

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura



Seminario de Grado: “Cine y Literatura”
Profesor: David Wallace Cordero

Trabajo final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.

Sebastián Esquivel Arriagada
2005

Revista *Manuscritos*:
Memoria de ninguna parte

“Toda institución de grandes dimensiones necesita máquinas enormes, y aquella no podía ser distinta de las otras. Le bastaría con asumir el control de la maquinaria. Así es como se hace una revolución. No sencillamente el empleo de la fuerza, sino la conquista de los instrumentos de poder. La señorita Carichata bajó de prisa a la sala de calderas. El suelo había estado recientemente sumergido bajo el agua, pilas de libros mohosos y empapados se alzaban en precario equilibrio sobre cajones de naranjas, y el he8dor de orina distraía la atención. Pero la única maquinaria que encontró fue una hilera de pantallas de televisión, cada una de las cuales reproducía una imagen diferente, y una pantalla solitaria coronando el conjunto que repetía una u otra imagen de la hilera. Debajo de las pantallas había una gran mesa llena de interruptores, botones, controles y palancas; y frente a ella se hallaba sentada una voluminosa figura que manejaba el panel, con un casco de plástico blanco y un par de auriculares.”

Susan Sontag
Espíritus Norteamericanos

Epígrafe

¿Qué hacer?

Me encontré frente al octavo semestre de la carrera con una obligación: Trabajo final del Seminario de Grado.

Ahora, en el contexto de contestar al grado de licenciado en lengua y literatura por medio de un trabajo, lo más lógico era que la pregunta se centrara en ¿Qué hacer con la Literatura? O ¿Qué hacer, sobre literatura?

El problema:

Me había enfrentado antes (el primer semestre) a otra pregunta: ¿Qué es la Literatura?

Lo interesante del asunto era que el estatuto de la Literatura, siete semestres después, (y casi autorizado como “conocedor de la literatura y la lengua hispanoamericana”) todavía se mantiene, robusto y con aplomo, en el ámbito de las preguntas, de lo que uno se cuida de definir.

Desde luego la cuestión de qué hacer con la Literatura o sobre la Literatura, entonces, tenía que sostenerse en ese ámbito cuestionable; en ese entramado de fragilidades en los que el hacer puede mirar-se, revisar-se y reconocer sus contradicciones.

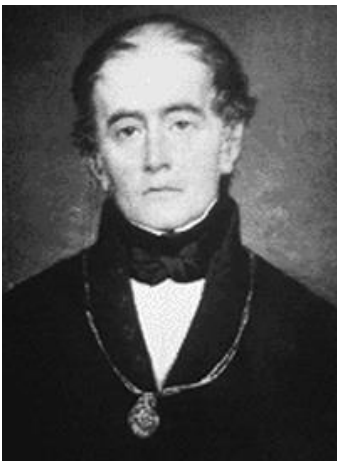
Nuestra forma de abismar (nos) en este trabajo se plantea en el énfasis que quisimos darle a los aspectos significantes: (la letra, la imagen, la página) tratando de dialogar también con ese mismo interés que leemos en *Manuscritos* (1975).

Nuestra lectura de la revista comienza con un pequeño comentario sobre el lugar de la universidad en la cultura en tanto pedagoga y jueza del Arte y la Literatura. Además, con motivo de señalar la institución que soporta la revista: el Departamento de Estudios Humanísticos.

Luego, se interesa por re-velar una *retórica* del museo y de la institución arte, en términos generales, para luego proponer una práctica de la memoria en la *colección*.

Entonces comienza la lectura de *Manuscritos* propiamente tal (que los invitamos a revisar).

En forma de ex- curso, les ofrecemos un fragmento intervenido de la novela *Nocturno de Chile* (2000) que intentamos hacer dialogar con ciertos aspectos de nuestra lectura de *Manuscritos*.



“Las universidades, las corporaciones literarias, ¿son un instrumento a propósito para la propagación de las luces? Mas apenas concibo que pueda hacerse esa pregunta a una edad que es por excelencia la edad de la asociación y la representación; en una edad en que pululan por todas partes las sociedades de agricultura, de comercio, de industria, de beneficencia; en la edad de los gobiernos representativos. La Europa, y los Estados Unidos de América, nuestro modelo bajo tantos respetos, responderán a ella. Si la propagación del saber es una de sus condiciones más importantes, porque sin ellas las letras no harían más que ofrecer unos pocos puntos luminosos en medio de densas tinieblas, las corporaciones a que se debe principalmente la rapidez de las comunicaciones literarias hacen beneficios esenciales a la ilustración y a la humanidad. No bien brota en el pensamiento de un individuo una verdad nueva, cuando se apodera de ella toda la república de las letras.” (Bello;1843)

