

Es espíritu de la época

Entrelaza sus dedos con los dedos del fantasma
Abre sus labios para recibir los suyos
Se deja caer sobre el lecho
abrazada por el fantasma
Refleja en su mirada el fuego de sus ojos
—consumiéndose en una sola llama
la unión del cielo y de la tierra—
y sonriendo languidamente
se apacigua con lentitud.

Reuge

I

Apenas se percibe su figura
cruzar por la ventana
—grasienta opaca
se despereza y sabe
que debe preparar la carne

II

Como abriendo y cerrando
un agujero
frente al espejo
mueve los labios

III

Mueve las piernas
como si estuviera
encima de una mesa de cristal
con indolencia expuesta
la axila al estirar el brazo
en la resaca fría
de una memoria que se pierde.

Las musas del metro salidas de la sombra

Mujeres que caminan
como si estuvieran empantanadas
o los zapatos fueran parte del asfalto pegajoso
caliente el cuerpo hacia adelante o en fricción
el movimiento de las piernas
con la ropa y la ropa de los transeúntes
en el mar proceloso de la calle
el pelo sucio
o que parece sucio
dándole sombra al rostro
arrastrando las llamas de la sombra
a la luz de la tarde y de la carne en dispersión
pánica a los cuatro vientos que se recogen
en la boca del metro.

Automóvil con jóvenes a toda velocidad descapotado

no huyen
de nadie
en este viaje
hacia ellos mismos
con algunos tatuajes
en los brazos desnudos
la cabeza ondulando
en el smóg
y los sueños y ella
y el choque
que no llega.

CUATRO TEXTOS DE LA NUBE

Textos inéditos pertenecientes a una sección del libro en preparación *La Nube*.

LA NO-FILOSOFIA DE LO UNO

Diálogo con François Laruelle

(1 9 d e j u l i o d e 1 9 8 8)



Carla Molle

Entre las numerosas obras de François Laruelle (profesor de la Universidad de París - X / Nanterre), cabe mencionar *Le déclin de l'écriture* [El declinar de la escritura] (1977), *Au-delà du principe du pouvoir* [Más allá del principio del poder] (1978), *Une biographie de l'homme ordinaire. Des autorités et des minorités* [Una biografía del hombre ordinario. Autoridades y minorías] (1985), *Les philosophies de la Différence* [Las filosofías de la Diferencia] (1987). Director, además, de la revista *La Décision Philosophique* (1987-), en los últimos años Laruelle ha intervenido significativamente en la escena filosófica francesa, asumiendo una "postura" crítica respecto del logos filosófico en general y, en particular, bastante polémica respecto de las así llamadas filosofías de la diferencia (Heidegger, Derrida, etc.). La immanencia radical de lo Uno, es decir, aquella radical subjetividad des-conexa de todo objeto y mundanidad en la que Laruelle quiere ver una experiencia anterior a toda escisión y dualidad onto-lógico-filosófica, proporciona a este pensador el punto de visión estratégico en que se funda su programa crítico de un pensar (no)-filosófico que se autodefine como empirismo trascendental: *Inhíbese de la operación de desplazamiento de la autoridad y las pretensiones desmedidas del pensar greco-onto-lógico; de la práctica de un pensar fundado en la ciencia trascendental que es la ciencia (del)-hombre en cuanto Uno radical; de la crítica de las formas tradicionales de autoridad (como la filosofía) y del autoritarismo.* - François Laruelle visitó Chile por vez primera en 1987, con ocasión del I Coloquio Franco-Chileno de Filosofía convocado por el Collège International de Philosophie, de París, y por el CERC (Academia de Humanismo Cristiano), y celebrado en Santiago. En 1988 viajó por segunda vez a Chile, oportunidad en la que pudo dialogar más extensamente con algunos filósofos chilenos. - Salvo las intervenciones de H. Giannini, el diálogo que presentamos a continuación se realizó directamente en francés. Tanto la versión al español como la preparación final del texto son de mi responsabilidad, en lo que he procurado la máxima fidelidad posible a la dicción oral de los discursos y a la literalidad de las expresiones conceptuales vertidas en ellos. M.V.N.

Para un filósofo, justamente, es preciso ser siempre un poco empirista. Pienso que no se puede ser filósofo si no se reconoce como dada una cierta dimensión de la experiencia, de la alteridad, ya sea una experiencia científica, ya una intersubjetiva, ya una experiencia de comunicación. La postura que intento describir, en cambio, no admite esto dado empírico, poniéndolo en cuestión por razones metodológicas. En cierta manera, por cierto, mi actitud no es estrictamente filosófica; por lo demás, es lo que siempre digo y trato de sugerir; por lo tanto, intento ser coherente en este respecto. Regularmente objeto a la filosofía el darse demasiadas cosas a la vez, es decir, el darse el problema ya resuelto. Esto del problema ya resuelto quiere decir, por ejemplo, que para explicar la intersubjetividad la filosofía se da ya, en cierto modo, la intersubjetividad, al menos la esencia, el principio mismo de la intersubjetividad, y en seguida intenta hacer adecuada una cosa a la otra, es decir, la esencia de la intersubjetividad y el fenómeno empírico de la intersubjetividad. Del mismo modo, para explicar la comunicación de una manera más amplia, ella supone, según mi punto de vista, resuelto el problema, supone ya la comunicación. La filosofía, para mí, es un círculo vicioso. Es precisamente el tipo de solución filosófica el que yo pongo en cuestión.

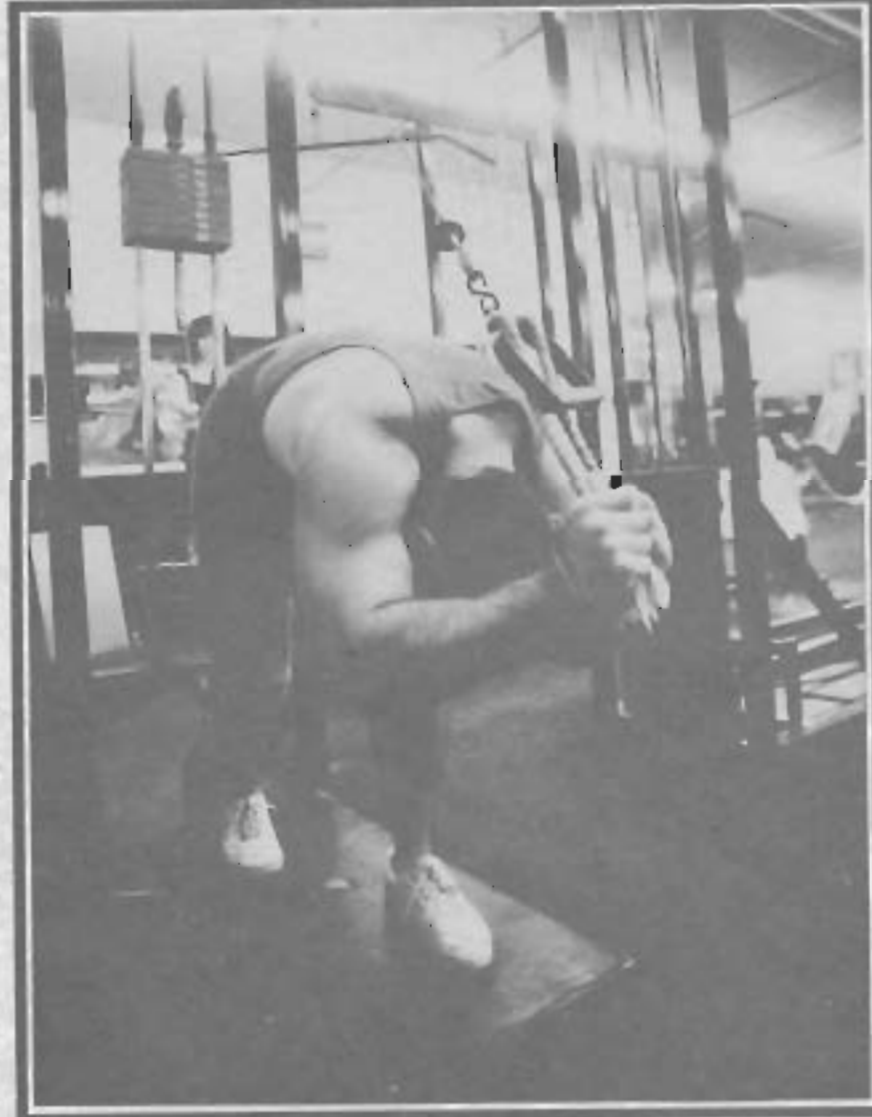
coherente en este respecto. Regularmente objeto a la filosofía el darse demasiadas cosas a la vez, es decir, el darse el problema ya resuelto. Esto del problema ya resuelto quiere decir, por ejemplo, que para explicar la intersubjetividad la filosofía se da ya, en cierto modo, la intersubjetividad, al menos la esencia, el principio mismo de la intersubjetividad, y en seguida intenta hacer adecuada una cosa a la otra, es decir, la esencia de la intersubjetividad y el fenómeno empírico de la intersubjetividad. Del mismo modo, para explicar la comunicación de una manera más amplia, ella supone, según mi punto de vista, resuelto el problema, supone ya la comunicación. La filosofía, para mí, es un círculo vicioso. Es precisamente el tipo de solución filosófica el que yo pongo en cuestión. Mi preocupación es la de establecer un pensamiento riguroso, explicativo, que no suponga ya resuelto el problema. Estoy pensando en Bergson, quien dice en *La Evolución Creatora* que en cuanto los filósofos (piénsese en los platónicos y toda su descendencia metafísica) intentar hacer una genealogía, en realidad suponen ya reproducida la cosa, mientras que una verdadera genealogía no debería asumir tal suposición. Pero ¡atención! De todas las maneras estoy obligado a suponer que la intersubjetividad existe, por cierto; si no, tendría que crearla como un Dios, ex nihilo. Igualmente debo suponer que la comunicación existe. La única diferencia entre Humberto Giannini y yo está en que H. Giannini, en cuanto filósofo, debe suponer no sólo el hecho empírico, lo dado de la comunicación, sino además la esencia de la comunicación. Es decir, la comunicación se torna auto-generatriz, es una auto-interpretación. Por mi parte, yo me doy el hecho empírico de la comunicación y digo que este hecho empírico no se explica por él mismo, que no posee poder de auto-interpretación. Pero, por cierto, yo también estoy obligado a suponer algo así como la esfera empírica, qué duda cabe, si no ello sería un solipsismo radical. No obstante, los fenómenos de la esfera empírica en sentido amplio, según mi modo de ver, son invalidados desde el punto de vista del pensamiento, es decir, no pueden auto-interpretarse, no pueden auto-generarse filosóficamente, de algún modo. De aquí procede esta idea de una parodia de la Tesis XI sobre Feuerbach de Marx: *hasta el presente la filosofía se ha auto-interpretado, ahora es preciso transformarla.* Y transformarla supone que hay un punto de vista extraterritorial, si podemos decir así, un punto extra-filosófico. Tal es la respuesta de principio, si me permiten ustedes la expresión. Queda, además, por cierto, el problema soledad/solipsismo. Yo distingo la soledad del solipsismo. Si insisto mucho sobre la soledad, es también por razones, diría, parcialmente empíricas. Es una manera de describir lo Uno, los Unos, pero desde mi punto de vista ello no es solipsismo filosófico. Porque el solipsismo es una postura filosófica en el interior de la comunicación filo-

sófica, es una deficiencia o una falta de intersubjetividad, de comunicación, pero en el interior del concepto filosófico de la comunicación. Si intento, pues, derivar el concepto filosófico de la comunicación, no estoy seguro que se pueda decir inmediatamente que yo soy solipsista. O bien, si lo soy, lo soy en un sentido no filosófico del solipsismo. Por lo demás, como la comunicación es para mí un fenómeno secundario, y ello es lo que pienso puede inquietar a H. Gianni y por modo general a los filósofos, es preciso que explique esto muy brevemente. No niego, pues, el fenómeno empírico y filosófico de la comunicación, sino que digo lo siguiente: ella no es necesaria al individuo en su esencia, y al decir esto debo aclarar que distingo la esencia, la esencia real, de toda la esfera de la trascendencia. Por consiguiente, resuelvo el problema de la manera siguiente y digo esto: si se quiere comunicar, se entra entonces en otra esfera que no es la esfera de la esencia de lo Uno, sino la de la comunicación, y a partir de ese momento se está obligado a utilizar los medios de la comunicación. Pero lo Uno mismo no tiene necesidad de la comunicación. En este caso, el problema no se plantea, diría yo. Lo Uno no está en falta de comunicación, porque su esencia es tal que para lo Uno la comunicación, yo diría la pneumatología, pertenece a la representación de lo Uno y no a lo Uno mismo, no a la esencia de lo Uno mismo. No sé si logro hacerte entender. Trato de desplazar el problema para no permanecer en el terreno de ustedes, pues si me quedo en él no cabe duda que mi posición resulta insostenible, no soportable, y lo que digo sería contradictorio.

Pues bien. En esta mi posición es muy opuesta evidentemente a toda la modernidad, ello es indudable. Para mí, toda la modernidad y todas las grandes obsesiones sobre la comunicación son algo que depende de dos cosas. Por una parte, se trata del resultado final de la postura filosófica: necesariamente en la filosofía lo real termina siendo comunicacional. En segundo lugar, lo que especifica actualmente el problema de la comunicación son las dificultades de la sociedad postindustrial. El tema filosófico de la comunicación, en todo caso tal como es tratado por Habermas, por ejemplo, es para mí una hipótesis *ad hoc*, es decir, hecha especialmente para intentar resolver el problema y los problemas de la no-comunicación. Por lo demás, es una hipótesis que resulta relativamente ineficaz, en la medida en que es enteramente provisional; a mí me parece ampliamente ineficaz, pues propone una solución que está calcada del problema. No quiero decir que en su profundidad filosófica el problema de la comunicación no sea decisivo. Sí que lo es, pero la solución masivamente comunicacional de Habermas es una solución demasiado a la medida, como de confección, es filosofía a la medida.

Carlos Ruiz: Puedo estar muy de acuerdo con lo que comprendo de tu pensamiento a propósito de cierto desplazamiento que haces, por ejemplo, del problema del hombre con respecto al pensamiento filosófico acerca del hombre. Me ha interesado mucho el parangón que estableces entre

De allí que, más bien, yo invertiría la fórmula sartreana, pareciendo con ello retornar a la metafísica archi-clásica: no es la existencia la que precede a la esencia, es justamente la esencia la que precede a la existencia. La existencia es la trascendencia, es el proyecto, en cierto modo. Para mí, el hombre no existe en el sentido de Sartre o de Heidegger. Es decir, que la existencia o el ser-en-el-mundo es un fenómeno derivado, es un fenómeno que existe él mismo en un sentido empírico, es algo dado empíricamente. En el orden riguroso de las experiencias o de los pensamientos —parodiando a Descartes podría casi decir en el orden de las razones— la existencia o el ser-en-el-mundo es segundo, es un fenómeno que finalmente hay que transformar a partir de la esencia del hombre. No es él lo que constituye la esencia del hombre. Quiero decir que no estoy negando que el hombre se encuentre, además, como ser-en-el-mundo, pero éste es un fenómeno segundo en el orden. Ni siquiera digo secundario, sino segundo. Se trata de explicarlo; por tanto, no hay que dárselo en totalidad, reflejándolo reflexiva y circularmente sobre él mismo. Es preciso intentar explicarlo por algo que no sea en absoluto la existencia, y ello es lo que llamaré, creo que obligatoriamente, la esencia del hombre. Ahora bien, la esencia es por cierto lo real, pero es algo real que no está en absoluto marcado aquí por la cosa empírica, por la *res*. Podría decir que mi actitud, y ello es lo que la torna muy difícilmente comprensible a los filósofos, es lo que se podría llamar con muchas comillas y matices un realismo trascendental.



Carla Miller

tu propio discurso y el de Marx, por ejemplo. A partir de esto me pregunto si no hay allí también la posibilidad de establecer un paralelo con cierta filosofía de la existencia, si se quiere, atendiendo a un punto de partida por una existencia que escapa en cierto modo a una conceptualización filosófica. Por otra parte, y esto se relaciona con algo que me ha llamado la atención en tu respuesta a H. Gianni, está la cuestión de cómo se puede lle-

gar, después de todo este pensamiento contemporáneo que guarda en cierto modo relaciones muy estrechas con la filosofía de Hegel, cómo se puede llegar a pensar la intersubjetividad o la subjetividad o el hombre o la esencia del hombre sin relación al otro, al otro hombre.

François Laruelle: Siento en mí una cierta proximidad, tal vez, con autores

como Sartre, aunque no pienso en absoluto en un punto de partida, ya que, para decirlo francamente, jamás me he interesado en ello. Hay ciertos encuentros un poco azarosos, me atrevo a decir, ciertas sorpresas de la historia o de la filosofía. Bueno, un punto común sería, por ejemplo, la idea que la esencia del hombre tiene una estructura que Sartre llamaría no-posicional de sí, no-tética de sí. Ahora bien, en Sartre ese tema proviene probablemente de un filósofo como Fichte, a través de cierta tradición francesa que a menudo se ignora. Si, por mi parte, he vuelto a emplear el vocabulario de Sartre, ello ha sido para formular esta idea de lo Uno radicalmente inmanente. Hay, por lo tanto, necesariamente una diferencia con Sartre, y ella es que Sartre se queda en una posición, a mi juicio, mixta o ligeramente ambigua o ambivalente, a saber, la de asociar siempre a la esencia no-tética o no-posicional de sí la intencionalidad husserliana, es decir, la trascendencia. Y, finalmente, lo no-tético de sí afecta, me atrevería a decir, o es la esencia de la trascendencia; ello no es pensado por ello mismo, la esencia del hombre no es pensada por mor de ella misma, sino que es pensada en una cierta relación con el mundo.

De allí que, más bien, yo invertiría la fórmula sartreana, pareciendo con ello retornar a la metafísica archi-clásica: no es la existencia la que precede a la esencia, es justamente la esencia la que precede a la existencia. La existencia es la trascendencia, es el proyecto, en cierto modo. Para mí, el hombre no existe en el sentido de Sartre o de Heidegger. Es decir, que la existencia o el ser-en-el-mundo es un fenómeno derivado, es un fenómeno que existe él mismo en un sentido empírico, es algo dado empíricamente. En el orden riguroso de las experiencias o de los pensamientos —parodiando a Descartes podría casi decir en el orden de las razones— la existencia o el ser-en-el-mundo es segundo, es un fenómeno que finalmente hay que transformar a partir de la esencia del hombre. No es él lo que constituye la esencia del hombre. Quiero decir que no estoy negando que el hombre se encuentre, además, como ser-en-el-mundo, pero éste es un fenómeno segundo en el orden. Ni siquiera digo secundario, sino segundo. Se trata de explicarlo; por tanto, no hay que dárselo en totalidad, reflejándolo reflexiva y circularmente sobre él mismo. Es preciso intentar explicarlo por algo que no sea en absoluto la existencia, y ello es lo que llamaré, creo que obligatoriamente, la esencia del hombre. Ahora bien, la esencia es por cierto lo real, pero es algo real que no está en absoluto marcado aquí por la cosa empírica, por la *res*. Podría decir que mi actitud, y ello es lo que la torna muy difícilmente comprensible a los filósofos, es lo que se podría llamar con muchas comillas y matices un realismo trascendental. El realismo trascendental constituye precisamente una abominación para Husserl y también para Fichte, en cierto modo. Pero el idealismo trascendental, cuando critica el realismo trascendental, proyecta de éste una cierta imagen a través de alusiones y referencias a Descartes y a Spinoza: en el caso de aquél que denuncia Husserl o Fichte, este realismo trascendental es siempre un frag-

mento no trascendente de la percepción, por ejemplo, de las cosas, fragmento que es elevado a las funciones trascendentes de sujeto trascendental. Ahora bien, aquello que llamo lo Uno se encuentra completamente depurado o vaciado de toda referencia al mundo. Es por ello que, para mí, el realismo trascendental es totalmente posible y no es afectado por la objeción del idealismo trascendental.

En cuanto a la cuestión acerca de la intersubjetividad, es decir, cómo pueda no darse relación al otro, creo que el problema no se plantea, puesto que lo Uno es en lo múltiple. Los individuos son en la múltiple. Por cierto que no puedo concebir la cosa de lo Uno de otro modo, y ello tal vez en razón de la finitud de lo Uno. Pero ésta no es una finitud extrínseca, y ello significa que no somos limitados por los otros. En su esencia el hombre no es limitado por los otros: yo diría que es limitado por sí mismo, es limitado intrínsecamente, ya que no es sino un individuo. Entonces, no hay que imaginarse a este individuo en el sentido trascendental, tomando el modelo del individuo empírico, es decir, limitado por una exterioridad, por el hecho de que nos encontremos inscritos en un espacio, en un tiempo, etcétera. Antes bien, yo planteo que el fondo de lo real es desde la partida radicalmente múltiple. Por esta razón, por tanto, el problema de la comunicación no se plantea, en realidad. En ese nivel no se plantea, porque el hombre es en lo múltiple. El problema de la comunicación comienza a plantearse cuando hay amenaza de solipsismo. Y, para mí, la soledad no es en absoluto lo Uno en el sentido del uno aislado, la soledad es la soledad de lo múltiple. Puedo decir que éstos son temas muy próximos, aunque no idénticos, a ciertos temas nietzscheanos. Lo múltiple es necesariamente solitario, pero ésta es una soledad que no es una falta o un defecto de comunicación. Si somos múltiples en la esencia, el problema de la comunicación no se plantea. Sólo se plantea en el interior de la relación de lo múltiple, del enraizamiento del individuo: en la filosofía y en la esfera de la filosofía.