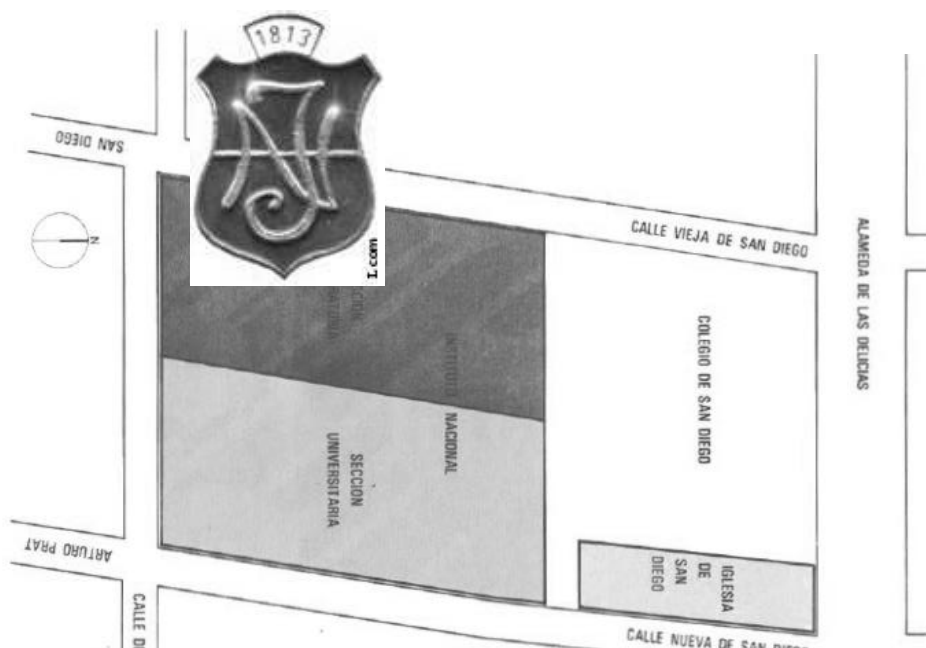
Esta (re) construcción del origen de la Universidad tiene que ver con el lugar central que ocupa como modelizadora de la sociedad chilena, luego de la caída del Rey y del discurso épico que se empieza a gestar a partir de la independencia.

La Universidad aparece como el lugar desde donde esta República *nonata* puede integrarse a la Universalidad cultural propugnada por la Modernidad Ilustrada; ingresar a la *Historia* y al *Museo del Hombre*.

Lo que me interesa resaltar es su unión siamesa con el Instituto Nacional, que es la institución por medio de la cuál se van a *formar* los ciudadanos y de la cuál surge la Universidad.

La tuición del estado sobre la cultura, sobre todos los ámbitos de la vida pública, va a ser articulada a partir de esta conjunción oficial, laica y pedagógica. Va a ser el camino de los Presidentes, de los constructores de la Historia y de la Ley: El arte y la literatura, en esta misma línea, van a ser objetos de su instrucción, de su supervisión, de su dirección.

“Origen (Ursprung), categoría cabalmente histórica que sin embargo, no tiene nada que ver con los comienzos (...) El término origen no significa el proceso de llegar a ser a partir de aquello de dónde se ha emergido, sino mucho más, aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer. El origen se yergue en el flujo del devenir como un remolino (...); su ritmo es evidente sólo para la doble mirada”. (Walter Benjamin;1990:28)



“Pero en este siglo, en Chile, en esta reunión, que yo miro como un homenaje solemne a la importancia de la cultura intelectual; en esta reunión, que, por una coincidencia significativa, es la primera de las pompas que saludan al día glorioso de la patria, al aniversario de la libertad chilena” (Bello;1843)



ASÍ, EN 1813 SE FUNDA EL INSTITUTO NACIONAL, CUYO OBJETIVO INICIAL FUE FORMAR CIUDADANOS PARA LA PATRIA [...] SEGÚN EL REGLAMENTO APROBADO POR EL CONGRESO, EL INSTITUTO ABSORBERÍA TODAS LAS CASAS DE ESTUDIOS QUE EXISTÍAN EN LA CAPITAL. EN OCTUBRE DE 1814, [...] LAS AUTORIDADES ESPAÑOLAS RETOMAN EL PODER Y UNA DE LAS PRIMERAS MEDIDAS AUTORITARIAS QUE APLICAN ES CLAUSURAR EL INSTITUTO NACIONAL. EN 1818, [...] EL SENADO REABRIÓ EL INSTITUTO NACIONAL BAJO LAS MISMAS CONDICIONES DE 1813. LA MISIÓN DEL INSTITUTO FUE ENTREGAR EDUCACIÓN INTELLECTUAL Y MILITAR [...] ADEMÁS, BUSCABA EJERCER UNA PODEROSA INFLUENCIA SOBRE LA CONDUCTA DE LA SOCIEDAD, DIFUNDIENDO LAS IDEAS IMPARTIDAS EN SUS AULAS HASTA CONVERTIRLAS EN CONVICCIONES PÚBLICAS.