Miguel Viciano. Algo que me interesa muy fuertemente en su pensamiento es esta suerte de signo o de postura anautóritaria, en la que se descubre una especie de repliegue hacia las minorías, hacia una ciencia inmediata real o de lo real, y que, al tomar a la filosofía un poco como el paradigma de lo autoritario, de la autoridad, conduce a ese desplazamiento de la filosofía, a ese desplazamiento de la autoridad que se "pone" o se sitúa como la práctica de un discurso no-filosófico, como una práctica de la no-filosofía. Mi pregunta se dirige a pedir una explicación, por respecto a cierta filosofía contemporánea, del sentido de esa práctica o de ese pensamiento anautóritario que desplazaría a la filosofía y a la autoridad. Quiere decir con ello, concretamente, que aunque esa proposición se presente como una práctica no-filosófica, interviene, no obstante, respecto de cierta filosofía contemporánea, pretende cierta intervención que, si no hay otro remedio, habría de reconocerse como una intervención filosófica o, al menos, filosofante. Por consiguiente, ¿cuál es el sentido de esta intervención no-filosófica que inter-

En cuanto a la cuestión acerca de la intersubjetividad, es decir, cómo pueda no darse relación al otro, creo que el problema no se plantea, puesto que lo Uno es en lo múltiple. Los individuos son en la múltiple. Por cierto que no puedo concebir la cosa de lo Uno de otro modo, y ello tal vez en razón de la finitud de lo Uno. Pero ésta no es una finitud extrínseca, y ello significa que no somos limitados por los otros. En su esencia el hombre no es limitado por los otros: yo diría que es limitado por sí mismo, es limitado intrínsecamente, ya que no es sino un individuo. Entonces, no hay que imaginarse a este individuo en el sentido trascendental, tomando el modelo del individuo empírico, es decir, limitado por una exterioridad, por el hecho de que nos encontremos inscritos en un espacio, en un tiempo, etcétera. Antes bien, yo planteo que el fondo de lo real es desde la partida radicalmente múltiple. Por esta razón, por tanto, el problema de la comunicación no se plantea, en realidad. En ese nivel no se plantea, porque el hombre es en lo múltiple. El problema de la comunicación comienza a plantearse cuando hay amenaza de solipsismo.

¿Soy, entonces, completamente atópico, atípico, extraterritorial, etc.? Veo muy bien todas las objeciones posibles de los filósofos, en este punto reconozco esta pretensión. Entonces, ¿no habría acaso que plantear el problema de otro modo? Las referencias que hago a la ciencia no son referencias gratuitas, me parece. Quiero decir, y es una cuestión muy difícil, que lo que describo, y es algo de lo que no me he percatado inmediatamente, es en el fondo más bien una postura de pensamiento que está más próxima de la ciencia que de la filosofía. Ahora bien, en este respecto hay en la historia de la filosofía, sin duda, toda una tradición que reivindica a la ciencia, la ciencia fundamental, la ciencia absoluta. Bien puede reivindicarla bajo una forma metafísica, dialectizada, y pienso en Hegel; bien puede hacerlo bajo una forma trascendental pero muy subjetiva, y pienso en Husserl. Evidentemente yo estaría mucho más próximo a la ciencia absoluta que reivindica Husserl, siguiendo a Descartes, que de Hegel. Pero hay además otra tradición que me interesa, y ella es, aunque pueda parecer extraño, el positivismo. En otro tiempo fui un gran lector de Auguste Comte, ahora ya no lo soy más, desgraciadamente. Hay ciertos temas en Comte que me interesan mucho, que yo debería investigar: el tema de una cierta primacía del hombre, primacía de las ciencias del hombre sobre las otras ciencias, sólo que yo no la vería bajo una forma sociológica; primacía de lo inmediato del fenómeno, sólo que en mi perspectiva no se trata del fenómeno en sentido empirista, sino en sentido trascendental, se trata de lo vivido husserliano pero radicalizado; primacía, por último y de modo general, de la ciencia sobre la metafísica. Todas son posiciones de Auguste Comte de las que yo estoy muy próximo, pero con esta enorme matización de que el positivismo francés fue fundado sobre una base más bien empirista, en tanto que lo que yo hago es una suerte de empirismo trascendental, un empirismo de lo trascendental o un realismo de lo trascendental.

ta prevalecer, respecto a Heidegger, por ejemplo, no del ser, sino de lo Uno; respecto a Lévinas, no de lo Otro, sino de lo Mismo; respecto a Derrida, no de la deconstrucción, sino de una cierta crítica, tal vez de una cierta deconstrucción generalizada? Hay allí, me parece, una doble oposición: por una parte, la proposición de una práctica no-filosófica de la filosofía, pero al mismo tiempo una oposición, en rigor no menos filosófica, a cierta filosofía, una oposición, por ejemplo, de lo Uno respecto al ser, de la identidad respecto a la diferencia.

François Laruette. Ha descrito usted muy bien mi postura, así que no voy a volver sobre ello: en particular,

me parece perfectamente descrita el carácter paradigmático de la filosofía respecto de la autoridad. Sólo agregaré que, si se quiere hacer realmente una crítica de la autoridad, hay que perseguirla hasta allí donde se esconde de una manera casi imperceptible o invisible, es decir, en la filosofía misma, incluso cuando la filosofía se pretende ella misma minoritaria. Hay, por ejemplo, un filósofo como Deleuze, que es un filósofo de las minorías, es decir, de las singularidades; pero las singularidades deleuzianas son al mismo tiempo unos universales. Quiere decir esto que el elemento de base del sistema deleuziano lo constituyen, ya sea relaciones de fuerza del tipo nietzscheano, es decir, lo que Nietz-

che llama la singularidad, el caso singular que es al mismo tiempo universal, ya sea, en otro contexto y por referencia a Spinoza, la substancia de un atributo. Pues bien, la substancia de un atributo es lo singular, lo individual, pero ello es al mismo tiempo universal o infinito. Por tanto, para mí, se trata de minorías estatales en Deleuze. El concepto de minoría en Deleuze es un concepto que yo llamo estado-minoritario, y la prueba de ello es que el Estado mismo se torna minoritario.

Con respecto al contexto filosófico contemporáneo resulta muy difícil situarme, pues lo que he intentado ha sido, precisamente, asumir lateralmente, es decir, de soslayo, oblicuamente, todo el contexto filosófico y la postura, la posición filosófica misma. ¿Soy, entonces, completamente atópico, atípico, extraterritorial, etc.? Veo muy bien todas las objeciones posibles de los filósofos, en este punto reconozco esta pretensión. Entonces, ¿no habría acaso que plantear el problema de otro modo? Las referencias que hago a la ciencia no son referencias gratuitas, me parece. Quiero decir, y es una cuestión muy difícil, que lo que describo, y es algo de lo que no me he percatado inmediatamente, es en el fondo más bien una postura de pensamiento que está más próxima de la ciencia que de la filosofía. Ahora bien, en este respecto hay en la historia de la filosofía, sin duda, toda una tradición que reivindica a la ciencia, la ciencia fundamental, la ciencia absoluta. Bien puede reivindicarla bajo una forma metafísica, dialectizada, y pienso en Hegel; bien puede hacerlo bajo una forma trascendental pero muy subjetiva, y pienso en Husserl. Evidentemente yo estaría mucho más próximo a la ciencia absoluta que reivindica Husserl, siguiendo a Descartes, que de Hegel. Pero hay además otra tradición que me interesa, y ella es, aunque pueda parecer extraño, el positivismo. En otro tiempo fui un gran lector de Auguste Comte, ahora ya no lo soy más, desgraciadamente. Hay ciertos temas en Comte que me interesan mucho, que yo debería investigar: el tema de una cierta primacía del hombre, primacía de las ciencias del hombre sobre las otras ciencias, sólo que yo no la vería bajo una forma sociológica; primacía de lo inmediato del fenómeno, sólo que en mi perspectiva no se trata del fenómeno en sentido empirista, sino en sentido trascendental, se trata de lo vivido husserliano pero radicalizado; primacía, por último y de modo general, de la ciencia sobre la metafísica. Todas son posiciones de Auguste Comte de las que yo estoy muy próximo, pero con esta enorme matización de que el positivismo francés fue fundado sobre una base más bien empirista, en tanto que lo que yo hago es una suerte de empirismo trascendental, un empirismo de lo trascendental o un realismo de lo trascendental. Estoy, por tanto, a la vez muy próximo y muy alejado del positivismo, aunque hay muchas cosas de él que me interesan, en particular, contra la postura metafísica. Ahora, por respecto a los filósofos contemporáneos no sé en qué postura me encuentro. Ninguno me satisface, evidentemente, han dejado de satisfacerme. En todo caso los he criticado mucho. Lo que he hecho ha sido ante todo criticarlos. Es verdad que



me siento muy impresionado por Lévinas, porque Lévinas ha escogido la ruptura con lo griego, con el elemento griego del pensar. Para mí ha sido, desde luego, no una regresión, sino más bien un socorro, una ayuda, el demostrarse que se podía romper con la filosofía, con la ontología, sin que la historia le cayera encima a uno. Pero, por cierto, en Lévinas se trata de una ruptura por razones que tampoco pueden ser las mías, ya que en él tales razones son de procedencia esencialmente judaica...

Carlos Ruiz: Yo pediría un poco más de precisiones sobre este tema de la filosofía como autoridad. Tengo la impresión de que esta ruptura con la filosofía puede resultar comprensible, me parece, porque tú piensas que hay efectos, consecuencias de la filosofía en términos prácticos sobre el hombre, sobre la realidad humana, y creo que tal vez en la base de tu postura hay un cierto intento de escapar a las formas de violencia que tú ves en la tradición filosófica.

François Laruelle: Sí. El tema de la violencia filosófica, que es un tema muy corriente, por lo demás, entre los contemporáneos, en Heidegger en la *Introducción a la metafísica*, en Derrida, en Lévinas, es un tema que yo leo de dos maneras heterogéneas. Lo leo, en primer lugar, en el interior de la filosofía, es decir, en cuanto filósofo no puedo dejar de ver que la filosofía es esencialmente una teoría de la jerarquía. No, por cierto, necesariamente de la jerarquía social o política; es una teoría o un pensar de la esencia de la jerarquía y de la esencia jerárquica de toda relación humana. En ello, sin duda, he estado muy influido por Nietzsche, porque Nietzsche es para mí el filósofo que vende el secreto de la filosofía, entrega su secreto al decirnos cómo ocurre la cosa. Y si la filosofía es esencialmente un asunto de voluntad, en el sentido esencial, metafísico, pues no se trata de una voluntad individual; si es un asunto de voluntad-devoluntad, de voluntad de jerarquía, de autoafirmación; si, como lo dice Nietzsche en una fórmula terrible, "filosofar es dominar", entonces en este caso e incluso permaneciendo en el interior de la filosofía hay de todas formas ciertas precauciones que tomar ante la manipulación de la filosofía. Pienso que la filosofía ha sido hecha, como lo digo a menudo, para el cosmos, para la *physis*, para la *polis*, para el Estado. La filosofía es esencialmente un pensar que guarda afinidades con la forma del Estado, con la forma de la autoridad. Tal o cual jerarquía social, histórica, local no son lo que la filosofía quiere ni su problema, pues ella hace más bien la crítica de todo ello. Pero si ella quiere que la esencia de lo real sea una jerarquía, tal como acaba por revelarse en Nietzsche —y en este punto como a Nietzsche como el resultado terminal de la metafísica, un poco en el sentido heideggeriano—, si ello es así creo que en el interior mismo de esta esfera hay una crítica de la filosofía. Con todo, esta crítica no podrá jamás ser una crítica radical; se puede utilizar a un filósofo contra otro, y tal es el tipo mismo de la crítica filosófica, por X contra Y, por Heidegger contra Hegel, por Hegel contra Spinoza, etc. Es en este tipo mismo de crítica donde se refleja aún una violencia me-

tafísica; la crítica filosófica es la expresión de una violencia. Ustedes me replicarán, entonces, "pero es preciso, sin duda, que exista la violencia"; como dice Derrida, no se puede más que economizar la violencia, desplazarla un poco, no se la puede eliminar del todo. Pues bien. Sucede que si lo que llamo lo Uno desde mi perspectiva, que si el fondo de lo real es radicalmente múltiple, ello es una multiplicidad que no pasa por lo universal, no pasa por la jerarquía. Yo no diría que es una multiplicidad indiferente en el sentido en que un filósofo podría decir, por ejemplo, "he caído en la indiferencia del nihilismo". Hay allí una indiferencia, una no-relación justamente entre los individuos, y al haber no-relación hay por consiguiente una no-violencia. No conozco relaciones entre individuos que no sean relaciones de violencia, ello al menos si se intenta pensar la idea de relación hasta el final, en todas sus invariantes filosóficas, y si no se detiene el análisis demasiado pronto. Cuando los filósofos hablan de paz, de amor, de intersubjetividad, de comunicación, creo que no están llevando hasta el final el análisis

Sucede que si lo que llamo lo Uno desde mi perspectiva, que si el fondo de lo real es radicalmente múltiple, ello es una multiplicidad que no pasa por lo universal, no pasa por la jerarquía. Yo no diría que es una multiplicidad indiferente en el sentido en que un filósofo podría decir, por ejemplo, "he caído en la indiferencia del nihilismo". Hay allí una indiferencia, una no-relación justamente entre los individuos, y al haber no-relación hay por consiguiente una no-violencia. No conozco relaciones entre individuos que no sean relaciones de violencia, ello al menos si se intenta pensar la idea de relación hasta el final, en todas sus invariantes filosóficas, y si no se detiene el análisis demasiado pronto. Cuando los filósofos hablan de paz, de amor, de intersubjetividad, de comunicación, creo que no están llevando hasta el final el análisis de las condiciones filosóficas últimas de estas relaciones. Por tanto, tan sólo ya en el interior de la filosofía, pero luego además desde Lévinas, no puedo sino denunciar esta violencia filosófica, denuncia que esta vez asume la forma de una suspensión, de una puesta entre paréntesis que guarda ciertas similitudes con la reducción trascendental de Husserl. No creo que se trate con esto de una nueva violencia ejercida contra la filosofía. Hay aquí una cuestión importante. ¿Acaso la lucha contra toda violencia no es también precisamente una lucha y una violencia? ¿Acaso la relación a toda violencia no es también una relación de violencia? He aquí una cuestión muy difícil tanto para los filósofos como para todo el mundo. Es un problema que planteó a Lévinas: ¿hay que hacer la guerra a la guerra? Al respecto pienso que Spinoza carece de ilusiones.

¿Acaso lo Uno mismo no caería en una ilusión trascendental de orden superior? Creo que es un poco el sentido de su pregunta. ¿Cómo saberlo? Espero a que se me lo demuestre, es todo cuanto puedo decir. Por lo demás, toda filosofía se da un punto de certidumbre necesariamente, o un punto de realidad, o un punto en que el ser y el saber coinciden por necesidad. No se puede filosofar sin darse ese punto. Pues bien, con lo Uno yo intento darme el *minimum* de cosas; siempre digo que lo que intento hacer es un pensar *minimal*, enteramente simple por respecto a la filosofía, mucho más simple que la filosofía, aun cuando sea bastante complicado. Toda la filosofía está fundada sobre un espacio plegado, sobre un plegue, es decir, sobre una dualidad que es al mismo tiempo una unidad. Lo que yo intento es pensar únicamente en lo Uno, en la simplicidad de lo Uno. En lo Uno no hay ya dualidad; habrá una dualidad fuera de lo Uno, pero no en éste. Ello quiere decir que lo real es, para mí, eminentemente simple. Esto es, por lo demás, lo que los filósofos no soportan, es decir, que al ser lo real absolutamente simple, no haya necesidad de una operación filosófica. Entonces, espero a que se me demuestre que lo Uno es, a su vez, una ilusión trascendental. No puedo hacer más que esto. Está dado un *minimum*, lo que yo pienso que es un *minimum*, más acá del cual no se puede retroceder. Pienso que no se puede retroceder más acá de lo Uno. O bien..., tal vez... Pienso que no se puede, pero tal vez...

sis de las condiciones filosóficas últimas de estas relaciones. Por tanto, tan sólo ya en el interior de la filosofía, pero luego además desde Lévinas, no puedo sino denunciar esta violencia filosófica, denuncia que esta vez asume la forma de una suspensión, de una puesta entre paréntesis que guarda ciertas similitudes con la reducción trascendental de Husserl. No creo que se trate con esto de una nueva violencia ejercida contra la filosofía. Hay aquí una cuestión importante. ¿Acaso la lucha contra toda violencia no es también precisamente una lucha y una violencia? ¿Acaso la relación a toda violencia no es también una relación de violencia? He aquí una cuestión muy difícil tanto para los filósofos como para todo el mundo. Es un problema que planteó a Lévinas: ¿hay que hacer la guerra a la guerra? Al respecto pienso que Spinoza carece de ilusiones.

Huberto Giannini: Encuentro muy viva la descripción de la violencia insuperable, esa violencia constitutiva del pensamiento filosófico. Pero, a riesgo de parecer obsesivo, digo: yo prefiero la violencia a la soledad. Ahora, yo no creo que el solipsismo sea una posición filosófica; creo que es una realidad práctica de la sociedad occidental contemporánea. Me pregunto si es posible, dentro del pensar no-filosófico, ver, intuir, proponer una imagen de este Uno en la multiplicidad. Porque la soledad no es un hecho de la multiplicidad, sino, a nivel empírico, según creo, un hecho de la individualidad. Yo acepto este nivel empírico. Desplazándome al terreno de F. Laruelle, concederé que sea esta soledad y este solipsismo práctico a nivel empírico. Mi pregunta es si resulta posible construir modestamente una imagen, una práctica social donde el estado de soledad sea de alguna manera superable, donde las relaciones humanas no queden en el plano de la *indiferencia*. La palabra *indiferencia* me duele.

François Laruelle: Admito que el solipsismo es una verdad práctica en nuestra sociedad contemporánea; a ello se debe, por lo demás, que el problema de la comunicación se plantee de manera aguda en el presente; a ello se debe que existan filosofías como las de Habermas o Apel. No obstante, aunque también pienso que no es exactamente una postura filosófica, sí creo que es una objeción filosófica y que los filósofos tienen una cierta idea de lo que podría ser el solipsismo. Cuando describo a este individuo que sólo es individuo y que al mismo tiempo es múltiple, con ello no se está anulando la multiplicidad. Esto no contradice a la individualidad; vale decir, la multiplicidad no pertenece al orden de lo universal; no estamos en Spinoza, ni en Nietzsche, ni en Deleuze. Los filósofos tienen tendencia a interpretar como solipsismo mi discurso. Es cierto que el solipsismo no es una posición filosófica, pero creo que la objeción que se me hace regularmente es la del solipsismo, y es esta objeción la que yo rechazo. Al hablar de soledad tal vez haya cometido yo un error, pero es un problema de lenguaje no-filosófico, pues yo utilicé cualquier lenguaje, ya sea el lenguaje corriente, ya la palabra soledad, ya el lenguaje filosófico; sólo que hago funcionar ese

lenguaje de otro modo, al -ignoro si debería decirlo- violentar su sentido, al hacerle sufrir una cierta violencia. Me doy el derecho, precisamente en cuanto individuo, de transformar el lenguaje común, de hacerlo funcionar con otras determinaciones, por supuesto que explicándolo cada vez. Quiero señalar que he escrito un pequeño texto titulado *Biographie d'une solitude* (Biografía de una soledad), en el que la palabra soledad o lo que llamo los solos para describir a los hombres, no refleja una actitud solipsista, al menos no creo que lo haga en el sentido en que la filosofía podría imaginar el solipsismo.

Miguel Vicuña: Como las referencias a Kant son permanentes en sus escritos, quisiera tomar el concepto de ilusión trascendental que usted emplea para formular su proposición de extender la crítica kantiana de la ilusión trascendental al todo de la filosofía. Mi pregunta es: ¿cuál podría ser la cautela para su pensamiento en lo que concierne a la posibilidad de recaer en la ilusión trascendental. Es decir, ¿en qué medida la Visión-en-Uno, la inmediatez de lo Uno en su inmanencia radical, no-tética de sí, puede salir garante de una realidad, de una ciencia inmediata que no fuera otra forma de la posición, de la escritura, de la *sophia*? Esto depende de la diferencia terminológica que usted plantea entre "postura" y "posición". Por tanto, si se parte de la postura de lo Uno, de la inmediatez, de la inmanencia radical, ¿en qué medida esta "postura" misma, sin referencia a nada más que ella misma, puede hacerse garante de la posibilidad o la seguridad de no recaer en la ilusión trascendental, de no convertirse de suyo en "posición"?

François Laruelle: En relación con la ilusión trascendental, es cierto que mis referencias a Kant son constantes, pero son cada vez menos numerosas. Por lo demás, mis referencias son cada vez más universales, si se me permite la expresión. Es decir, todo me interesa en la filosofía. Platón me interesa prodigiosamente, pues me sirvo de Platón para leer la filosofía. Ahora bien, ¿Hay un punto que caiga fuera de la ilusión trascendental? Si usted habla de ilusión trascendental es evidente y necesariamente a partir de un punto que no está en la ilusión trascendental, de otro modo no se sabría que se está en la ilusión y no se podría denunciarla. Yo diría que ello es una presuposición propia a todo filósofo que se interese en este género de problemas. Descartes no puede dudar de las cosas sino porque tiene ya un punto de certidumbre que no está explícitamente tematizado, pero va a estar presupuesto por el *cogito*, va a ser de hecho el *cogito* mismo. Esto quiere decir que el *cogito* es ya una dimensión trascendental de la duda con respecto al mundo. De otro modo, la duda misma no sería posible. ¿Acaso lo Uno mismo no caería en una ilusión trascendental de orden superior? Creo que es un poco el sentido de su pregunta. ¿Cómo saberlo? Espero a que se me lo demuestre, es todo cuanto puedo decir. Por lo demás, toda filosofía se da un punto de certidumbre necesariamente, o un punto de realidad, o un punto en que el ser y el saber coinciden por necesidad. No



Carla Miller

He encontrado en Chile interlocutores particularmente vigilantes y abiertos, y no interlocutores críticos en el sentido de un rechazo o de una voluntad de negación o denigración, si se me permite expresarme así, como por desgracia puede ocurrir con frecuencia en Francia. En particular, he podido conocer desde hace casi un año -por lo demás, con muchas dificultades, dada mi debilidad en español- el pensamiento de Humberto Giannini. Lo que vuelve extrañas nuestras relaciones es que ambos tenemos preocupaciones comunes, obsesiones comunes, pero evidentemente no respondemos a ellas en ningún caso de la misma manera. Las obsesiones comunes -y esto es en el fondo lo importante- son esencialmente, diría yo, el hombre en tanto que no se define tan sólo como ser teórico; yo diría, en todo caso, e ignoro si hago violencia al pensamiento de Humberto Giannini, el hombre en tanto que no se define tan sólo filosóficamente, es decir, el hombre concreto, el hombre común; yo diría casi el hombre ordinario, a condición de que sepamos, por cierto, lo que vamos a poner bajo la categoría de lo ordinario.

se puede filosofar sin darse ese punto. Pues bien, con lo Uno yo intento darme el *minimum* de cosas; siempre digo que lo que intento hacer es un pensar *minimal*, enteramente simple por respecto a la filosofía, mucho más simple que la filosofía, aun cuando sea bastante complicado. Toda la filosofía

está fundada sobre un espacio plegado, sobre un pliegue, es decir, sobre una dualidad que es al mismo tiempo una unidad. Lo que yo intento es pensar únicamente en lo Uno, en la simplicidad de lo Uno. En lo Uno no hay ya dualidad: habrá una dualidad fuera de lo Uno, pero no en éste. Ello

quiere decir que lo real es, para mí, eminentemente simple. Esto es, por lo demás, lo que los filósofos no soportan, es decir, que al ser lo real absolutamente simple, ni haya necesidad de una operación filosófica. Entonces, espero a que se me demuestre que lo Uno es, a su vez, una ilusión trascendental. No puedo hacer más que esto. Está dado un *minimum*, lo que yo pienso que es un *minimum*, más acá del cual no se puede retroceder. Pienso que no se puede retroceder más acá de lo Uno. O bien..., tal vez... Pienso que no se puede, pero tal vez...

Miguel Vicuña: Junto con agradecer su disposición a tener esta conversación con nosotros y antes de dar por concluido este diálogo, quisiera preguntarle si tiene usted alguna consideración u observación que agregar.

François Laruelle: En general, todas las preguntas que se me han planteado, así en el día de hoy como en otras ocasiones, al igual que todos los diálogos que he podido tener en Santiago, ofrecen una dimensión eminentemente filosófica, en el más amplio sentido del término, es decir, eminentemente abierta. No las asumo como simples objeciones que se redujeran a ser tan sólo eso, sino también como tentativas de explicitar las cosas, de hacer comprender mejor y, en cierto modo, de tornar manifiesta o más explícita la relación a la filosofía misma. He encontrado en Chile interlocutores particularmente vigilantes y abiertos, y no interlocutores críticos en el sentido de un rechazo o de una voluntad de negación o denigración, si se me permite expresarme así, como por desgracia puede ocurrir con frecuencia en Francia. En particular, he podido conocer desde hace casi un año -por lo demás, con muchas dificultades, dada mi debilidad en español- el pensamiento de Humberto Giannini. Lo que vuelve extrañas nuestras relaciones es que ambos tenemos preocupaciones comunes, obsesiones comunes, pero evidentemente no respondemos a ellas en ningún caso de la misma manera. Las obsesiones comunes -y esto es en el fondo lo importante- son esencialmente, diría yo, el hombre en tanto que no se define tan sólo como ser teórico; yo diría, en todo caso, e ignoro si hago violencia al pensamiento de Humberto Giannini, el hombre en tanto que no se define tan sólo filosóficamente, es decir, el hombre concreto, el hombre común; yo diría casi el hombre ordinario, a condición de que sepamos, por cierto, lo que vamos a poner bajo la categoría de lo ordinario. Pienso, por mi parte, que bajo el tema de lo ordinario, de todo aquello que pertenece a la banalidad cotidiana, se esconden grandes tesoros de verdad que la filosofía tradicional, metafísica ha tal vez descuidado demasiado, descuidado u olvidado, o bien ha expulsado demasiado rápidamente como algo...

Humberto Giannini: ...afilosófico...

François Laruelle: ...comoafilosófico. Entonces, por cierto, Humberto Giannini y yo mismo no aportamos el mismo tipo de soluciones. Respecto a esta diversidad, el problema está en saber si es ella una diversidad filosófica o bien tal vez una diversidad no-filosófica.

PAPEL. (del lat. *papȳrus*). m. Hoja delgada, hecha a mano o mecánicamente, con pasta fibrosa vegetal bien blanqueada, que se obtiene triturando en agua trapos de hilo o de algodón o bien otras materias fibrosas, como cáñamo, esparto, paja de arroz, madera de todas clases, etc., a la que suele dársele después un baño de cola para que adquiriera consistencia. Las aplicaciones del papel son muchas y variadas, pues en él se escribe, se imprime, se dibuja, se pinta, etc..



COMPANIA MANUFACTURERA
DE PAPELES Y CARTONES S.A.

Me he propuesto abordar el comentario del poema *Doble Vida* de Víctor Hugo Díaz desde un ángulo preciso y compartimentado, haciendo foco sobre ciertas particularidades de su construcción, como conjunto de poemas, que me parecen extremadamente activas en el efecto total del libro. Por lo tanto quiero comenzar por indicar el nivel de mi lectura, estableciendo sus limitaciones como condición de su efectividad. Me interesa lo particular del texto: aquello que sólo salta a la vista en una travesía atenta y transversal por sus páginas; aquello que —oculto entre los pliegues del libro— afecta directamente al ritmo, al encadenamiento y a su arquitectura de sentido.

Con esta aclaración inicial, quiero decir que aquello que no asumiré del libro es el orden de problemas en el cual se inserta su significación cultural. Es decir, su correspondencia generacional, su pertenencia a categorías temáticas, su relación al estado de desarrollo del género poético nacional, su deuda o su grado de ruptura con otros textos patrimoniales, etc.

No asumiré ese orden de problemas, pues quiero fijarme con mayor agudeza en ciertos problemas de engasie del texto, que me parecen notables. Y porque de alguna manera sospecho —soy en último término un escritor, no un crítico— que el ejercicio de inserción de un texto en su circunstancia cultural siempre opaca de un modo u otro su grado de relevancia productiva.

En suma, quiero apostar a una singularidad en la cual adivino ciertas diferencias lúcidas y activas, dejando de lado una generalización en la cual no veo claro. No veo claro en el orden cultural de hoy día.

El poema hace un guiño desde el título, y ese guiño —si se atiende a él— nos abre a la inmersión en una delicada arquitectura

interna que se extiende a través del texto, sosteniéndolo temblorosa y sorprendentemente. Pienso en el título *Doble Vida* actuando como bisagra. *Doble Vida*, aparece entonces como el

primer doblez de un texto que se revela absolutamente doble. Doblado sobre sí mismo y en ese sentido, portador de un doble estatuto en el cual siempre se juegan grados de certidumbre relativos y sospechosos.

Frente al título *Doble Vida* opté por situarme en ese punto de lectura (o de vista) en el cual la escena parecía espejear, alterando sus figuras alucinatoriamente, al menor de los movimientos de mi párpado. Como en las anamorfosis pictóricas (pienso en Holbein) de oscura sonrisa helada.

Doble Vida, desde un cierto ángulo, es la vida fracturada, doblada en su diferencia mortal, dividida: la vida del esquizo. Y desde un ángulo inmediatamente contiguo, es la vida excesiva, doblada en su afirmación más allá de la muerte, dos veces vivida con desesperación por el perverso. Zonas de fuga. En todo caso, nos internamos en el texto con la certeza de que dejamos atrás toda noción ingenua y naturalista de la vida, y de que arrastramos el sentido de la vida como enfermedad.

Así entramos al texto: "De esto surge un poema: de estar en un lugar / que no es el nuestro, y peor aún, / no nosotros mismos". Cita inicial de Wallace Stevens que —a modo de epígrafe o inscripción en el umbral— nos introduce a una cartografía de des-pertenencia en la cual el hilo del poema actúa como el hilo de un Teseo enfermo y mentiroso. Teseo "tan fatigado que ya no podía ver", que avanza por un laberinto que no es sino el laberinto de la mente. Allí donde acecha un Asterión que no es sino él mismo, una de sus máscaras, uno de sus dobles o el otro constante de uno mismo. Laberinto de la mente en el cual se entra exclusivamente a través del hilo de la escritura.



nada se movió entre los escombros mansos de la boca

GONZALO MUÑOZ

La primera parte de *Doble Vida* se refiere explícitamente a los INVASORES y el personaje emblemático David Vincent ("...buscando un atajo que nunca encontró...") perseguido por criaturas que, desde el espacio exterior, se desplazan al espacio interior de su mente ("...debe crearme inspector / ellos arrancan nuestras carnes derramándonos...").

Desde esta entrada en escena, que nos sitúa en pleno espesor de la enfermedad humana que es el sentido, el texto completo comienza a girar en torno a alteradas especulaciones: reflejos dobles. Quiero apuntar a estos dobleces, porque —a mi modo de ver— sostienen la armonía total del poema con una cierta agudeza y con notable eficacia. Es en esta sutileza constructiva donde reconozco el nivel de validez alcanzado por este trabajo de V.H. Díaz, y es ella la que permite hablar del texto como una propuesta interesante a partir de una economía rigurosa.

Así, en la página 6, bajo el titular en altas NADA RETIENEN LOS OJOS PARA SIEMPRE, se desencadena la bajada de un cuerpo: cito, "Un cuerpo femenino baja en tacos los peldaños". Este verso encuentra su correspondencia especular mucho más tarde —en la página 22— bajo el titular en altas: ESCRITO EN BAJO NIVEL; cito de nuevo: "Un cuerpo femenino baja en tacos los peldaños". Pero ¿es el mismo cuerpo, es otro? En la página 6: "Hematomas hermosos le coronan el muslo"; mientras en la 22: "blandiéndose hermoso y de doble filo". Quiero llamar la atención sobre la delicadeza de esta articulación que sólo es enfática para el ojo obsesivo. Sin embargo, su precisión me abisma, si "nada retienen los ojos para siempre", aun así res-

plandece para ellos un texto espectacular "escrito en bajo nivel".

No es la única articulación que cruza en forma sorprendente y hermosa la topografía de *Doble Vida*.

En la página 18, enfrentado al fragmento con el título en altas: PABELLÓN F (Pabellón donde se refugia el sentido fugitivo), aparece un poema sin titular —¿descabezado?—, que sin embargo comienza con el verso "Nada se movió entre los escombros mansos de la boca" y se cierra con un verso idéntico.

¿No brilla aquí con insistencia la ruina de la oralidad lineal, la rigidez parálitica y tartamuda de la escritura? ¿No se trata aquí de esa zona donde identidad, diferencia y repetición se cruzan en una economía del desencadenamiento?

Aún más, en las páginas 13 y 14 se enfrentan dos textos diferentes con el mismo titular repetido en altas: "PAGAN ROME o el afiche a la entrada de un cine". En la página 23, "La puerta trasera estaba abierta", y en el 24, "Al salir cerró la puerta".

Así, sobre una trama de articulaciones moleculares, de simetrías parciales y arbitrarias, de espejos localizados y sin centro; sobre la economía de un desencadenamiento reticular, este texto se desenvuelve inquietante y dejando atrás el eco de una doble sonrisa, crispada y eufórica.

Víctor Hugo Díaz
Doble Vida
Ed. Venus Negra, 1999

Thomas Bernhard. (1931-1989). La primera obra de teatro de Thomas Bernhard, *Una fiesta para Boris* (1970), causó profundo impacto en Berlín: trece inválidos en sillas de ruedas conspiran inútilmente para celebrar la muerte del inválido Boris, la que ya ha tenido lugar. Desde *El Presidente*, de mediados de los años setenta, obra que denuncia lo grotesco de un atentado fallido, Bernhard despliega una dramaturgia política que culmina en su pieza *Heldenplatz* (*La Plaza de los Héroes*, 1988, nombre de una histórica plaza vienesa), obra que inauguró una inevitable polémica acerca del aún reciente pasado nazi y sus complicidades austríacas y europeas. Narrador y poeta, Bernhard provocó sistemáticamente al poder y a sus corifeos —Kurt Waldheim reaccionó violentamente a *La Plaza de los Héroes*, calificándola como un "insulto al pueblo austriaco"; ya en 1968 el ministro de Educación que debía entregar al escritor el Premio de Estado de Literatura, hubo de abandonar la sala después de las palabras de éste. Así su dramaturgia como su extensa obra narrativa —*Frost* (*Helada*), 1963; *Verstörung* (*Perturbación*), 1967; *Das Kalkwerk* (*La calera*), 1970, etcétera—, en cuyo neovanguardismo se ha querido ver la huella de Beckett, a más de su obra poética —*Unter dem Eisen des Mondes* (*Bajo el hierro de la luna*), 1958, etcétera— señalan a Bernhard como uno de los más importantes escritores en lengua alemana del siglo XX. Thomas Bernhard murió en febrero de 1989, víctima de una crisis cardíaca.

Guadalupe Santa Cruz

Thomas Bernhard

O LA ESCRITURA

DE LA OBSESION

Comprender.

La propia historia como objeto de dilucidación, cimentada en una versión deseable: introducirse en la lectura de *Corrección* de Thomas Bernhard es someterse a esta espiral vertiginosa, dejarse llevar por la trayectoria de una investigación atrapada finalmente en su propia lógica. Aventura mental que se extravía en un universo cada vez más comprimido, sus resonancias aparecen cercanas por lo que en ella está en juego: resolver la propia biografía.

El protagonista de *Corrección*, Roithamer, dedica 15 años a edificar un Cono en el centro del bosque de Kobernauss, después del mismo número de años en que se entrega a un estudio acucioso de los planos de esta construcción. Se basa por un lado en la factibilidad de la obra en aquel emplazamiento geométrico —tratándose para él de "hacer de un centro calculado un centro real"—, y por sobre todo, en la similitud que la arquitectura debe guardar con el mundo interior de su hermana.

Con esta obra Roithamer persigue un propósito mayor: construir contra la aniquilación de la cual fue objeto en su infancia y juventud en Altensam, la casa paterna. "De pronto tuve conciencia del inmenso capital para mí idea, derivado del capital de mártires de mi origen y de mi historia...". Lo que él llama entonces el "fundamento Altensam" estará en la base de un estudio desencarnado sobre las leyes que regían la mansión de su infancia.

Este intento por desentrañar aquel mundo condenado, en el cual, desde el principio, sus padres "se habían ocupado ya de las dos mitades mortales en que Altensam se había desintegrado", así como la construcción enfiebrada del Cono, constituyen una actividad reparatoria: "de forma que, finalmente, al término de nuestra vida, podamos decir que, por lo menos durante cierto tiempo, hemos vivido en nuestro mundo y no en un mundo que nos dieron nuestros padres".

La polaridad destrucción-construcción tensa el conjunto de la novela, en una empresa desesperada por huir de un círculo que se hace cada vez más cerrado. El relato y la escritura van apretando sus circuitos hasta la asfixia.

En esta salvaguardia contra el aniquilamiento, Bernhard pone en su protagonista una obsesión casi paranoica por resistir los constantes asedios del exterior, que hacen peligrar su entereza y su capacidad de ser, fundada en el potencial de creación. En el seno de esta instalación-para-la-sobrevivencia acuden las otras obsesiones, edificadas todas sobre la razón, como último muro de contención contra la realidad amenazante, y fundamento del mundo propio.

Defenderse en primer lugar con la obsesión de nombrar, y nombrar con precisión: el len-

guaje se busca hasta la extenuación, repitiéndose, subrayándose. Como si estuviese permanentemente confrontado a un magma, difuso y devorador, que debe circunscribir esgrimiendo, por aproximaciones sucesivas, las palabras correspondientes. El estado de constante desasosiego, de "intranquilidad", parece descansar con su hallazgo, y es la laboriosa concisión de estas palabras la que puntúa el texto, siempre falta de aliento.

El esfuerzo sostenido por alcanzar un entendimiento a través de la disciplina de observar, sistemática y meticulosamente, constituye otra obsesión. Este ejercicio parece poder invertir el signo de la agresión de los objetos en contra de la persona, desartando el mecanismo conminatorio de lo otro: focalización que busca desnudar estos objetos de su esencia, darlos vuelta como un calcetín, vaciarlos de su sustancia, de su secreto último.

Sospecha, inquisición, que se revierte de pronto en voluntad de imitar, en rescate de lo bondadoso que conlleva, también, la mirada: descubrimiento del modelo, del arquetipo. El ojo se protege, señala límite propio, y copia. Reproduce.

Esta imprescindible necesidad de observar encierra a su vez nuevas exigencias de carácter epistemológico:

Obsesión de la equivalencia ("todo en el mundo es algo especial, pero no hay nada que sea más especial que otra cosa, todo es igualmente especial"), obsesión por no segmentar y obsesión de la simultaneidad: como ojo totalizador —¿que se defiende del castigo?— Roithamer no desea descartar ningún elemento en su análisis. Enfrentado a este mundo sin jerarquías, en que el observador no puede señalar su presencia y decidir sobre la relevancia del objeto, opone a esta locura su rigor en la observación y el estudio, con el cual termina por darle relieve, y sentido, a las cosas.

De cualquier modo, ¿cómo conocer sin transformar? "La aproximación al objeto es, cada vez más, la imposibilidad de repensar el objeto al que nos acercamos. Entonces nos vemos absorbidos por el objeto y no podemos reperirlo ya, ni siquiera lo captamos". Y por otro lado, el mismo proceso laborioso de la reflexión se ve condenado al fin, porque "elaboración significa falta de consideración hacia el objeto".

La timidez de su existencia, que contrasta el enorme esfuerzo por romper la prohibición infantil de ese Altensam visto por Roithamer como una "formación de muros y gentes, en donde se actuaba sin pensar", va quedando a descubierto en estas limitaciones que se impone el mismo protagonista al avanzar en su exploración.

Por último, la obsesión de situar, como recurso de aquel que no pertenece a ningún lado, y que entrega a los sitios, geográficos o históricos, un halo de misterio o un exceso de determinaciones. Estos configuran hitos que en su análisis van adquiriendo prácticamente categoría filosófica.

Los emplazamientos se encuentran separados en el relato por grandes blancos, ausentes de descripción —pero "todo es aislamiento", señala en algún momento el protagonista—, con referencia a una Austria de la cual sólo se dice que representa la mediocridad de la cual hay que escapar.

Súbitamente, en su último retorno a Altensam, Roithamer llena con nombres el itinerario de las ciudades que su tren recorre desde Cambridge hasta la región natal. Pero ya es el final. El momento en que la duda inundó por completo su trabajo, y en ese retorno —y caída mortal— a los orígenes, ha decidido ya corregir enteramente su estudio sobre Altensam, por haber tomado conciencia de la relatividad —error a sus ojos— de su visión.

El Cono será erigido, pero Roithamer se quitará la vida.

A este movimiento doble del levantamiento de la obra y de la paralela autodestrucción del creador, se suma aquél, laberíntico, de la reconstitución de este recorrido fatal por un testigo —un amigo de Roithamer quien hereda su "legado" con el imperativo de ordenarlo— contrapuesto y completado por los propios apuntes del protagonista.

Esta trama contagia al lector con la misma estructura obsesiva de su reflexión, invitándolo a hacerse cargo de la impotencia de sus coordenadas. Surge desde ahí la pregunta: ¿quién, qué, o cuáles elementos suicidan a Roithamer?

¿El hecho de pertenecer a un pueblo, a una región, que en forma natural toma el suicidio como costumbre? ¿o el deseo de escapar a su



conformismo, al hecho de que, "en lugar de suicidarse, los hombres se dedican al trabajo"?

¿El haber querido emplazar aquella creencia personal de que "todo está siempre en contra de todo objetivo", o el haber creído eso mismo?

¿Su "intranquilidad" primera? ¿Aquella intranquilidad convertida luego en "irritación permanente", en "inflexibilidad hacia todo", como condiciones necesarias para el logro de su proyecto?

¿Su conflicto con la naturaleza: aquella "Naturaleza inconcebible e incomprensible para nosotros durante toda la vida, en la que todo es razón y en la que, al mismo tiempo, la razón nada tiene que hacer"?

¿El hastío de trabajar con una "geometría muerta"? O a la inversa, ¿su dilema personal respecto de la naturaleza de los instintos, de los sentimientos, vividos como "falsificaciones inconscientes de la Naturaleza en una Antinaturaleza", al menos cuando se refiere a aquellos de su madre?

¿Su afán por escapar al acecho de esa madre que deseaba atraerlo a su lado? O, por el contrario ¿la necesidad de defenderse del rechazo de aquella madre que vio en todo cuanto él era una amenaza, llegando a odiar cualquier papel o escrito que representara algo de lo cual ella era excluida?

¿Su necesidad de rescatar la imagen ideal de mujer, representada en el diseño y la construcción del Cono, que debió plasmar el universo psíquico de su hermana -único elemento femenino por él admitido-, pero en una versión exclusivamente suya, no compartida? ¿El hecho de haber olvidado -omitido- en su totalidad tan ansiada, lo femenino?

¿La necesidad, e imposibilidad a la vez,

de huir de las leyes que conformaron el "fundamento Altensam", siendo estas mismas retomadas y usadas por el propio Roithamer en sus elaboraciones: esta compulsión por "pensar, tener, rechazar y atraerlo todo a un tiempo"? ¿La prohibición de indagar que parece haber impartido Altensam, y que Roithamer termina por fin reproduciendo, a través de múltiples dispositivos, en el seno de su propio pensamiento?

La obra personal, así como el relato conjugado en singular, infringen y desafían un mundo en que "todo es siempre sólo fragmento y proyecto abandonado". Se trata aquí no sólo de reabrir el caso Altensam, de oponerle una memoria particular, sino también del intento de diferenciación respecto de la sociedad, de una cultura, aplastada y silenciosa, que se contenta con el "mínimo existencial".

Hacer historia aleja, sin embargo, de la inocencia feliz. Constituir la propia, aparece como sujeto a una dualidad: puede redimir o perder. "Los hombres vacilan siempre en un punto determinado de sus vidas (...) que se refiere a si deben acometer la monstruosidad de su vida o dejarse aniquilar por esa monstruosidad antes de haberla acometido...".

La congruencia de esta edificación mental se resquebraja en un punto de fragilización no explicitado: la necesidad de justificar aquella exposición subjetiva a través de un discurso racional, obsesivamente, que no acoge las leyes propias como fundadoras de una verdad otra, alejada de cualquier absoluto.

Este cuerpo omnipresente en la desmesurada ambición de su proyecto, la ocupación geográfica de un territorio virgen, y la intervención de la Historia a través de la versión individual, se vuelve vulnerable en su propio intento trans-

gresor. El pensamiento le da consistencia, pero no existencia. El Cono es su doble. Aquel que él hizo pasar por el codazo de la lógica, de sus "ciencias naturales". El trabajo de depuración de su historia personal, esta construcción, y deconstrucción finalmente, de la autobiografía, parece desear expulsar, en sus sucesivas correcciones, este mismo cuerpo demasiado avasallador, imprevisible y ambivalente.

No podrá ser sometido a la fría ley de la objetividad, a "justeza" alguna.

Y si no es posible "ininterrumpidamente una vida en la Naturaleza, que es siempre una Naturaleza libre, y por eso, una y otra vez, salimos de la Naturaleza, únicamente por una razón de supervivencia" y ésta parece asimilable "durante años sólo como lectura, la Naturaleza de los periódicos, de lo escrito", la empresa de "leer" y "escribir" desde y sobre este cuerpo tampoco logrará protegerlo de su exceso de libertad. Este se impondrá como fuerza disruptora -y devastadora- que se resiste, en el seno de un mismo discurso, a su propio ordenamiento.

Roithamer resuelve el problema con su doble corrección: el suicidio por un lado, que se conforma en los hechos como la principal corrección. Y "la corrección de la corrección de la corrección" de su estudio, que por ser corrección total, lo anulaba, a la vez que "por aniquilación de ese escrito suyo, se había convertido precisamente en el único auténtico".

Bernhard deja abierta la pregunta apremiante: ¿cómo y para quién se escribe historia? ¿cómo escribir esa historia sin reeditar la Historia?

Thomas Bernhard,

Corrección,

Alaiza Editorial, Madrid, 1983, 324 pp.

Desde 1985 el periódico *Noreste* trabaja por instalarse en la cultura (poesía) chilena desde su lugar estratégico de los kioscos de diarios: trabajo estricto de instalación, de consolidación que cuenta preferentemente con un recurso —el periodismo ficticio— que le da relieve a un motivo central —el del viaje. De ahí al slogan del periódico ("La vida peligrosa") hay sólo un paso o un reflejo, y es sin duda una hipótesis que debiera comprobarse cada cierto tiempo.

Santiago Elordi, poeta y director de *Noreste*, tiene a su haber dos libros de poesía: *Saltos mortales* (1983) y *Kris Kolombino* (1986).

¿Cómo fue la recepción de tu libro *Kris Kolombino*?

Nadie lo pescó. Yo creo que es un gran libro. Existe la tendencia a percibirlo como una obra incompleta, como un pastiche, cuando la verdad es un libro polifonía.

Kris Kolombino forma parte de una trilogía, que se pregunta sobre la llegada de Colón a América. El segundo de esta trilogía es un libro que quiero publicar este año. Relata el recorrido de una persona por Chile.

Es una inglesa que sale una tarde de su casa a pasear en bicicleta. Cuando llega al Támestis se embarca. Por las circunstancias, llega a Arica. Es la típica turista que quiere recorrer Chile en bicicleta. La gente la confunde con la Virgen María y le piden imposibles. Pero ella no quiere cargar con las penas de Chiwi, ella sólo quiere andar en bicicleta.

Al llegar a Chiloé se hace tripulante del Caleuche...

Juego con toda esa cosa que "somos los ingleses de Sudamérica". Son poemas en prosa.

El tercer libro será en verso. Quiero terminar en verso la trilogía.

¿En verso libre?

Sí, libre. Me gustaría saber si los versos pueden contener estos viajes. Saber si el verso puede, hoy, decir algo. Es un desafío.

En este país todo el mundo quiere escribir el poema de Chile. Yo también quiero escribir el poema de Chile. Y me meto a escribir el poema de Chiwi con esta inglesa que llega, porque ¿quién nos puede ver mejor que un extranjero?

¿Cómo piensas enfrentar el desafío del tercer libro?

Tengo algunos versos que hice en Nueva York. Un personaje llega a Nueva York y le cambia el nombre a la ciudad. Les dice a los neoyorquinos que ya no son el centro del mundo. Que se cuiden de las hordas que están por invadir el imperio.

Ese poema lo lei en los muelles de la Bahía de Hudson el año pasado. Me paré encima de un cajón de chilean apples. Los gringos deben haber pensado que era otro loco más de la ciudad. Ese día me levanté temprano y fui solo al muelle, sin marketing, nadie lo supo.

¿Qué literatura te gusta?

Me gustan las que nos llevan a vivir lo que está escrito.

¿Qué estás leyendo ahora?

Simbad, el marino. Melville. *Las mil y una noches*. Esa es una obra completa. Está toda la psicología humana representada de la A a la Z.

¿Por qué te sientes atraído por estos libros? ¿Por su lenguaje o su imaginario?

Por ambos. Hay poetas que me encantan, como Blaise Cendrars. El dice que escribir es abdicar de la vida. Las cosas que escribe son vitales. No trata de jugarse las personales con el ranking de las novedades formales y, sin embargo, su escritura es única. Trata de agarrar la vida por sus cuatro flancos.

Parra me gusta. La gracia de Parra es que tiene humor. Trae el humor negro de Inglaterra. Neruda jamás hace reír. La Gabriela Mistral es pesada.

El humor es una coordenada muy fina que poca gente maneja.

La literatura chilena no tiene humor, a pesar de Huidobro, Juan Emar...

A través de *Kris Kolombino* y en tus artículos de *Noreste* se manifiesta una obsesión por cambiar de nombre a las ciudades. ¿Por qué ese interés?

Sí, a Chile le puse Chiwi; tengo un poema sobre Manhattan donde la nombro Isla de la Providencia. Es una manera de que el presente no se agote, un derecho, por lo demás, que tienen todas las personas con imaginación de bautizar cuantas veces quieran el pasado, de oxigenar la costumbre. He pensado siempre que renacemos con nuevos nombres. No sé, ese acto de nombrar encierra algo poderoso en que la palabra se convierte en ac-

to. Imaginémoslo el estremecimiento que sentirán todos los conquistadores, allá en su lugar de los muertos, al saber que tú y yo, que todos los lectores, los de derecha y de izquierda, las gordas y los flacos, hoy recorremos los ríos, valles y pueblos que ellos nombraron, vivimos en ciudades que ellos nombraron un día.

Nombrar es un acto tremendo. En el fondo todos perseguimos ese estremecimiento. ¿Por qué los padres piensan tanto el nombre que le pondrán a sus hijos? ¿Por qué toda revolución lo primero que hace es cambiar de nombre a las cosas como una manera de anular el pasado? ¿Por qué las parejas se cambian los nombres por diminutivos cuando se enamoran? Aparentemente es un hecho simple, pero en ese hecho hay algo que no sabemos bien qué es, no lo sabemos, por suerte, pero nos estremece. Tal vez sea la libertad total con la que sueña el hombre: mirar frente a frente a los dioses, jugar en la misma cancha con ellos. Dicen que los dioses inventaron el mundo nombrándolo. Yo creo que nosotros también podemos hacerlo... Eso es la poesía...

Y de ahí que la poesía no puede seguir la huella de la religión, del misterio revelado, es el hombre que se agranda nombrando. Me interesa el poeta como mago, en ese acto de nombrar y dar vida; por el contrario, no me interesa el poeta como mesías o redentor trascendente. La verdadera poesía no ha sido nunca religión. Yo creo que el solo hecho de nombrar basta; es por eso que la poesía se justifica a sí misma, no necesita ser cómplice de ninguna clase de dogma, ideología o revolución.

¿Cómo es la relación de Santiago Elordi con el medio?

Creo que el arte —a fin de cuentas— es una arbitrariedad. Uno hace algunas apuestas y las mías no tienen mucha correspondencia con el medio. Salvo con algunos poetas como Maquieira, por ejemplo. Pero, en realidad, creo que la poesía latinoamericana es otra sucursal de la religiosidad. A mí me interesa la poesía como un hecho de magia. El poeta que hace aparecer las cosas, que les cambia el nombre, que convive con ellas, que las invierte, más que el poeta que sigue una línea mística, que se somete y rinde a la posesión de una fuerza divina.

Yo veo la poesía como un acto explorador, guerrero. Incluso que le falta el respeto a Dios; donde el poeta puede convertirse en Dios. Puede ser más grande que él.

Cuando tú apelas a la poesía como épica, guerrera, vital, viajera, ¿te refieres a sus lópicos o a una postura en relación a la poesía?

A ambos. En este país que es pechoño por naturaleza, resignado, que acepta ciertas fuerzas religiosas con una fe muy primitiva, el poeta debe ser más insolente.

Los poetas chilenos tienden a seguir la corriente pechoña. Cristiana.

¿A quiénes te refieres?

Me refiero a todos los escritores que tratan de hacer épica por un camino trascendente. A los poetas sociales; a Neruda, por ejemplo.

¿También Raúl Zurita?

Bueno, también. Raúl Zurita es como el hijo menor de esa tradición. En nuestro medio actual, es el caso más patético de todos. Nadie puede hacer épica queriendo ser una especie de mesías, de sacerdote. La épica exige atreverse a explorar nuevos rumbos. Y cuando me refiero a nuevos rumbos, me refiero a crear, no en base a utopías trascendentes o sociales, que han fracasado a este lado del mundo.

Todo intento épico consiste en contar la historia de la tribu y, sin humor, la cosa cojea. Los chiwensis, a pesar de todo, también reímos.

¿Y ese es un problema sólo de los escritores?

También me refiero, por explorar nuevos mundos, a un sentimiento más general.

Estoy en contra de todo tipo de servilismo. Hay pintores new wave que pasan por originales porque traen formas de Nueva York. Diseñadores que copian la moda Memphis. Publicistas que repiten fórmulas norteamericanas. Por otro lado, artistas que le ofrecen a Europa una imagen pintoresca de América. Escritores que se esfuerzan por ser chiwensis y no les resulta, porque no se han preguntado qué diablos significa este pedazo del fin del mundo. Hacer épica o escribir sobre un país no es hablar sobre sus costumbres. Hay que atreverse a pensar Chiwi desde nuestra propia soledad. Explorarlo sin recetas. Menos desde mundos postergados que ya crea-

entrevista a Santiago Elordi

Yo también quiero escribir

ron sus sueños.

¿Propones una escritura combativa?

Yo creo que la posición de un artista en América es diferente a la de uno en Europa.

La base del artista en América es preguntarse qué significa vivir aquí. Ser capaces de ofrecer una imagen sobre nosotros mismos. Creo que ni Neruda y García Márquez con sus ficciones de bananeros y alquimistas lo han logrado. Mi percepción de América es diferente.

¿Aceso tu postura latinoamericanista no lleva la misma cruz?

Mira, la épica exige sus condiciones; no se puede hacer épica sin pasar por estas preguntas. Ahora, en arte se pueden hacer otras cosas, pero no sería épica. No es una obligación, es algo así como un delantero de fútbol: si no mete goles, no sirve. Lo que pienso es que el artista que trabaja desde este continente, debe tratar de buscar una ecuación. Resolver o intentar resolver lo que significa estar en este presente, vivir en Chiwi.

¿Qué significa ser americano, aunque suene pedante.

Explorar nuevos campos. Yo veo que la tradición, con algunas excepciones, es la de una literatura costumbrista. Es una literatura que está basada —como en los cantos de Machu-Pichu— en sentimientos reivindicativos. Realiza una síntesis histórica. Y lo que necesita este continente es, precisamente, que nadie lo sintetice, sino que alguien abra luces. América no ha sido todavía descubierta, por snerte.

¿Esas nuevas reglas tienen que ver con la identidad en el sentido de raíces o con un trabajo desde el lenguaje?

El lenguaje no es fundamental. El lenguaje es un resultado. Yo no me planteo innovar desde un cambio en el lenguaje. Eso es un asunto meramente formal.

La cosa sale nueva cuando tú haces un reciclaje completo de tu espíritu y de tu manera entera de pensar. Con la innovación del lenguaje no se llega a ninguna parte.

¿Es decir que tú no piensas al lenguaje como pensamiento; que uno piensa con las palabras y las imágenes y, al pensar algo nuevo, o al repensar la realidad, utilizas un lenguaje nuevo?

Sí, pero que nunca sea al revés. Hay muchos escritores que juegan con el lenguaje y tratan de establecer juegos perdidos. El lenguaje se refiere a la realidad. El lenguaje como lenguaje no existe. Es un callejón sin salida, que no se conecta con la vida.

También se puede afirmar que la realidad no existe, lo que le da su existencia es la relación con el lenguaje.

Lo que yo quiero decir es que sólo a través del cambio de lenguaje —que es algo que hoy se hace mucho— no se llega a ninguna parte. Hay un ánimo tal y una manera "tal" de pensar que te da un lenguaje nuevo. El poeta se ha encerrado en su propia cabeza y se ha desvinculado con la vida. Yo postulo que la poesía es acción.

Cuando tú trabajas de espaldas a la vida, no se establecen puentes sino sub-sub mundos.

Existen fenómenos en la literatura como Samuel Beckett o tantos vanguardistas que oxigenaron el lenguaje, pero basar hoy el hecho poético como una reestructuración del lenguaje es un camino perdido.

¿Cuál sería el camino?

Vivir, sentir, tener un tipo de pensamiento y traducirlo en un tipo de lenguaje.

¿Y no es eso lo que hizo Samuel Beckett?

Yo creo que no. El está preso en un problema de lenguaje, porque la vida ya no le es tan importante.

Pienso que le es tan importante que lo hace apelar a la inacción...

Beckett es genio y los genios siempre se salvan. Pero lo que yo quiero decir tiene que ver con lo que me contaba Beltrán Mesa. Él estuvo en España y asistió a actos de típos que se colocaban yeso en la cabeza, otros hacían teatro con robots y se sentían supervanguardistas. Si bien es cierto que la vanguardia fue importante y dio mucho oxígeno al pensamiento, a las formas, eso ya se hizo. Lo hicieron unos monstruos que nos entregaron en bandeja este siglo. Pero la exacerbación de romper forma sobre forma sólo produce inactividad.

¿Y cuál es la propuesta hoy?

No sé...

¿Contestar a la vanguardia?

Ni siquiera. El desafío es que el arte sea un componente vivo en la sociedad.

¿Es decir, el artista tiene una función activa?

Tiene que saber cómo poner su sensibilidad en el juego de la sociedad. Cuando no ha podido hacerlo con sus herramientas, ha tenido que abrazar las ideologías. Es como el último recurso que le queda. El arte no necesita de ideologías auxiliares, es una experiencia que se basta a sí misma.

La poesía consiste en producir encanto, nada más. A veces ese encanto puede llegar a ser tremendamente subversivo, de ahí el peligro que en-



(abril de 1989)

Rita Ferrer

el poema de Chiwi

SUSCRIBASE

a

Número
Quebrado



A razón de 2 números por año reciba oportunamente en sus manos su **NUMERO QUEBRADO**, indispensable y controvertida revista de crítica y reflexión cultural.

Valor por 4 ediciones:

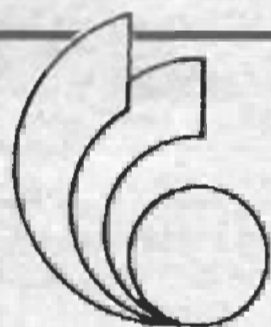
Chile	• \$ 2.000
América Latina y EE.UU.	• US\$ 15
Europa	• US\$ 18

Consulte al teléfono 336694 (Santiago) o bien envíe directamente su nombre, dirección y teléfono a Casilla 53493, Santiago 1 - Chile, adjuntando cheque, giro postal, cheque dólar o mandato a nombre de **NUMERO QUEBRADO**.

Chile: cheque o giro postal por \$ 2.000
América: cheque-dólar o mandato por US\$ 15
Europa: cheque-dólar o mandato por US\$ 18



COMIC • LITERATURA • FOTOGRAFIA • ILUSTRACION • DISEÑO



CONTEMPO *gráfica*
IMPRESORA

LIBROS

REVISTAS

FOLLETOS

AFICHES

ESTUCHES

ETIQUETAS

PAPELERIA

ANDES 2863-2865

Fono: 6811133



La poesía consiste en producir encanto, nada más. A veces ese encanto puede llegar a ser tremendamente subversivo, de ahí el peligro que encierra todo ejercicio poético. Siempre será una amenaza al sistema. El asombro hace tambalear la costumbre; la costumbre es el estado; es la vieja pugna entre poesía y estado, entre libertad y dogmatismo. ¿Que nadie venga a hacer pasar a la poesía por la matriz sangrienta de las ideologías? ¿Alguien le pide acaso a los políticos que se definan frente a un cuadro o una sinfonía?

¿Y qué es Noreste?

Es un diario para la inmensa minoría. Una fiesta de la soledad total. Un diario que no se puede botar, como el resto de los diarios, a la basura.

Retomando el asunto de la vanguardia, según tu opinión, ¿su trabajo estaría ya concluido y cumplido?

El concepto "vanguardia" no puede eliminarse nunca porque significa ir más adelante. Es encaminarse al abismo mismo y, sobre eso, empezar a generar. Que todos los días sean nuevos. Matar tus propios pensamientos cuando pones la cabeza en la almohada. Los pensamientos que te inventaste durante el día.

El concepto "vanguardia" lo salvo, tal como salvo el de "comunismo" o "progreso", pero sí doy por concluido el movimiento vanguardista. Es porque estamos en los 90.

Muchos han respondido a la vanguardia con retaguardia. Es decir, representando a la manera de —por ejemplo— los naturalistas o los expresionistas.

Esa es una reacción a una reacción, pertenece a una fatiga creativa. Eso es postmodernismo: sintetizar el pasado ante la incapacidad de explorar nuevos rumbos. ¿Cómo es posible hoy pintar madonas? ¡Qué horror! ¡Qué falta de imaginación! No se puede llevar las cúpulas de Paladio a un centro comercial en Chicago; como tampoco un pedazo del Partenón a un edificio en la Quinta Avenida, porque esas piedras griegas fueron hechas cuando los dioses habitaron en el corazón de los hombres.

El postmodernismo refleja la crisis creativa de fines de siglo. Por suerte más libros y el Noreste nunca se hicieron antes. Nunca hubo antes un periódico como Noreste que inventara la poesía en serie. No ha sintetizado la cultura.

Tú has sido bastante categórico en los editoriales en dividir el espacio cultural local en antes y después de Noreste.

Sí, hemos creado un medio singular porque no dependemos de nadie para hacer nuestro juego. A mí me interesa que el arte interfiera en las relaciones sociales y Noreste ha sido un gran invento en este sentido. Hemos probado que la literatura tiene una nueva manera de expresarse, más allá de las posibilidades de una novela.

Ha habido períodos de la historia donde la palabra no estaba dissociada de la acción, eso es lo que pretendemos: sacar la palabra de la exclusividad de los libros, hacer que la experiencia poética no sea una suerte de secta o para iniciados.

Tú formulas una especie de empresario poético.

Claro, ha llegado el tiempo de que la palabra actúe. ¿Por qué no crear un imperio basado en la belleza, mucho más potente que esos pobres sueños de Angelini, Rockefeller o Mr. Bond que se está comprando entero nuestro Chiwi? Ese es el tipo de empresas que me hacen temblar.

¿Cómo es el lector de Noreste?

Es una persona que, estando metida en la máquina, pueda disponer

de tiempo de ocio. Así me lo imagino, pero a lo mejor el lector tampoco existe.

En alguna oportunidad (Noreste N° 8) afirmaste: "Tarde o temprano a este periódico tendrán que darle el Premio Nobel: el de la ciencia, por haber activado neuronas en desuso!..". ¿No crees que es un juicio demasiado lapidario al contexto?

La sociedad chilena —después del golpe— ha quedado sumamente fragmentada. Los personajes de la vida pública se presentan como caricaturas. Tienen estratificados y delimitados los campos. El poeta empieza aquí o acá. Este poeta es de izquierda; este otro, de derecha. Están tan establecidas las coordenadas que nadie se atreve a resolver y permitirse pensar que las cosas pueden mezclarse.

Uno si puede; un día entrevistar a un escritor nazi como Miguel Serrano y al otro día, a Nicanor Parra; y también conversar con Allen Ginsberg. ¿Por qué no? Aquí todo está segmentado: que el grupo de los "new waves", los "rockeros", los "poetas", los "artistas plásticos". La realidad es más amplia, eso buscamos, estremecer tanto con la entrevista a un constructor de aviones, un viaje por el mundo o un poema.

¿Cuál es la interpelación que, desde el arte, le haces a la política?

No puedo concebir a Estados Unidos sin Walt Whitman. Es un tipo que lleva la democracia a su última esencia y organiza la sociedad dentro de su literatura. Es poderoso. La gente que hace arte da nacimiento a nuevas formas de organización. No puedo entender Grecia sin Homero o España sin *El Quijote*. Ese es el poder social del artista. Abre campos a la realidad que los políticos deberían rescatar. La política no está dissociada del arte. Que no se olviden de eso los políticos.

¿Y qué percibes de la política chilena?

Mira, a mí me interesa la política como arte de gobernar y, normalmente, los más ineptos para eso son los propios políticos, y con esto me refiero a militares y civiles. Gobernar debiera ser interpretar todas las aspiraciones de un país, ¿no te parece?, y no sólo formular planes económicos y sociales.

Quiere decir también potenciar sus mitos, su humor, sus fantasmas, y no con un afán de manipularlos para mantenerse en el poder como lo ha hecho Pinochet, sino para desarrollarlos. Y lo que hay en Chile es una mezcla confusa entre bananerismo y liberalismo a ultranza, criollismo y dinastía, burbujas de champaña y una terrible miseria. Pensémoslo desde una óptica del lenguaje, ¿te has fijado que todos los políticos hablan igual? ¿Que su discurso es taxativo?... Yo no sé adónde se puede llegar con ese lenguaje, siempre tiene contestación a todo; y esa es la tragedia, que su propio lenguaje les impide acceder a otras realidades, nunca se equivocan, no hacen vacíos y, en definitiva, es una prueba de que no están pensando, porque quien piensa por lo menos inventa un tipo de lenguaje y se equivoca.

Es difícil la tarea para los gobernantes de mañana, aquí hay que darle forma a este magma, a este pastiche, hay que separar las aguas. Y, si nos fijamos bien, Chiwi es un país especial, su aislamiento singular, su conformación geográfica, su lenguaje, lo confirman. Es un lugar singular de la tierra que podría decir algo...

Ahora yo no sé cuántas estaciones tengan que pasar para ello, no soy un profeta. Pero, si nos fijamos, hay mentes lúcidas que han dicho a lo largo de su historia que Chiwi es sólo paisaje, y sobre ese fondo tiene que ocurrir algo.

Todo ejercicio político debe tener un trasfondo de ese orden, llamémoslo poético, por decir algo, de lo contrario es un barco a la deriva, es un cuerpo sin alma. Los pueblos no crecen por la aplicación de tales o cuales sistemas, se desarrollan y tienen algo que decir cuando se sospechan y conocen a sí mismos y cuando esos mismos sistemas aplicados son el resultado de su propia sensibilidad.

¿Qué proyectos tienes para el futuro?

No sé, instalar un packing de fruta para conseguir el respeto de los conciudadanos, tú sabes, no se gana mucho como poeta. Además, haré una película con Beltrán Mena, también una exploración al Amazonas en busca del El Dorado y formaré una escuadrilla de francotiradores para entregar muerto a ese escritor británico que insultó el corazón del Islam.

¿Y qué harás con la recompensa?

Está todo calculado. Con el paquete de dólares que me darán, mandaré a construir una enorme catedral de chocolate con almendras en la ciudad de Porvenir. Desde allí declararé la independencia de Tierra del Fuego y transmitiremos por radio al mundo entero que América aún no ha sido descubierta.

espiritu de negatividad

Miguel Vicuña Navarro

Debo comenzar esta nota con la característica advertencia a que recurre la literatura negra para ponerse, irónica y precariamente, a resguardo de intemperistas o intemperantes intervenciones de la policía. Cualquier metonimia, semejanza o correspondencia con hechos, personas o situaciones de la vida inmediata, cotidiana, histórica, es pura coincidencia (azar), la que no puede, por tanto, atribuirse a la responsabilidad de alguien (tampoco, por consiguiente, a la del «ilusorio» «autor» de la nota). El enunciado del título, en efecto, ha de leerse como la proposición de disolver la metáfora (espiritu/negatividad) en uno de sus términos «el más fuerte», y, por lo tanto, el «de» que pretende unirlos ha de expresar un triple genitivo: *genetivus obiectivus* (el espíritu que produce/provoca/promueve la negatividad), *genetivus subjectivus* (el espíritu que es pertenencia/efecto/obra de la negatividad), *genetivus identitatis* (el espíritu que no es otra cosa que la negatividad misma, la que, por lo tanto, lo disuelve y absorbe en sí).

Cuando Heidegger denunciaba en 1927 la oscuridad «de la esencia ontológica del No en general» refiriéndose a la constitutiva impotencia de la onto-lógica tradicional para develar su sentido, si bien extendía la cuestión del No al todo de la ontología filosófica, estaba principalmente aludiendo, sin duda, a la dialéctica hegeliana (cf. *Sein und Zeit*, p. 285 s.). Si Derrida se ha quedado pegado en el § 82 de *Ser y Tiempo* (véase su «nota sobre una nota de *Sein und Zeit*» «*Onia et gramme*, 1968», así como su reciente libro *De l'esprit* (1987-1), es porque en ese texto aflora en «casi» toda su letra el «espíritu» hegeliano, fantasma que recorre en ausencia el conjunto del tratado de Heidegger, objeto del evitar (*Vermeiden*) heideggeriano que Derrida brillantemente expone en su ambigüedad.

El «espíritu» hegeliano «en el que (pre)meditadamente resuenan el *naos* anaxagórico, la inteligibilidad platónica, el «alma del mundo» plotiniana, la inteligencia/voluntad del «espíritu» (pre-post-)moderno» es, tal como el mismo Hegel no se cansa de reiterarlo, *absoluta negatividad*². Más ésta es en Hegel puramente lógica, negatividad del concepto: dinámica, transitoria, transitiva suspensión (*Aufhebung*) de la negación-de-la-negación, es decir, en definitiva, *posición* que incorpora en sí las diferentes posiciones de la negación. Tránsito de la indeterminación (negación de la negación) a la subjetividad objetiva (autodeterminación) a través de la mediación, esto es, de la negación o determinación, la negatividad hegeliana se expresa como libertad, es decir, precisa-

mente como poder de autodeterminación. Ha de observarse en ello, por cierto, su pertenencia a la metafísica kantiano-fichteana de la voluntad, la que concibe a ésta como poder de autodeterminarse, como auto-nomía que es autoconstricción y ab-negación de la voluntad; así concebida, ésta se manifiesta a la vez como autoafirmación de aquella (in-posición legisladora y determinante que es oriunda de su propia razón, y como ab-negación de sí que se obliga a sí propia a sujetarse y someterse a aquella su de-

tu del pueblo³. Por ello es el espíritu *absoluta negatividad*, según Hegel.

¿Pero cuál es el sentido de tal negatividad? ¿No es ésta acaso más que una operación lógica, que, dando por supuesto el No, se sirve de éste derivativamente? Heidegger da en el clavo, a mi juicio, cuando sugiere que la dialéctica hegeliana «a pesar de la omnipresente operación de la negatividad» no asume la exposición del problema ontológico de la negatividad misma. La negatividad hegeliana

denotiert? ¿Puede ésta abrirnos una *repta via* para traducirnos desde nuestro ladino latín castellano al alemán heideggeriano/hegeliano?

A pesar de su revolucionaria pertinencia, documentada en la historia de la Revolución Francesa y las revoluciones americanas así como en la configuración del Estado (pre-post) moderno, a pesar de ser nuestra por historia y no sólo por ladina/latina, la *determinatio* hegeliana no resulta por ello menos vacía. A la *Bestimmung/determinatio* hegeliana Heidegger quiere oponer la experiencia cotidiana de la *Stimmung* «término casi intraducible: trátase de la (in-)cordura, cuyos ejemplos son la angustia, el miedo, la serenidad, etc., es decir, la inmediata (o sea, sin-negación, aunque no por ello menos afectada de No) patencia o occlusividad (*Erschlossenheit*) del ser. Con ello, Heidegger poco dice de la *determinatio* (delimitación, es decir, operación de auto-finitización del espíritu infinito) hegeliana, y *Ser y Tiempo*, a pesar de recolectar múltiples modos del No/Nada, deja sin explicitar el problema de la negatividad, cuya elucidación, al parecer, queda diferida para la tercera sección «impblicada» de la primera parte del tratado. ¿Qué sentido/contenido dar a la negatividad, al No, que, se supone, constituye la «movilidad» de la existencia que somos?

Lector de Hegel a través de la enseñanza de Kojève sobre la *Fenomenología del Espíritu*, Bataille también fue un lector de *Sein und Zeit*. No obstante, fue ante todo un escritor que pugna por la soberanía que percibió en su propio/interno surrealismo, la que asoció a su lectura kojéviana de la dialéctica señorío-servidumbre de la *Fenomenología*. Derrida ha analizado con extraordinaria agudeza el «hegelianismo sin reserva» de Bataille, mostrando hasta qué grado la lectura batailliana de la *Herrschaft* (señorío) de la *Fenomenología*, que, desplazándola, la interpreta como soberanía (*souveraineté*), pone de relieve la *diferencia* de sentido, es decir, la diferencia entre sentido y sin-sentido y, a la vez, inscribe tal diferencia, en cuanto suspensión (*epoché*) del sentido que excede a toda fenomenología, en el espacio de la *escritura* y, siguiendo el fuerte énfasis de Bataille, en el de la *escritura soberana* (cf. *L'écriture et la différence* (1967), pp. 373 s., 391, 393). Pero más allá o más acá «quizá, antes» de tal lectura que exhibe la radical ob-scenidad de la deconstrucción (*Destruktion*) batailliana del sistema enciclopédico hegeliano: *écrit de rite* en el que estalla la onto-lógica disipándose en el no-fondo/abismo del que brota el sentido: a saber: sin-sentido, más acá o más allá de la no-reserva batailliana que deconstruye la serili-

Cuando Bataille escribe «negatividad» (a menudo con mayúscula), alude por lo general a Hegel, pero en realidad intenta indicar/señalar otro No, cuyos móviles no-nombres son también ambigüedad, extremo de lo posible, operación soberana, *operari sacris*. Es frecuente, por lo demás, que las fórmulas en que se precipita su escritura (como un golpe de suerte arrojado al abismo) asuman el aspecto de la paradoja, luzcan como ejemplo retórico de un oxímoron excesivo. Así, por ejemplo, exceso-de-ser es la imposibilidad de la coexistencia de *minus* y *plus* en una identidad que se de-fonda más allá de toda diferencia. Pero ya la mera apariencia de estas figuras deja abolido a todo lector literal. La paradoja, el oxímoron bataillianos no constituyen una figura retórica: en tal decir/escibir se hace efectiva una desarticulación del nombre, del decir mismo, del saber (absoluto o no) y de toda pretensión intelectual a la dominación, posesión, propiedad, autoridad. Otra negatividad se hace instante en tal de-fondación.

La escritura soberana de Bataille es radical en cuanto ella misma es sacrificio/transgresión: suspensión del sentido y de la escritura en el no-sentido y el vacío de la disipación sin límites: sacrificio del sentido, irrisión del saber, crítica radical de toda pretensión totalitaria del *logos* y de la racionalidad onto-lógica.

terminación legisladora. Según el primer aspecto es ella voluntad-de-voluntad (Nietzsche), soberanía y autoafirmación de su poder de autodeterminación; por respecto al segundo, ella es ab-negación de la voluntad, sujeción y servidumbre, restricción y limitación en virtud de su poder de auto-determinación. Tránsito dinámico de la negación «in-determinación» (negación de la negación), determinación (negación de aquella), autodeterminación (negación de la tercera negación) — la negatividad es en Hegel el movimiento del espíritu mismo, la suspensión de tales posiciones/negaciones en aquella reconciliación o resultado que no es otro que la totalidad del movimiento/proceso, es decir, libertad como poder de autodeterminación, el cual se torna efectividad objetiva al constituirse como *mundo* político, como segunda naturaleza, en el poder de autodeterminación del Estado (soberanía política) en cuanto «espíri-

es mera negación, es decir, operación lógico-intelectual oriunda del juicio negativo que Kant describe para obtener de él su categoría de la *Negation*. La palabra clave de Hegel — *Bestimmung*, es decir, determinación, negación, término heredado de la tradición universitaria alemana — es tan sólo una traducción al alemán del concepto latino-moderno de *determinatio*: la fuente de tal traducción es el lema leibniziano «*omnis determinatio est negatio*» (toda determinación es negación). En la subversiva nostalgia de su romanticismo helenizante (hölderliniano), Heidegger ha sostenido que la traducción de los conceptos filosóficos griegos al latín por Cicerón y sus coetáneos ha estado en el origen de la *Bodenlosigkeit* (carencia de suelo) del pensar occidental. ¿Acaso esta traducción inversa del latín al griego — vale decir, al alemán, para el romanticismo heideggeriano — documenta a *contrario sensu* aquella pretendida *Bo-*

modidad de su discurso (en la arquitectónica pequeño-burguesa moderna del saber/dominación de su -pequeño-silabario/léxico que posibilita la repetición indefinida de la neutralidad)

Tal escritura, sin embargo, significa y convoca y llama, indica. Al des-templar y des-espaciar lo escrito, lo documentado, lo que hace sentido, ella provoca un ver, una experiencia que se moviliza hacia el No ciego del sentido, hacia la pérdida de sentido, hacia un dispendio absoluto que, desde tal vacío y tal pérdida, revierte sobre lo escrito y lo significado, configurando una del(con)strucción -*Critique* es el nombre de la revista que fundó Bataille- del sentido establecido. Hay en ello la efectividad de la proposición de confrontar el sentido y el Libro y la "cultura" con el exceso-des-sentido, con la transgresión radical y de-fondadora, cuya des/in/articulación parece inseparable de toda articulación de sentido, de cualquier discurso nativo, ingenuo, inocente o natural.

Arcaico y arqueológico -mas no por ello menos operante- ejemplo de la ambigüedad/negatividad radical, el sacrificio es de-fundación de lo sacro, instauración del interdicto del dar muerte a partir de la transgresión del mismo, apoteosis de la víctima como símbolo del no/sin/exceso-de/-sentido, representación de lo impresentable (la muerte), rito del No, del más allá de la palabra, del corte del aliento, ruptura de la discontinuidad-sensatez que a la vez la inaugura, instauración del punto de la *epoché* desde el cual se articulan el sentido y el sin-sentido, el interdicto y la transgresión, la ley y la violación de la ley, el discurso del silencio y el reverso de su articulación, el tiempo-espacio de lo sacro y su ambigüedad: lo intangible por borrendo, inmundado, bajo, repugnante, lo intangible por fascinante -mundo y mundo-, alto, santo.

La escritura soberana de Bataille es radical en cuanto ella misma es sacrificio/transgresión: suspensión del sentido y de la escritura en el no-

Cierto es que la crisis y la crítica se exhiben/exponen a la vez como tragedia y como comedia. Si en la tragedia la desarticulación y desgarramiento del dios son lo insoponible e impresentable que, sin embargo, tórnase representación (comedia), en la comedia es la articulación y la co-membrada presencia del dios (Apolo, esta vez) la que se vuelve tema de representación y espectáculo (irrisorio): el punto está en sus caídas, en la amenaza de des-membración, en la insinuación de la tragedia (impresentable). Toda comedia inscribe a Dionysos a pie de coro/página.

La cultura/critica es una pobre, ambigua metáfora. Lo que hay es abismante. Cuando el abismo no se toca ni persigue, sino evita; cuando se establecen el conformismo y la infantilización generalizados, sólo queda volver al No, al abismo radical. La tragedia no es *mera comedia*⁴.

sentido y el vacío de la disipación sin límites; sacrificio del sentido, irrisión del saber, crítica radical de toda pretensión totalitaria del logos y de la racionalidad onto-lógica.

Si la negatividad hegeliana se expone como sistema enciclopédico del saber, como proceso y movimiento cíclico de la Idea, tal circularidad sistemática revela tan sólo la solitaria omnipresencia de la racionalidad del logos, la exclusiva, excluyente y concluyente dominación del ciclo sologístico. Así, esencialmente, tal negatividad onto-lógica es mera transitoriedad/transitividad cíclica: transición de la in-determinación a la auto-determinación; de la universalidad abstracta a la singularidad (universalidad concreta); de la identidad indiferenciada a la identidad de la identidad y la diferencia. Es justamente este carácter enciclopédico de la racionalidad tota(-so)litaria que ex(con)cluye sistemáticamente lo Otro del logos, lo que queda radicalmente desplazado por la negatividad sin reserva de la escritura batalliana. En ésta, la racionalidad del logos, la articulación del discurso y del sentido resulta (de-fundada sobre el fondo/abismo de la negatividad radical: la ambigüedad/negatividad de lo sacro, de la transgresión/interdicto, del exceso-de-(no)-saber o exceso-de-sentido (no-saber), hace de la racionalidad del logos, de la

articulación del discurso y el sentido tan sólo un momento derivado de la negatividad radical, el polo (occidental) de una ambivalencia que necesita de lo Otro, de la in-articulación, de la pérdida y el dispendio, del más-allá-del-sentido para constituirse como tal.

La doble metáfora a que da pie el "espíritu de negatividad" en cuanto proceso sistemático de constitución onto-lógica de la sociedad civil como poder de auto-determinación de la nación/pueblo en virtud del Estado político, resulta de esta suerte desplazada y reducida a la pura *epoché* del No radical. La "cultura" en cuanto formación (*Bildung*) que introduce la forma universal de lo auto-determinante -la libertad- en el doblez o pliegue de lo in-determinado y "natural", la imposición de la forma como uniformidad universal en la que se refleja la múltiple particularidad social, es decir, la conformación del conformismo como ley y costumbre, como derecho y

uso/obligación (*Pflicht*), revelan como un pobre subterfugio, pálida evasión -negativa, onto-lógica- de la irradicalidad sin-fondo del No. A la vez, la metáfora del cultivo de la tierra, la nativa *stupiditas* de la escritura agrícola, la determinación de la *Bestimmung* (asignación) de lo inferior a la superioridad de lo auto-determinante -a la (ilusión de la) libertad-, la infantilización que reserva el *fari* (hablar, decir) para cuando, una vez grandes ya, hayamos dejado de ser niños (muertos), es decir, la domesticación, la desnaturalización, la *espiritización*, muestran como una persuasiva per-(con)-versión que, enfrentándose a una resistencia dura en el trabajo mismo del verso y reverso de la tierra, impone sobre ella, disolviéndola, una conclusión (onto)lógica mediante el castigo y el disciplinamiento (*Zucht*).

Cierto es que la crisis y la crítica se exhiben/exponen a la vez como tragedia y como comedia. Si en la tragedia la desarticulación y desgarramiento del dios son lo insoponible e impresentable que, sin embargo, tórnase representación (comedia), en la comedia es la articulación y la co-membrada presencia del dios (Apolo, esta vez) la que se vuelve tema de representación y espectáculo (irrisorio): el punto está en sus caídas, en la amenaza de des-membración, en la insinuación de la tragedia (impresentable). Toda comedia inscribe a Dionysos a pie de coro/página.

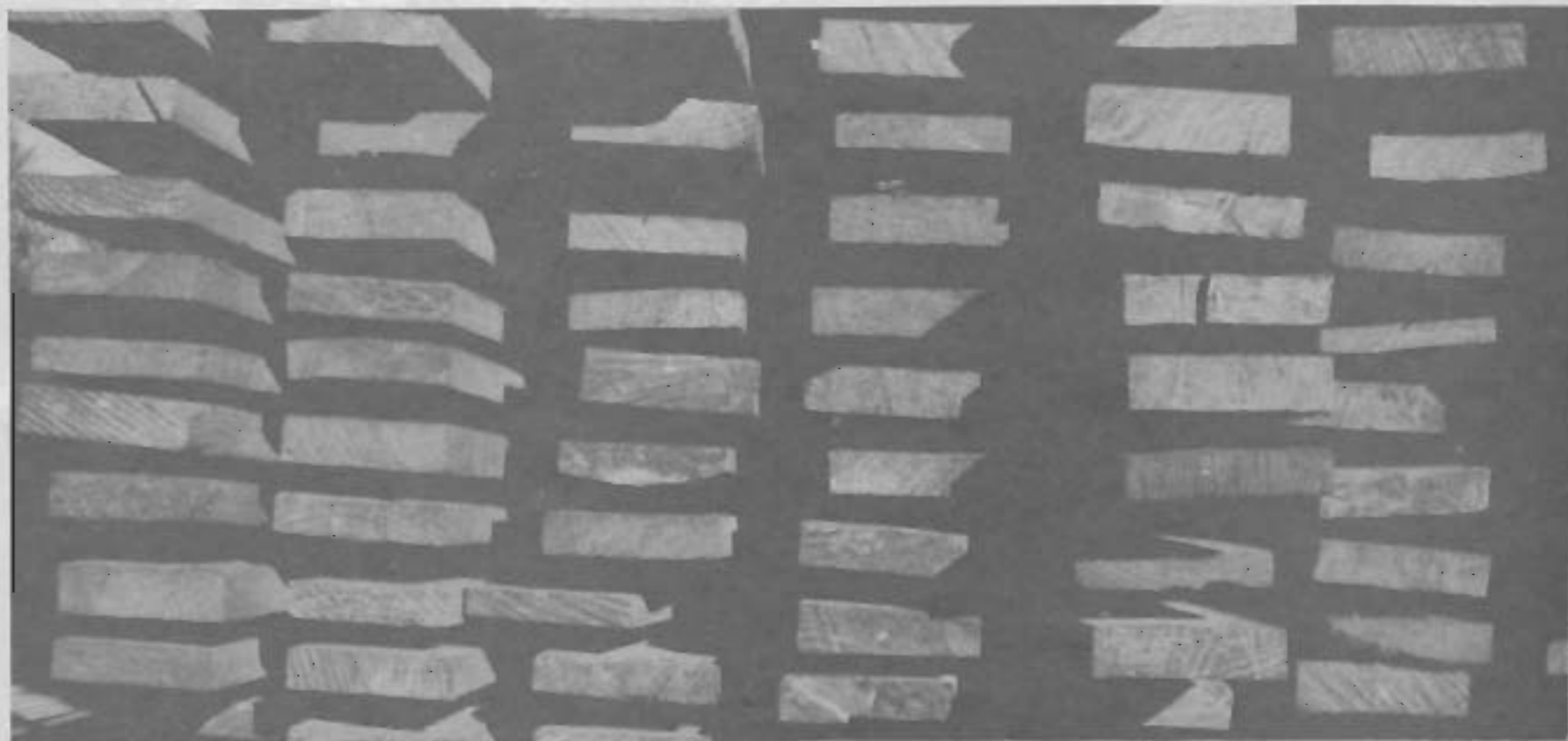
La cultura/critica es una pobre, ambigua metáfora. Lo que hay es abismante. Cuando el abismo no se toca ni persigue, sino evita; cuando se establecen el conformismo y la infantilización generalizados, sólo queda volver al No, al abismo radical. La tragedia no es *mera comedia*⁴.

¹ *Qu'est-ce que le sacré? Note sur une note de Sein und Zeit*, en *L'embrasement de la pensée*, Plon, Paris, 1968. Hay traducción española: Jacques Derrida, *Tiempo y presencia*, Introducción, notas y traducción de Patricia Marchant, Ediciones Universidad, Santiago, 1971. Jacques Derrida, *De l'esprit, Heidegger et la question*, Editions Galilée, Paris, 1987.

² Cf. *Exemplarité*, pp. 381-384.

³ Cf. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, §§ 4-7, 257, 258, 274.

⁴ Debo remitir aquí al conjunto de lo escrito por Georges Bataille, mas sobre todo a *L'expérience intérieure; Méthode de méditation; L'extase; Conférences sur le non-savoir; Hegel, la mort et le sacré; Les larmes d'Eric; Madame Édouard*. Cf. también *Leviathan del Amor, Poemas* 1966-1975, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980, p. 13 s.



Albricia, un viaje hacia la lengua

Raquel Olea



Cristina Brundy

Albricia (don, regalo), el segundo libro de poemas de Soledad Fariña, arma un cuerpo escritural que se constituye a partir de veintitrés poemas, fragmentos de una –o múltiples– unidades de sentido. Recuerdo la frase de Lacan: “Basta con escuchar poesía para que se haga escuchar en ella una polifonía y para que todo discurso muestre alinearse sobre los varios pentagramas de una partitura”.¹

Es por ello que no pretendo –no podría– crear los múltiples sentidos de este texto poético; sólo quisiera dar algunas señas de mi lectura, las que, quizás, puedan servir de clave inicial para una posible apertura del texto.

Un epígrafe de Gabriela Mistral que abre la lectura, refiere a un comportamiento vigilante, de espera y preñez en lo nocturnal, antes del alba. El segundo epígrafe, escrito del *Popol-Vuh*, apunta al consejo, celebrado ya en el alba de la vida, “cómo se haría la germinación”. Estas dos citas podrían organizar una lectura simbólica del conjunto de poemas, porque, como alguien ha dicho, el epígrafe es aquello que sobra y que falta en un texto; sin embargo, el discurso poético de *Albricia*, señalado por imágenes de preñez e interrogaciones, resuelve su propuesta en el motivo del viaje.

La propia Soledad Fariña ha hablado de su poesía como de “un viaje por la lengua”; yo quisiera agregar que, más aún, su escritu-

ra es un viaje hacia la lengua, hacia ese músculo rosado y blando, donde por un triple mecanismo biológico, mecánico y psíquico convergen la idea y la pulsión para hacerse significante. Allí, en la lengua, está el fin y el comienzo de esta escritura poética. Allí acuden las pulsiones, desde espacios psíquicos y físicos; fundidas en su condición gestatoria; desde el centro, hacia la lengua y hacia afuera; desde la lengua hacia lo acuoso de las secreciones internas que desde allí se transforman en ruidos, sonidos, palabras. “Me aferro a mis moluscos Penetro las papilas/ Adentro más adentro llego hasta el estertor” expresa el primer poema. Otros poemas reiteran estas imágenes: “Nadie entra en esta esfera Apretada/ me sumo Zumo líquidos que irrigan/ mis conductos Pero las fosas husmean” (...) “Surge zamo que estruja la memoria/ aconchada en la ciénaga”.

Intento de recorrer el origen biogenésico del lenguaje, desde el fonema a la palabra, desde el grafema al significante, la poesía de Soledad Fariña, a medio camino entre el habla y lo escrito, se origina en las cavidades del propio cuerpo.

En lo lingual, en la lengua que se pliega y ensancha, así como se despliega el sistema de signos que conforma la lengua, allí en el cruce de oralidad y escritura, en el juego de los significados se fundamenta esta escritura y allí elabora

sus posibles sentidos e indagaciones. “Qué sintaxis, qué paisajes que mis ojos no vieron”, interroga la hablante de un poema que busca sus orígenes en la historia de la lengua y de la literatura.

La pregunta “¿qué lengua, qué esencia?” cruza todo el texto e interroga tanto el lenguaje como el sistema de representaciones que la cultura patriarcal ha hegemonizado; la lengua que recorre otra lengua, la lengua cercada, la lengua penetrada y “tu lengua mi lengua”, despliega su bisemia en este viaje al adentro de la sujeto que escribe como al interior del lenguaje y la cultura. Poesía de búsqueda y apertura a la construcción de otro posible sistema de signos y símbolos, los significantes no anticipan sus sentidos sino que despliegan otras dimensiones que se expanden y amplían tal como la lengua que articula sus proposiciones.

Pero, aunque la lengua constituye el significante más recorrido como gestor último de lenguaje y significado, también “por las fosas penetran aletillas”, “mi pesada aridez se vuelca hacia su oreja”, “mi hábito en su cuenca sopla ese pozo negro”, “Intento abrir el ritmo de mi abdomen”, es el decir del cuerpo que despliega su potencia escritural y se hace lenguaje poético. Escritura de la transmigración y de las transformaciones, de la voz a la palabra escrita, de lo lingual al lenguaje, de los orígenes a las interrogaciones futuras, la poesía de

Soledad Fariña propone la construcción de un narcisismo femenino en que la palabra se satisface en su autogestación, como la sujeto que escribe se complace en la comprensión y autocontemplación de su cuerpo como productor de otro lenguaje, como gestor de otros nombres. Esta es, a mi modo de leer, una de las claves de la escritura de Soledad Fariña, porque el lenguaje que aparece aquí ya vaciado, desarticulado en los contenidos que el sistema patriarcal de signos ha universalizado, inicia el viaje hacia otra lengua, significante metonímico de un cuerpo femenino y su habla.

En la segunda sección del texto, el cuerpo que escribe representa, en la fusión con otro cuerpo femenino, el reconocimiento del origen en el cuerpo materno; en él surge la respuesta a la pregunta “¿qué lengua, qué esencia?": “Me refugia tu valva/ su envoltura caliente/ la fisura en tu ovada estrechándome lenta/ tus hebras encubriéndome en ondulada parda/ Desde el abrazo ciego ahueco la nostalgia: Soy cápsula leñosa/ SOY LA SEMILLA OSCURA APENAS DELINEADA”.

¹Jacques Lacan, *Lectura estructuralista de Freud*, México, Siglo XXI, 1971, p. 189.

A la primera lectura la poesía de Waldo Rojas causa una extraña impresión, como si nos invitara sin cesar a un juego de enigmas. No por que se proponga como lenguaje hermético, clausurado sobre sí mismo y susceptible de una ardua y hasta fastidiosa decodificación, sino porque se ofrece, por el contrario, como discurso de lo *déjà vu*,¹ es decir, como una suerte de recorrido a través de los paisajes de la memoria referencial, algo que pusiera muy ruidadamente en evidencia Enrique Lihn en su prólogo a *El Puente Oculto*.² La mayor parte de los poemas, en efecto, se inscriben en un "doble juego" de epígrafes, citas, glosa de autores tan diversos como Kafka, T.S. Eliot, Mallarmé, Juvenal (una decena de ellas, por lo menos, figuran claramente en exergo o en nota), así como de referencias cinematográficas o pictóricas, menos fáciles de discernir, pero capaces de solicitar con la misma intensidad la curiosidad del lector. Estas visiones, estos cuadros, estas escenas a la vez misteriosas y conocidas, este bordado de la escritura en torno al decir del otro, esta imposible línea divisoria entre lo que pertenece al sujeto hablante del discurso y lo que le es extranjero, crean una suerte de fascinación y de malestar que son tanto más ambiguos, cuanto que rara vez el narrador interviene en primera persona. ¿Quién es el que habla? ¿Acerca de qué habla el que habla? ¿Cuál es el sentido profundo de este travestimiento constante? ¿Por qué esta permanente necesidad de establecer jalones y señalar pistas que tan pronto son apresuradamente mezcladas en confusión? ¿Por qué construir una obra nutriendola de otra? Se replicará, sin duda, que ello es lo propio de toda cultura y que el poeta se sitúa precisamente en la frontera indiscernible entre "la dependencia y la libertad", objeto mismo de esta reflexión. Pocos autores como Rojas, en efecto, parecerían prestarse de manera tan adecuada a un estudio sobre el tan trillado y nunca agotado mito de la identidad cultural latinoamericana. *El Puente Oculto* y su obstinada busca del referente europeo es, en primer lugar y por la vía de una aproximación sumaria, precisamente eso: un puente establecido entre dos culturas artificialmente disociadas y voluntariamente delimitadas la una respecto de la otra, como si el poeta hubiese experimentado la urgencia de gritar su doble pertenencia, a la vez que la necesidad de enmascarar su escritura glosando el discurso de los "antiguos".

El recurso al referente se manifiesta en la obra de Rojas en diversos niveles. El más flagrante, en primer lugar, son los títulos. Algunos están tomados de la literatura latina o la parafrasean: "Consejo tomado de Marcial" (p. 94); "De rerum natura" (p. 71); "Epitafio a un tirano" (p. 98) se inspira en un poema de Juvenal. Otros son citas no atribuidas pero fácilmente reconocibles; tal es el caso del verso de Mallarmé en "...et le bel aujourd'hui" (p. 108). Encontramos también préstamos claramente menos literarios, como "No entregaremos la noche" (p. 97), fragmento de un discurso del general Leigh, ex-miembro de la Junta Militar de 1973, tal como lo indica Rojas en sus notas finales. Algunos intitulado aparecen modificados; así, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert se convierte en "Reeducación sentimental" (p. 89). Otros están tomados una vez más de Mallarmé: "Página de álbum" (p. 29) recuerda los "Feuilles d'album" del poeta francés. Vienen en seguida los epígrafes, harto numerosos, de Kafka, Daumal, Huidobro, Ronsard, etc. La referencia generalmente es incompleta: nunca aparece el título de la obra de donde se los ha extraído.

Asimismo, en el cuerpo del poema pueden surgir versos enteros, traducidos, que provienen de obras extranjeras. En tal caso, Rojas adopta dos actitudes. O bien pone una nota a pie de página, restituyendo escrupulosamente al César lo que le pertenece: así, "Fruito ciego, árbol vidente" (p. 51), que es condensación del verso de René Char "Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit"; y también, "El virgen, el vicioz, el bello hoy di-



S o b r e l a p o e s í a

Evelyne

a..." (p. 45), cuyo origen mallarmeano no nos es ocultado. O bien el poeta integra la cita en el texto, a veces entre comillas, pero sin indicar su origen. Tal es el caso del verso de T.S. Eliot en "Catedral de Canterbury" (p. 103): "Y ¿Qué es este rocío pegajoso/ que se posa en el dorso de mi mano?", que el epígrafe tomado de *Asesinato en la Catedral* permite, sin embargo, resituar con facilidad.

El poema entero puede articularse también en torno de otro texto, vieniendo a constituir su glosa o variante. Así ocurre con "Circula de Boj" (p. 73) que fue en su origen un ejercicio de estilo sobre *Burnt Norton*, el cuarto de Eliot, tal como señala Enrique Lihn.³ A veces se entremezclan referentes más oscuros: "Pájaro en tierra" o "Cormoranes" retoman temas de Mallarmé o de Baudelaire ("El Albatros", el "Cisne", "Icaro"): "Así se ha vuelto a ver en este sitio sin memoria/ a los grandes pájaros de las fabulaciones/ arrastrar como un andrajo su vuelo ultramarino" ("Cormoranes", p. 55). (Cl. "Un cygne qui s'étail évadé de sa cage./ Et, de ses pieds



de Rojas, el hombre y el poeta, tras de esta necesidad, harto estéril en apariencia, de justificar su existencia poética por la de los otros? "Memoria construida de otra memoria con escoria y de sechos (...) Palabras que están claras pero en una jerga incierta y que yo no diría si no fuera a propósito de las palabras" ("Círculo de Boj", pp. 73, 75). Reducido por "el Arte Falaz de la Palabra" (Cf. "De rerum natura", p. 72) a imitar, copiar, tomar el camino seguido ya por otros, el poeta no se interroga en vano, no se alza en contra de esta necesidad imperiosa, mas, por el contrario, se pliega a ella como a un destino ineluctable: "Se camina aquí a nombre del caminar y todo se hace a nombre de otro nombre, en virtud de otra virtud desconocida." ("Parábolas del Parque", II, p. 58).

¿Será preciso confinarse en estas observaciones esquemáticas que, con toda evidencia, dejan de lado la belleza y la originalidad de esta escritura dolorosa? Reducir a Waldo Rojas a una fatal complacencia hacia la palabra ajena, la que él mismo subraya de buen grado, sería no solamente simplista, sino algo ridículo. La fascinación por los juegos intertextuales, al igual que las combinaciones (sutiles) de discursos, no proceden de la dependencia, sino, por el contrario, de la habilidad para re-crear, configurando un universo personal totalmente poblado de reminiscencias poéticas y culturales, universo detrás del cual se disimula un gran poeta. Lejos de confundirse, como querría pretenderlo, con aquellos "hombres huecos" de que nos habla Eliot ("We are the hollow men! We are the stuffed men! Laming together! Headpiece filled with straw..."),⁴ Rojas nos invita continuamente a discernir en el seno de su poesía los indicios que va sembrando, los que nos permiten remontar a la fuente del travestimiento: "Ocúltate, me digo. Cual en otro tiempo así debieron hacerlo las voces de los niños en torno de la fuente. porque una voz es siempre un cuerpo más su cercanía tibia o fría, a flor de manos, un escondite para el cuerpo tras la piedra del estanque. Porque de esa manera con que transcorre el desenlace en el infantil juego de los ocultamientos, tal vez alguien haya ahí, acechante, o algo y una voz que me habla a ciegos nada digo que yo no haya pronunciado cien veces en silencio (...) Ocúltate. Me dicen." ("Círculo de Boj", pp. 73, 75).

Juegos de ocultación y de máscaras, tal es, en efecto, esta poesía fuerte que utiliza el discurso de los otros como un parapeto contra una verdad que, conocida en parte, se la quere, no obstante, proteger de la mirada del otro, porque hiere y amenaza con dejar al yo al desnudo y sin recurso. Poesía que se pretende defensa, muralla, fortaleza, "Ciudadela" (p. 82), fortín "Cerrado a doble llave" (p. 85). Como el soñador de Kafka que despierta atravesado por la espada de antiguos caballeros que han irrumpido en su sueño, el poeta teme a la intrusión de la

de Waldo Rojas*

Minard**

palmés, frottant le poché sac! Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage...").⁴ De Baudelaire, también, la imagen engañosa de la amada, a la vez máscara y vampiro, retomada en "Malas artes" (p. 45). De Mallarmé, a su vez, los temas del hospital y las ventanas, que encontramos de manera reiterativa en numerosos poemas de Rojas ("Ventana", p. 44; "Visitar a los enfermos", p. 37); o bien el del azar ("Jamais un coup de dés n'a abolira le hasard"), que constituye una especie de hilo de Ariadna en la escritura del poeta chileno: "Rodar de dados por el suelo y el demencial dispendio del azar que ellos no anulan" ("Espejo de bar", p. 43). Y no olvidemos de mencionar el cine, como lo hace notar certeramente Enrique Lihn: *El Séptimo Sello* de Bergman proporciona la materia de "Ajedrez" (p. 22).

Pero muy pronto se torna fastidioso el entregarse a esta especie de rastreo que no podría caber en el marco de este estudio. Palabra sierva, se dirá, palabra limitada, enmarcada, colonizada. ¿Qué queda, entonces,

angustia y de las dudas, al terror que se libera en el grito: "Limpio el grito se abre paso y lo están oyendo ahora el dormido y su consorte/ en medio del loco agitarse de las silabas/ ¡Qué hay! ¡Qué hay!" ("El grito", p. 36).

Conviene, a este propósito, extenderse más largamente sobre el epigrafe de Kafka y su utilización por Rojas, muy reveladora de su manejo del referente. Como siempre en el poeta, la cita está desprendida de su contexto, es reproducida en forma incompleta y sin referencia precisa a la obra de donde se la ha extraído: "¿Quién es el que permite que estos viejos caballeros rondan en nuestros sueños?". De hecho, proviene de un relato de *La Muralla China* titulado "La espada". Reproducido íntegramente, el texto en cuestión es el siguiente: "¿Quién permite a esos viejos caballeros errar por nuestros sueños blandiendo sus espadas que atraviesan a los apacibles durmientes?". El poeta, por tanto, sólo retiene una parte del enunciado —la irrupción de viejos caballeros—, pues lo que nos cuenta es otra co-

sa que el relato de Kafka: una extraña escena de banquete, en la que un misterioso anfitrión invita al narrador a consumir la nada: "*Insiste el convite de la mano, impulsa más bien, empuja hacia unos platos vacíos, las botellas transparentes, el baruz de las paneras, Si no para el que sueña, ¿para quién el gracioso ofrecimiento de la nada que relumbra al centro de esas viandas?*" ("El grito", p. 35). Así, del relato de Kafka no retiene Rojas más que el amazón, el tema del sueño, apartándose resueltamente de él en el plano del significado profundo, que se torna en el vértigo de la nada, expuesto por lo demás en un contexto muy evocador del banquete de Don Juan. Imagen de la nada que bien podría ser una de las articulaciones fundamentales de la escritura del poeta chileno, tal como parece serlo en Mallarmé: "*Rien, cette écuine, vierge vers! A ne désigner que la coupe...*"⁶ Rojas, además, modifica el tono del relato de Kafka. "La espada" nos es contado sin angustia aparente, como si el durmiente hubiese establecido una pasarela —un puente— entre el mundo del sueño y el de lo cotidiano. Para el poeta, este sueño se torna pesadilla, espanto, y lo constriñe a expulsar la angustia a través de un grito (lo que no deja de recordarnos, ya que estamos de lleno en los juegos intertextuales, el célebre cuadro de Munch).

Este mismo procedimiento de la desviación, merced al cual el poeta se apropia el discurso del otro, preside su trabajo sobre *Burnt Norton*, el cuarteto de T.S. Eliot.⁷ De esta larga meditación sobre el tiempo, articulada en torno de elementos estructurantes como el boj, el estanque, el jardín, el pájaro, los niños, las rosas, etc., Rojas no conserva más que el decorado. El significado es otro. La omnipresencia del tiempo aparece cambiada, transformada en una reflexión muy densa sobre el recuerdo, la memoria, el desgaste, la decrepitud, reflexión que se nutre, por lo demás, de la obsesión de la máscara. Allí en donde Eliot nos invita a descender más bajo "en el mundo de la perpetua soledad", Rojas nos comunica su malestar vital, la impresión permanente de "no ser", o de ser "apartado", desplazado, excluido, irreal en suma: "*(...) soy el fruto defectuoso o la llave equivocada, en ese punto en que alguien llega, después de algunos años, a la Casa, remueve la herrumbre de la verja atascada y en el gesto congelado de su cara, (...) late oculta la crisálida de un grito.*" ("Círculo de Boj", p. 75). Volvemos a encontrar el encadenamiento de la angustia y el grito del poema anterior. Este grito es la certidumbre de la herida, de la ruptura de los cerrojos protectores que mantienen prisioneros a los malos sueños y a la visión de lo que debe permanecer oculto: "*La fuerza del cerrojo en los entrepaños de la puerta, (...) Esto es, la estabilidad vacilante del poder del tiempo, mantenido a raya, un entreaguas pulsante, entre el dato exterior de los sentidos y su escritura en la tabla rasa, y el poder de la agostada fuerza con que el sueño y sus figuraciones defiende la diezmada fortaleza, reducida ahora al alacaya y las almenas, (...)*" ("Una noche del príncipe", p. 39). Así, el travestimiento del discurso de los otros se ve reforzado por símbolos recurrentes dentro de la obra misma del poeta, quien incorpora sentimientos e impresiones extranjeras, pero despojándolas, lo más a menudo, de su forma y su contenido, o abiertamente de su contexto. Llama extraordinariamente la atención tal ejemplo de la ambivalencia de Rojas, enmascarado tras la palabra de los otros para mejor fagocitarla, protegido en su caparazón de discurso alienado para liberar sus pulsiones agresivas con mayor eficacia: la incorporación y, en definitiva, la aniquilación de la obra original. Ya no hay allí aquella sombra de dependencia que parecía vislumbrarse inicialmente, sino, muy por el contrario, "colonización" y aun "explotación" del extra-texto.

Como escribe Sartre a propósito de Mallarmé: "A través de tu obra manifestarás que mantienes el universo a distancia (...) [La búsqueda del Ideal] servirá de coartada: se disimulará el resentimiento y el odio que incitan a au-

sentarse del ser, al pretender que uno se aleja para unirse al Ideal".⁸ Mantener el universo a distancia, ¿no es también éste el objetivo que se propone Rojas? "¿La inspiración? Reminiscencias, y nada más", escribe el mismo Sartre. El hombre de Mallarmé, al igual que el de Rojas, "se arroga [el] deber de recrearlo todo con reminiscencias", porque "todo ha sido dicho, se llega demasiado tarde". Y así, al cambiar, modificar, glosar, al desviar el objeto de la escritura inicial, el poeta afirma que su "defecto de ser" es una "manera de ser".⁹ El discurso del otro no proporciona ya la materia de la obra, ni siquiera el soporte, sino que desemboca en una palabra otra que aniquila su pretexto para manifestar más plenamente su existencia y su autenticidad.

La idea de cerradura, de defensa, que justifica la necesidad de la escritura, se prolonga en la de abertura, de ventana, de cortinas que velan, ocultan, disimulan, pero dejan pasar la luz —la "letra" del inconsciente— y simbolizan, cuando están entreabiertas, corridas, levantadas, el deseo del poeta de acceder a aquella "letra". De ella lo separan todavía el cristal, el vidrio, pero, como los velos de la cortina, dejan transparecer algo de ese universo temible que tan imperioso es cerrar bajo llave. Ventana, generalmente asociada a la idea de luz, de sol ("Ventana", p. 44), pero

3

REFLEJO DE LOS PUENTES, migración fluvial

que nada agota.

el Arno, divisorio y pródigo, toma cuerpo esta vez
al pie de nuestra vigilia.

Cambiante monotonía del deambular de agua,
como un reptar de sombra en el pórtico de un solar en duelo
entra sin apremio mayor el volumen del Puente
en la hendidura paridad del equinoccio,
sin menoscabo, sin alianzas,
en pleno clamor de las dagas y el fustigar de los emblemas.
Ignora el puente los asaltos del asombro de amanecer
en pie,

el Agua no abandona su hastío de no fluir sobre
otro lecho.

4

CIUDAD LUMINOSA expatriada en el crepúsculo,

presta su lenguaje a tu palabra,

confía a su fiereza tu mirada en aflicción.

La deriva de la lluvia en las cornisas improvisa
un rumor nuevo.

Ahora que patios y fuentes caen en trance de verbo
darías un nombre a cada una de las flores ilusorias
que se apagan y al instante recrudescen, incontables,
sobre las losas irisadas de las plazas.

Ahora que el ladrido implanta su santo y seña en las
colinas

como una efigie en campo heráldico.

Es apenas un rocío de sucesivos marchitamientos
que la noche irá apegando al sopor de los cuerpos.

Adora esos ídolos extensos

o quema en silencio tus altares rendidos.

Como va estumándose en su transparencia tangible
la copa hundida a fondo,

así se sume en su sedoso florecimiento impalpable

la ofrenda sin resguardo de la heredera impúber,

eclipse de párpados y labios,

infancia de cuanto llega a ser efímero.

también, de modo dicotómico, a la idea de noche y ennegrecimiento ("Ojo furtivo", p. 84), como si la mirada, presintiendo el juego de espejos al que se entrega, temiera reencontrarse confrontada a ella misma y perderse así en las tinieblas interiores: "Ventanas/ ¿o espejos?" ("Cuento para insomnes", p. 64). "A este lado de la verdad, verídico y lúcido/ descubro yo la gesa pálida/ contemplo el estapor de lo que veo como desde adentro de una pulsante llaga/ o es que veo que me miran mientras digo/ lo que hago y calló lo que muerdo/ (...)" ("A este lado de la verdad", p. 70). Pues de ello es de lo que el poeta nos habla, detrás de su juego de máscaras, detrás del travestimiento de su discurso: no como prisionero de la palabra del otro, sino al abrigo de su ojo perspicaz y de su juicio cruel sobre la realidad que lo desgarró; libre de decirse, sin que lo sepamos, libre de develar la inquietante extrañeza de su ser que lo fascina y espanta. Cuerpo petrificado, cuerpos en ruinas, todo hecho mármol pero también grietas por las que se manifiesta la obsesiva presencia del desgaste, del silencio, de la descomposición, tema central de esta obra. "Yo no podría asegurar que soy el que contemplo/ totalidades de mí nada/ la sorna interminable o el diezmo sin rescates/ a cuya sombra recrudescen nuestras ruinas." ("De rerum natura", p. 71). "¿Conoces si alguna vez la letra muerta de la sed que sacias?/ Volviera sin nueva invitación a tu ciudadela fingida/ la de tus averías

sin espesor, de las ventanas ilusorias/ aquella adonde muros, humos/ adonde seres, voces/ que simulas confundir con tu nombre/ tu tierra más amiga, tu morada más fría." ("Spionnetjes", p. 107). Ausente y enmascarado para el mundo que lo rodea, vulnerable en su concha de palabras, el poeta pugna sin cesar por reconciliarse con la realidad, con la presencia de la muerte, con el sentimiento de su propia inexistencia que él conjura indefinidamente: del otro lado de su puente simbólico acosa al lenguaje, exhortándolo a darle vida. Al nombrar a los seres y las cosas, tal vez se nombrará a sí mismo, y su cuerpo, investido por fin de su deseo, aceptará la carne y la sangre, el gozo y la muerte. "A este lado de la Verdad/ donde me quedo a ver si nazco/ el Río, símbolo de nada/ zarza el fluyente rencor/ de las piedras y del cielo/ (...)" y yo, que digo un límite/ para todo lo que reptó, corre o pasa/ sueño un sueño en el que nombro/ a las cosas por su muerte/ y muerdo aquello que se agita/ cual el filamento del limo/ en el agua destrenzada" ("A este lado de la verdad", p. 69).

Poesía totalmente impregnada de sus raíces europeas, de esencia ontológica, situada a la sombra del sentimiento de extrañeza de un Kafka, plena de la búsqueda formal de un Mallarmé, pero a la vez perfectamente inserta en cierta tradición chilena —menos conocida, es cierto— señalada por un Rosamel del Valle o un Humberto Díaz Casanueva¹⁰ —tal es la manera como podría definirse la escritura de Rojas. Como estos escritores, marcados por los grandes mitos y las tradiciones del pasado que ellos redescubren o reinventan, Rojas se sitúa en una franja incierta en la que se funden múltiples corrientes: en cierto modo en el *melting pot* de la escritura latinoamericana: ni dependiente, ni liberada, sino otra. Por su utilización muy específica del referente, el poeta chileno afirma de ese modo su pertenencia a la cultura, haciéndole sufrir al mismo tiempo sutiles alteraciones, en virtud de las cuales la hace suya, a la vez que, enmascarado, expresa su propia verdad.

[Traducción del francés: M.V.N.]

6
 CIUDAD QUE LA NOCHE ENTRE TANTAS no apacigua,
 puesto que no todo lo que calla es oro del sosiego
 que ahora mismo mendiga tu imposible letargo.
 Heraldos de un sueño sobre ascuas
 el centinela de tu sigilo en desvelo sigue tus pasos
 bajo luces que malgastan el acopio de una obscuridad
 avara de su ciencia.
 Miras y pasas, avanzas sobre charcos de liquidez dudosa
 al encuentro de rumores en lento desenjambre.
 Portalones y aluras palaciegas se adentran nuevamente
 en la promesa del Ariete, en la humareda aciaga y el presagio
 de la peste.
 Todas las estaciones del dolor y de la saña apremiadas por
 ninguna cita.
 Toda la fortuna merced de la noche voceada a precio vil
 por la quietud del mercado entoldado a soga y nudo.
 Truecas tu vigilia contra un puñado de ecos desprovistos de
 sustento duradero.
 Otrora habrías preferido al amparo de los pórticos
 esta impavidez con que los muros incuban la algazara vengadora.
 Huellas de otro extravío, los signos lacónicos
 de las constelaciones derrotan tu sueño en emboscada a
 campo abierto.
 Ya que debes cerrar los ojos ante la estatua que se yergue
 junto al puente,
 prepara tu tributo a su apostura mutilada por el reflejo de
 ventanas someras.
 Hora en que el Río reconcilia las orillas discordes,
 su llanura plácida recamada de ese brillo que afluye a la
 mirada al borde de las lágrimas.
 Y nadie acodado en el alejamiento de los parapetos.
 Sólo tu cuerpo reanuda contigo una mutua avidez de
 confidente.

[Del libro inédito *Deriva Florentina*]

¹Lo "ya leído", en el sentido de lo *déjà vu*. ("ya visto") freudiano. Cf. Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, París, Payot, 1975, pp. 282-285.

²En la inauguración de *El Puente Oscuro*, prólogo a Waldo Rojas, *El Puente Oscuro*, Madrid, Ediciones Lar, 1981, pp. 9-13.

³Loc. cit.

⁴Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Cf. la edición de la Société Les Belles Lettres, París, 1952, p. 138. Los versos citados corresponden al poema *Le Cygne*; una versión posible: "Un cisne que se había evadido de su jaula/ Y con sus pies palmados frotaba el empedrado/ Sobre el áspero suelo arrastraba su plumaje."

⁵Cf. T.S. Eliot, *Collected Poems, 1909-1935*, Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1936, p. 101. Los versos citados pertenecen al poema "The hollow men" (1925); una versión posible: "Somos los hombres huecos/ Somos hombres rellenos/ Inclínándonos conjuntamente/ Repleta de paja la molliera..."

⁶Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Gallimard, París, 1975, p. 19. Los versos citados son los iniciales del poema "Salut"; una posible versión de los mismos rezaría: "Nada es, esta espuma, virgen verso/ Para no designar sino la copa".

⁷T.S. Eliot, op. cit., pp. 211-220.

⁸Jean-Paul Sartre, Prefacio a S. Mallarmé, *Poésies*, ad. cit.

⁹Op. cit.

¹⁰Cf. Federico Schopf, *La poesía de Waldo Rojas*, en *ECO*, Nº 187, Bogotá, mayo de 1977, pp. 64-79.

¹¹WALDO ROJAS (Concepción, 1944) es uno de los más destacados autores de la así denominada "emergencia poética chilena", es decir, aquel nutrido grupo de poetas que comenzaron a publicar sus obras desde los inicios de la década de 1960, inscribiéndolas en la revolución poética que se había puesto en marcha en Chile a partir de los *Poemas y Antipoesmas* (1954) de Nicanor Parra, la obra de Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Jorge Teillier y otros. Poeta, crítico y profesor de historia (actualmente enseña en la Universidad de París - II), Rojas ha publicado desde antes de 1966 hasta la fecha un sólido grupo de libros poéticos, entre los que destacan *Príncipe de Neiges* (Ed. Monda, Santiago, 1966) y *Cieloraso* (Ed. Letras, Santiago, 1971). Su libro *El puente oscuro. Poemas 1966-1980*, con prólogo de Enrique Lihn (Ed. LAR, Madrid, 1981), configura una suerte de *pequeña sмена* de su obra, pues recoge en una serie coherente y continua lo esencial de su trabajo. Los poemas inéditos de Waldo Rojas que publicamos juntamente con el ensayo de Evelyne Minard, forman parte del libro, no publicado aún, titulado *Deriva Florentina*.

¹²EVELYNE MINARD (París, 1939) es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de París - Villefrancuse. Ha publicado, entre otros numerosos ensayos, *La poesía de Humberto Díaz-Casasnovas*, con prólogo de Saúl Yurkievich, Editorial Universitaria, Santiago, 1980.

LA NEGRA ESTER

Teatro-Circo

Pedro Vicuña

Texto: Roberto Parra. Dirección: Andrés Pérez. Actores: Pachi Torreblanca, María Izquierdo, Rosa Ramírez, Ximena Rivas, María José Núñez, Aldo Parodi, Guillermo Semler, Boris Quercia, Alejandro Ramos y Horacio Videla. Música: Jorge Lobos, Guillermo Asté y Alvaro Henríquez.

"Hay una práctica de teatro callejero que nos hace estar en la urgencia. La historia de *La Negra Ester* era urgente desde el momento en que se marcaba en nosotros, nos impresionaba".

Son palabras de Andrés Pérez en alusión a los por qué de una elección, donde lo popular y lo tradicional de las Décimas de Roberto Parra se resuelven con vigores de vanguardia. La alquimia hizo que el montaje de Pérez y su grupo trascendieran la retórica de los márgenes, accionando el olvidado encuentro entre el teatro y su público. Historia de amor que recorrió por meses Santiago y provincias, y que a mediados de mayo levantó el vuelo hacia escenarios internacionales, en una gira de casi un año que es como para no creerla. Con todo, el generalizado entusiasmo local no dejó trecho para incursionar bajo las poleras de la Negra Ester. Reparar en algo esta beatitud puede resultar tan urgente como el teatro mismo. R.B.

Que el montaje de *La Negra Ester* produjo un impacto en el ámbito santiaguino es un hecho innegable. La marcada influencia de público, que además se repitió el plato varias veces, la constante referencia al 'fenómeno' en diversos círculos, las crónicas de prensa, etc., son elementos que también llaman la atención sobre este suceso escénico que, se dijo en su momento, necesariamente marca un hito en el acontecer teatral nuestro. La magnitud de las repercusiones a que ha dado origen el montaje, entonces, nos mueve a plantear ciertas preguntas y a indagar sobre los diversos factores que intervienen en el "fenómeno Negra Ester".

Parece que a Andrés Pérez le interesaba llevar a cabo una puesta en escena de una obra esencialmente chilena. Por lo demás, Roberto Parra, durante nuestra conversación con el elenco, se refirió a un interés anterior sobre sus décimas de la Negra Ester: "Hubo una escena, no más, que la tomó un cantautor, Dióscoro Rojas. Y también vino al teatro con Radrigán. Después lo iba a hacer Néstor Castaño y después el De Karuza, que

invitaron a Guillermo Semler, hasta que lo toma Andrés Pérez". Podemos suponer, entonces, que la intención que trae Pérez coincide con un interés por algo nacional que se manifiesta tal vez veladamente en esta insistencia en las décimas de Roberto Parra. Pareciera que estaba flotando en el ambiente una voluntad de expresarse frente a algo que nos atañe a todos —quizás más allá de fronteras ideológico-políticas— y en este sentido la elección de la canción nacional como primer signo que actúa sobre el público, no puede responder a un mero capricho del director.

De hecho la obra se presenta enmarcada entre los acordes iniciales de nuestro himno y aquellos que nos hacen identificar su fin —que no por azar recuerdan el verso "o el asilo contra la opresión"—, dando a entender que cuanto ocurre en el intertanto es también, de alguna manera, parte de nuestra simbología patria. Sin embargo, este signo de identidad —una suerte de paralelo del unánime "viva Chile" que reventó los pulmones de moros y cristianos a la hora del mundial del 62, grito de batalla del imperialismo criollo en la campaña contra la Confederación Perú-boliviana y en la Guerra del Pacífico— se hace presente en una forma que podríamos llamar bufa. Ejecutado en escena con una sonoridad que recuerda las bandas de circo, tiene un dejo de parodia que podría ser causante de un mayor grado de complicidad entre los presentes durante la función. Complicidad que guarda relación con la transgresión a la sacralidad de los símbolos patrios y revela el descrédito de la solemnidad con que son presentados por un poder que, evidentemente, no interpreta el sentir mayoritario de la población. Ello deja entrever una suerte de conciencia de que nuestra identidad no tiene un contenido definido y puede, por tanto, ser puesta en duda su existencia. O funciona, quizás, como un subterfugio para develar lo que se esconde bajo tanta solemnidad, bajo tanta forma per-

del Plutarco





fecta de ribetes victorianos.

Los circos pobres de nuestro país inician siempre sus funciones con el himno nacional y lo que nos trae Andrés Pérez se presenta también como un teatro-circo. Un circo que da cuenta de un prostíbulo, aunque podría ser perfectamente lo contrario, un burdel que se vale de la forma circo para hacerse asequible, para disipar la atmósfera de lo prohibido y execrable que lo envuelve, para transformarse de marginal oscuro y tenebroso en marginal grácil y atractivo y luminoso.

Tenemos, por una parte, la constatación de la necesidad de volcar la mirada hacia lo propio, como reflejo de una indagación de la propia entidad, necesidad que se manifiesta no sólo en la búsqueda de una pieza chilena sino también en el hecho de recurrir a un lenguaje —las décimas— de genuina expresión popular y probadamente eficaz como lo demostró la lira popular; en seguida, el símbolo patrio por excelencia, el himno nacional, presentado en una forma que no deja de ser ambigua, puesto que si bien es paródica por el tono circense de la ejecución y porque abre paso al inmediato fox-trot de Boris Quercia —introducción al burdel—, tiene ese mismo dejo de humilde solemnidad y extraño orgullo con que lo ejecutan los circos playeros; y, por último, la historia misma del burdel, un mundo velado que presenta ciertos caracteres iniciáticos, una corriente vital paralela al visible mundo diurno y victoriano, y el hecho, más atractivo aún, de que sea la historia de Roberto Parra, personaje individualizable, reconocido por sus cuecas choras, jazz huachaca, etcétera, quien nos abre a un mundo vedado y deja abierta una puerta en su historia de casi Orfeo que se queda en el infierno y no puede rescatar a su Euridice. Estos tres elementos básicos tienen la particularidad de crear un ambiente de comunidad o comunión. El primero, porque el quiebre del curso histórico nacio-

nal ha dejado serias dudas acerca de la real existencia de una entidad propia, puesto que se han deformado o transformado sustancialmente los códigos de intercambio, lo que obliga a plantearse el fenómeno Chile como una incógnita a despejar. El segundo, por razones similares, puesto que si ese símbolo tiene una determinada capacidad de convocatoria o produce un cierto grado de reconocimiento, es porque algún atisbo de comunidad hay entre nosotros, y el hecho de que su presentación sea ambigua permite la posibilidad de entenderlo sin una valoración a priori. Y el tercero, porque en esta desintegración histórica que nos ha tocado vivir —y de la cual todos somos en mayor o menor grado factores— la voluntad de adentrarse en el mundo soterrado, vedado, iniciático y nocturno, el mundo paralelo que no se divisa a la luz del día a pesar de haber conocimiento de su existencia, funciona como una señal de muchos otros acontecimientos que en nuestra cotidianidad están presentes pero continuamente velados y son quizás infinitamente más tenebrosos.

Me atrevería a aventurar que el espacio de lo común —o la gran comunidad que se da en torno a *La Negra Ester*— corresponde a un momento histórico clave en nuestra sociedad, en el que están en entredicho o cuestionados todos los esquemas socioeconómicos aplicados y todas las proposiciones hechas hasta ahora. Y frente a este momento que tiene visos de período fundacional, hay una suerte de desamparo entreverado con culpabilidades que permite aceptar sobre la mesa de discusión toda proposición que tienda a descifrar lo que nos da el carácter de pertenientes a una misma nación. Incluso la parodia, porque la desacralización es también una apertura a una nueva vía.

Bajo estas coordenadas, con esa constelación rigiendo la puesta en escena de *la Negra Ester*, con el redescubrimiento de un espacio —el Cerro de Santa Lucía, que según pintura de Lira habría sido el punto desde donde se trazó el plano de Sancti Yago de la Nueva Extremadura (referencia inconsciente al arquetipo mítico de la fundación de nuestra "raza")—, no es extraño que se haya producido la insólita aglomeración de público. Y este espectador, si bien es el mismo que consume o asiste a otros eventos escénicos, posee una característica que lo hace diferente. Hay matices que hacen pensar en él como un público activo, participante, abierto al desperezamiento de sus pasiones y sentimientos. Activo en la medida en que la aparente pasividad con que recibe los estímulos emocionales se transforma en el quiebre del análisis racional de cada uno de los signos entregados por el espectáculo, permitiéndole acercarse, a través del rompimiento del yo racional, a la sensación de padecimiento común, de pertenencia a una colectividad que se encuentra en igualdad de condiciones. No deja de llamar la atención, sin embargo, el hecho de que el gran grueso de este público, de marcados rasgos burgueses o pequeño-burgueses, que vive en la contradicción de un modelo socioeconómico que rechaza y en el cual, empero, sabe desenvolverse bien (prueba de ello es que no ha desaparecido como casta), se sienta infinitamente tocado por una realidad —significada por el burdel— que históricamente no ha querido ver, o ha considerado desde un punto de vista condescendiente o folklórico, o en la seguridad de la distancia que da el microscopio de fisiólogo social. ¿Cuánto habrá en ello de la culpa de sabernos responsables en conjunto de la pérdida irremediable de ese país preferido que dejamos impasiblemente transformarse en el paraíso de la economía social de mercado? Porque no cabe pensar que esta gran afluencia de público se deba a la 'novedad formal', puesto que en ese caso habría que admitir que este público no ha experimentado nunca la forma resistencial con la que el montaje tiene algunas similitudes. Si fuera así tendríamos que, necesariamente, sospechar que estamos frente a un fenómeno de esnobismo. Si en alguna medida se ha dado algo de ese temor, no pasa de ser un fenómeno colateral que en nada merece la inquietud —tal vez inconsciente— de un público,

Su Suscripción al Diario La Epoca Puede ser Gratis.

Efectivamente, porque al suscribirse al Diario La Epoca usted pasa automáticamente a formar parte del Círculo de Suscriptores de nuestro diario, lo cual se acreditará con la entrega de su Tarjeta del Círculo de Suscriptores del diario La Epoca.



¿Qué gana usted?

Mucho. Porque el diario La Epoca ha suscrito contrato con una importante cantidad de establecimientos comerciales, los cuales se han comprometido a otorgarle un significativo descuento a los miembros de nuestro Círculo de Suscriptores.

Si usted suma todos los descuentos que es posible obtener al utilizar su Tarjeta de Suscriptor, comprobará que éstos superan el valor que pagó por su suscripción. En otras palabras, **su suscripción al diario La Epoca es gratis.**

Llame ahora a los siguientes teléfonos: 6968161 - 6990067 de Santiago; 211235 de Valparaíso y Viña del Mar; 2254977 de Concepción, o diríjase a Claro Solar 599 en Temuco, y lo visitará un representante de nuestro diario.

Hoy estar bien informado es una necesidad.

DIARIO
La Epoca
La verdad a diario

que al igual que los actores-autores del espectáculo, busca desentrañar un misterio colectivo.

Al preguntársele a Andrés Pérez si él, como director, había detectado esta necesidad de adentrarse inquisitivamente en lo chileno como un fenómeno general, si él, al hacerse cargo de la dirección, se dio cuenta de las proyecciones que este montaje podía tener, su respuesta fue un no categórico. Me parece que el propio montaje de *La Negra Ester*, por el impacto que provoca, ha hecho patente la necesidad colectiva de verse reflejados en el escenario, de percibir aquellos rasgos que podrían darnos una respuesta a la desorientación que genera el hecho de plantearse la cuestión de una identidad nacional, especialmente cuando el país entero se debate en un océano de contradicciones. Resulta extraño, entonces, que el director y creador, en gran medida, de la escenificación de las décimas de Roberto Parra no haya detectado esta necesidad de manera consciente y, en el fondo, se haya dejado llevar insintivamente por una corriente que le indicaba ese camino, sin hacerse empero las preguntas metódicas de rigor para entender de qué se trataba esta inquietud emergente.

A raíz de esto surgen varias preguntas relacionadas de manera directa con el montaje, que parece hacer primar la forma sobre el contenido. Especialmente, dado que ella es rutilante y cautivadora. Si imaginamos que la elección de las décimas de *La Negra Ester*, para la creación de un montaje teatral, corresponde a una necesidad de develar un mundo soterrado y de reivindicar, en cierta medida, el asunto amor, tan relegado de nuestros escenarios en tanto que preocupación primaria del ser humano, cabría hacerse la pregunta de por qué se llega a una suerte de hermoseamiento de la realidad tratada. Cabe, más concretamente, preguntarse cuál sería la razón para que el carácter clandestino e ilegal del prostíbulo desaparezca como por arte de magia y llegue a parecer de pronto idílico, sobre todo con la maravillosa plasticidad escénica de la japonesa de María Izquierdo, la calidez de la señora Berta, la figura de La Esperancita de Semler, el candor con que las muchachas cantan las estrofas del "Zapatero Celoso" y la constante del ánimo despreocupado y juerguésco interrumpido casi exclusivamente por los reveses de la historia amorosa de Roberto con la Negra Ester. Es remarcable el hecho de que, en la única escena en que interviene la policía en su rutina de inspección, el juego escénico evada la confrontación, la señal de peligro real, la emergencia de una clandestinidad que debería defenderse, dando paso a la fácil solución de olvidar el problema enviando rápidamente a los muchachos de la patrulla a holgar con las chicas. Frente a esto cabe la posibilidad de pensar que, tanto el elenco como el director, no hayan visto la necesidad de investigar más en el contenido de las contradicciones en juego y esto podría, de alguna forma, ser normal en la medida en que el conformismo social imperante ha privilegiado la sobreestimulación por la forma en detrimento de una voluntad transformadora radical que implica conocimiento y análisis de las estructuras de la organización social y, por lo tanto, del poder.

Ateniéndonos a la puesta en escena, a la ejecución actoral y a la claridad de la forma, podemos decir, sin temor, que ella es impecable. La plasticidad escénica y el ánimo pasional y juerguésco, la claridad del sentimiento y la versatilidad lúdica logran electrificar al público y hacerlo *padecer* o *copadecer* en un intento rudimentario de consecución de la catarsis entendida como la identificación emotiva del espectador con el personaje. El bailoteo fox-trot de Boris Quercia es *'a prima vista'* cautivante y comprometedor y produce el quiebre instantáneo de la barrera entre el espectador y el espectáculo. La recuperación, a través de la máscara —que, resumiéndolo en pocas palabras, es la clara expresión, desde que el actor entra en escena, de la emoción que lo embarga, de modo que no haya lugar a dudas acerca de lo que está sintiendo—, de la inmediatez que significa el actor dirigiéndose al público, obliga al ejecutante a asumir una emoción extremadamente veraz (de otro modo la falsedad sería demasiado evidente) que necesariamente ha de conducir a un proceso de desencadenamiento de la emotividad del espectador, creando así los presupuestos para una catarsis de orden aristotélico. Esta inmediatez, que está constantemente presente durante todo el montaje, funciona como una suerte de filtro que permite detectar de inmediato las impurezas o los sentimientos "prefabricados". En ella, la música interpretada en el escenario también juega un papel importantísimo. Una de las funciones que cumple es mantener al espectador en constante relación emotiva con el desarrollo de la pieza, actuando a veces como podría funcionar el coro de la tragedia o comedia griegas, creando un respiro y la posibilidad de detenerse a regurgitar emocionalmente lo ya apercibido, o como una pausa que permite distender la emoción de modo que su desencadenamiento final sea de mayor impacto. Otra de las funciones apunta a dejar establecido que la situación que se genera en el escenario es siempre presente, genuina, actual y tangible. Que no es una mera representación que se vale de la convención teatral más condescendiente. A partir de estos elementos queda claro que la proposición de Andrés Pérez consiste en conseguir que en el escenario reine la emoción veraz. En dejar de manifiesto que lo que ocurre sobre el tablado no es una representación verosímil de un hecho, sino un hecho en sí, verdadero e irrepetible. De ahí que la escenografía sea escueta a ese grado, porque toda maqueta induciría a un desempeño actoral conforme a ella, a una *maquetización* de los personajes. En esta desnudez la presencia humana con sus emociones y palpitos vitales —el frenesí danzante, el abandono, el tedio, el dolor y el temor, la traición y la estocada mortal— adquiere la dimensión de único centro importante de atención. Y en esta concepción, el hecho humano que importa es la emoción, que se revela capaz de crear los espacios que la tramoya, deliberadamente, ha omitido. Los cuadros logran convencer de la realidad de los espacios. La playa, con sus rocas, arenas, agua y ventolera está ahí; la potencia emocional de los actores la hace aparecer ante nuestros ojos, porque ellos no son ni Guillermo Semler, ni Pachí Torreblanca, ni Rosa Ramírez, ni Aldo Parodi: ellos son Esperancita, doña Berta, la Negra y el chino, y están en la playa, y esto no es un juego de palabras ni es una nueva convención teatral, es un hecho que reside en la forma como el actor asume su labor. Este es quizá el gran logro del trabajo de Andrés Pérez. Más allá de los recursos circenses o de 'teatro callejero' a que hacía referencia Horacio Videla en nuestra conversación, que a la larga no pasan de ser elementos formales, en este sentido la lección de *La Negra Ester* viene a ser la reivindicación de la más íntima emotividad del actor. Sólo ella puede llegar a producir el despertar de la emotividad del espectador.

En la conversación con el elenco, María Izquierdo sostuvo que la obra fue montada siguiendo el plan aristotélico. Con este planteamiento imagino que María se refería a lo que ya hemos apuntado, en relación a la consecución de un desencadenamiento de las emociones, a la existencia de una suerte de *peripécia* o revés que se produce en la intención y los resultados de la acción, que en el caso de la *peripécia* son contrarios. A esto debemos agregar un elemento más, y es la premisa aristo-



Andrés Pérez, María José Núñez, Guillermo Asta, Aldo Parodi y Roberto Parra, en "reunión-abrazo" con NQ



Roberto y Lalo Parra, el gran payaso.



El Teatro-circo en su cámara.



Aldo Parodi y María José Núñez

télica de que la ventura o desventura son el resultado de las acciones de los hombres, vale decir, la responsabilidad de la dicha o la desdicha compete al hombre, que es capaz de actuar discerniendo lo que ha de ser el resultado de su acción. Dentro de esta coordenada, que dan pie para pensar que se busca una proposición teatral de raigambres épicas, queda, sin embargo, espacio para preguntarse si acaso la forma circense logra ser suficiente para establecer claramente el carácter de orden trágico que tiene la historia relatada en las décimas de Roberto Parra. Si se ha conseguido llegar a un extremo de la verdad emocional en los actores –y esa es la proposición–, ¿no resulta extraño que se rehuya la confrontación de la marginalidad con la represión abierta (social y policial) que ha vivido siempre ese mundo? Si, como lo entendemos, el análisis del teatro llevado a cabo por Aristóteles en la *Poética* se refiere a la tragedia, y entendemos que los puntos claves de la tragedia son la transgresión y el reconocimiento (Aristóteles lo define como el paso de la ignorancia al conocimiento) en relación a la mecánica del curso de los acontecimientos, y tomamos en cuenta que la catarsis se refiere fundamentalmente al hecho de experimentar determinadas sensaciones sin poner en riesgo la propia existencia, podemos coleccionar fácilmente que el acto teatral atañe al conjunto de la sociedad, máxime si comprobamos que los delitos tratados en la tragedia lo son o de lesa patria o de transgresiones al cuerpo social en su conjunto. Creo que la muerte o la desgracia por sí solas, no logran hacer que el espectador experimente los sentimientos de temor o terror y piedad –que de acuerdo a la *Poética*, son los sentimientos que debe producir la tragedia– y que para que estos logren producirse, debe quedar en claro el contexto histórico-social en que los sucesos que llevan a esa muerte o desgracia se producen. Esto presupone que las transgresiones que derivan en catástrofe, que los actos que se traducen en un cambio de fortuna, son susceptibles de ser cono-

cidos, analizados y, por tanto, resultan previsibles. Es siempre posible argüir que *La Negra Ester* no es una tragedia; pero si hemos comprobado que hay tendencias en ella que hacen pensar en un teatro de raigambres épicas, es porque se puede leer en el montaje una preocupación –desorganizada quizás, esbozada a grandes pinceladas tal vez–, por un asunto que atañe al conjunto social nuestro. Y, en este caso, resulta ser válido el que se aplique, para su análisis, el esquema aristotélico. Es cierto que el drama tratado en las décimas de Roberto Parra es un drama de amor, pero todo amor se da en un determinado contexto social. Y en este caso concreto se trata de un amor que surge en un prostíbulo –reino marginal, extramuros, oculto, soterrado, escondido, vergonzoso–, que posee ya el estigma de una cierta transgresión social. Frente a esto asalta la pregunta de por qué estas cualidades se omiten en el montaje, pues no creo que sea necesario hermosear la situación por mala –buena, diría Carlos Fuentes– conciencia. La ausencia de este carácter marginal que entra en conflicto con una sociedad represiva, hace imposible entender a carta cabal la transgresión que significa, para el mundo del ‘ambiente’ casar a la Negra con el Zapatero Barahona, o, al contrario, la transgresión que significa para este otro mundo –no marginal– la incorporación de un réprobo estigmatizado. Si este conflicto no aparece evidente, se vuelve dificultoso entender las acciones de Roberto Parra que lo conducen a un inmenso dolor. Fuera de las coordenadas de lo socialmente reprochable, de lo pecaminoso y por tanto transgresor, las vacilaciones del personaje, su pugna interna que lo lleva a abandonar tantas veces a la Negra, aparecen como absolutamente arbitrarias y caprichosas. Si efectivamente lo fuesen, habría que admitir, entonces, que es un drama que carece de valor teatral en la medida en que lo teatral es, por definición, atingente al conjunto social. Indudablemente, este no es el caso, pues, si no, habría que admitir que el público nacional carece de todo sentido crítico como para dejarse arrastrar por una forma –cautivante, por cierto, pero carente de contenido semántico.

Recapitulando, me veo en la obligación de decir que la proposición teatral de Andrés Pérez y el elenco del Teatro Circo, no sólo tiene absoluta validez en lo que se refiere a la forma de ejercer el oficio de teatrante, sino que es, además, una vía que merece seguir siendo investigada, puesto que muestra una clara tendencia a la recuperación del teatro en función del suceso social histórico. La carencia de una mayor profundidad en el análisis del entramado social en que la acción se desarrolla, si bien es cierto que logra menguar la validez del conjunto de la proposición, habría que entenderla como el producto del predominio de una concepción que privilegia la forma, fenómeno natural en un período de auge del neoliberalismo. Pero también es cierto que una de las tareas del creador es desentrañar las trampas del conformismo.

*La solución que se plantea para definir la catarsis aparece al confrontar la frase expuesta en la *Poética* con las alusiones a este asunto que Aristóteles hace en la *Poética*, donde se dice que los cantos catárticos dan a los hombres una alegría sin daños. Si la frase tan controvertida de la *Poética* –“por el terror (o temor) y la piedad, llevando a cabo la purgación de estas pasiones”– es interpretada a la luz de las referencias que se hacen en la *Poética*, podremos ver que se trata de hacer sentir estas pasiones (*pathémata*) sin exponer, no obstante, a riesgo de alguno la propia seguridad.

Víctimas de Difícil

Jorge Mpodozis

Sospecho que a todos los habitantes del Sur que, como yo, se han visto inmersos en la realización de alguna insignificante novedad tecnológica, les acontece ser Víctimas de Difícil, y desesperar cuando algún necio vendedor les espeta la elusiva palabrita.

Un ejemplo: con aparente confianza y profundo escepticismo, conociendo de antemano el final de un drama muchas veces representado, entomo las puertas de acrílico de La Casa del Ñufle, en Avda. Diez de Julio esquina de Huamachuco. Un disminuido sujeto espera tras el mostrador, asimismo de acrílico. Como conozco el negocio, parto por hacer valer mi ancestro y dejo caer una mirada alta, rubia y azul sobre su presencia quisca, morena y enjuta. Le espeto: necesito un ñufle excéntrico. Difícil, responde el individuo. Me esperaba el golpe, y contraataco: podría servirme uno hexadecimal. Con autoridad me replica: Difícil. Gasto mi última munición: en el anuncio dice que aquí fabrican todo tipo de ñufles. Sí, pero lo que usted pide es Difícil, se excusa con crueldad. Derrotado, antes de irme le su-

plifico: Podría indicarme dónde... Parece dudar, y apiadado dice: vaya a Ñufles Santiago. De allá vengo, le digo, dándole la espalda para no regalarle mi derrotada expresión. Mientras salgo le oigo decir jocundo: Difícil entonces, pues.

El odioso sujeto, sin embargo, no es culpable más que de pertenecer al gremio de los vendedores, sólo un subconjunto de una más amplia y abundante categoría, cual es la de los Formuladores de Promesas Inconsistentes. Ustedes lo apreciarán al darse cuenta de que el disminuido parece incapaz de decir no; dice Difícil a modo de Inconsistente Promesa, y en su necia jerga Difícil quiere decir, de un modo a la vez consolador y cruel, imposible, no, no sé, no hay.

Mi anterior comentario excusatorio podría no ser válido si se acepta, como frecuentemente se oye decir, que no debe encasillarse a los seres humanos, que Cada Uno y Sus Actos posee una presencia integral e indivisible, so riesgo de grave empobrecimiento del juicio, y que ejercer la Actitud Sistemática en esta materia depara graves perjuicios, tanto

para el Taxónomo como para el Ejemplar. Mi opinión es otra. Primero me ilustraron y luego me di cuenta de que, bueno o malo, ello es posible (y aun satisfactorio), dado que, explicativamente dicho, una persona es un ser social, y una persona particular con sus actitudes particulares resulta del ejercicio, más o menos idiosincrático, de una constelación de conversaciones, por así decir, posibilidades de ser, que su cultura le ofrece. Corolario fácilmente demostrable es que lo válido para las personas lo es también para los entes culturales.

Ejemplificaré abordando la cuestión que justifica este texto en este contexto. Hace poco oí algo de un señor con apellido francés que reivindicaba para sí el postmodernismo como profecía, invención e, inevitablemente, ideología. Peco me convenció el tal señor de esas calidades que se arroga: la post-cuestión que nos ocupa consiste en una reflexión estética (y en gran medida cosmética) sobre la estética (y fundamentalmente la cosmética) de la época contemporánea; por estas latitudes se la ve en compañía de jovencitos que

pronuncian antiguas palabras anarquistas con esa indolencia que, ya sabemos, puede conducir tanto al holocausto del alcohol y drogas como al fascismo iluminado (lo cual no constituye novedad, puesto que desde antaño esta clase de jovencitos usa vestirse a la moda). Lo dicho es para enfatizar que el postmodernismo no le pertenece a nadie como a nada; es una posibilidad de la cultura que se actualiza en una contingencia sociológica también propia de la cultura, a saber, el fracaso del progreso (antes Progreso) y la lamentable explosión del ridículo cohete.

Se me dirá que mi condición de Víctima de Difícil me ha vuelto pesimista, que en mi discurso no dejo espacio para la creación, para la posibilidad de que una chispa luminosa, conjurada desde la nada por la voluntad de algún genio, alumbré transformadoramente nuestra atormentada condición o algo por el estilo. Nada de eso. Dejo espacio. Sólo que considero que (y con esto termino), como dijera sus Bates a Alan, ello es Difícil, muy Difícil. Ya he ilustrado lo que la palabrita significa.



(Mientras esto que fue escrito antes es leído ahora que iba a ser después que iba a ser ahora y que ahora ya no es. Mientras esto que fue escrito por alguien, alguna vez, es leído también ahora o después por alguien que puede ser el mismo que lo escribió u otro cualquiera o no ser leído por nadie).

Aquí, en estas mismas líneas, quizás no ahora, sino antes o quizás después, también hay algo que todavía avanza hacia otro lugar o desde otro lugar, avanza hasta aquí o hacia ningún lugar. Y entonces lo que se cree que podría suceder aquí, sucedería en cualquier otro lugar, menos aquí.

En otro lugar y también aquí mismo se ha dicho lo que se dice aquí: (hay algo que avanza y eso que avanza es el lento y pesado avance de algo que podría ser algo como un cuerpo sobre algo que podría ser algo como un alambre).

Lo cierto, si algo cierto hay aquí, es que algo que avanza sobre algo, primero está aquí, y luego ese algo que era visto o sentido y se sabía que avanzaba o simplemente por haber avanzado ya no está más o sólo porque aquel que esto veía o sentía está ya en otro lugar y aquello que avanzaba y que creemos que ya no está más, sigue estando en el mismo lugar sin haber avanzado ni un ápice.

(Ahora, otra vez, aquí mismo, sobre el alambre vacío de su palabra vacía, él se va por el alambre del vacío hacia alcanzar el vacío de su propia palabra hasta donde no haya más palabra ni alambre ni vacío: el lugar del no-lugar: El Magnífico Lugar de los Lugares).

El único personaje es yo mismo: la pobre palabreja convertida en sujeto por obra y gracia de sí misma. Destruyendo en sí misma su gracia de sujeto. Destruyéndose palabra por palabra en la palabra. Yéndose cortada por el alambre cortado. Yéndose de sí misma hacia el vacío de sí misma. (Descerco de la lengua hasta llegar al silencio sobre la cuerda floja y cantar y repetir –en silencio– una vez más, otra vez la misma canción:

*Ninguna como
ningún amor,
todo parece una broma:
ninguna como
ningún amor,
ninguna,
ninguna canción de amor).*