Es interesante hacer un paralelo con el 73: la dictadura no clausura la Universidad; la desmantela. El sistema universitario que instituye es acorde con su influencia en la sociedad: diseña un enjambre de Universidades Autónomas

En Chile, la circulación del arte es dirigida desde la escuela de Bellas Artes. El museo, se inaugura a comienzos del s. XX — MNBA → 1910

[UNIVERSIDAD DE CHILE]
 (poder) ← FACULTAD DE BELLAS ARTES

← CANON UNIVERSITARIO → JUEZ UNIVERSITARIO
 ↓
 UNIVERSIDAD NACIONAL

LAS ARTES EN CHILE TIENEN TRADICIÓN UNIVERSITARIA DESDE EL SIGLO PASADO; DE HECHO A PARTIR DE 1849 LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA MÚSICA TIENEN EL RANGO DE DISCIPLINAS UNIVERSITARIAS POR QUEY DE LA REPUBLICA DEL 6 DE MARZO DE 1849 EN QUE SE INAUGURA LA PRIMERA ESCUELA DE PINTURA DEPENDIENTE DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE BAJO LA DIRECCIÓN DEL PINTOR ALEJANDRO CICARELLI A LA QUE MAS TARDE AGREGÁNDOSE LAS CATEDRAS DE ESCULTURA Y ORNAMENTACION SE DENOMINA ESCUELA DE BELLAS ARTES ANTECESORA DE LOS ACTUALES DEPARTAMENTOS DE ARTES VISUALES Y DE TEORIA DE LAS ARTES

Salón

Oficial

la arena ma

teológico de la República.

Los museos que las grandes naciones europeas van a abrir en el siglo XVIII (vienen a ocupar el lugar de una imposible fundación de la sociedad política moderna) ¹: [...] Inglaterra, el British Museum [...] La Francia rousseaquista y paineana hará del museo una institución política central, encargada de suplir la violenta desincorporación del cuerpo ideológico-político. No es una casualidad si el Louvre es inaugurado justamente en la fecha de la suspensión del rey. [...] sorprendente paradoja de una sociedad que

-El bello antes abre para el centenario. Es el momento de la construcción cosmética de Chile. El sistema republicano impuesto por la elite dirigente comienza a necesitar una legitimidad basada en la "identidad".

El carácter aparentemente más abarcador, inclusivo y participativo del discurso republicano podía perfectamente limitarse mediante una interpretación restringida, amparada en mecanismos censitarios, a fin de

no innovar en materia social. (les)
(Jocelyn-Holt, 201:41)

"La Europa que inventa el museo y la necesidad de producir totalidad estética a partir de una colección de fragmentos, produce al mismo tiempo la ficción política de

"¿Quién está habilitado para firmar, legitimar, testimoniar, en definitiva, para representar? Pueblos-sujetos, naciones. ¿Cómo? Estéticamente, instituyendo museos. Museos que tendrán como carga instituir el gusto de los conciudadanos, fundando así el verdadero mundo común -el de la sensibilidad- de las sociedades modernas."³

² Deotte, Jean Louis. P.69

³ Deotte, Jean Louis. P.69

El nombre de la nación / el nombre del pueblo / el nombre de la Universidad

pintura = Chilena | literatura = Chilena

En esta noción de cultura se re-vela la arbitrariedad del arte: en el gusto de una clase en su capacidad de imponerla en la escena.

"EN GRAMSCI LA NOCIÓN DE [CULTURA] ESTÁ PLANTEADA EN TÉRMINOS DE LA LUCHA POR ESTABLECER LA HEGEMONÍA SOCIAL, POR TANTO, COMO UN CAMPO EN DISPUTA, EN CUYO FUNCIONAMIENTO INTERVIENEN LAS DISTINTAS INSTITUCIONES. [...] UNA DOMINACIÓN-HEGEMONÍA, ES DECIR, LA CAPACIDAD DE UN GRUPO SOCIAL PARA DESEMPEÑAR UN PAPEL DE DIRECCIÓN INTELLECTUAL Y MORAL Y PARA CONSTRUIR UNA RELACIÓN DE PODER QUE NO SE AGOTA NI LIMITA EN LA MERA FUERZA O EN LA CONSECUENCIA MECÁNICA DE LAS RELACIONES ECONÓMICAS DE PRODUCCIÓN."⁴

Quizás un ejemplo nos sirva de ilustración: Barros Arana fue rector

del Instituto Nacional diez años (61-71). Fue perito en la comisión de límites CHILE-ARGENTINA. Escribió 16 to-

mos de una Historia General de Chile (1902).

Fue rector de la universidad entre 1893, 1897.

"Las estrategias de selección de la puesta en valor del patrimonio, de la política de creación artística, son manifestaciones de la misma voluntad del poder de construir la historia. La visión del poder es una visión de la historia. Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural. Proyecto indisoluble de la invención de una nueva disciplina: la historia del arte."⁵

todo un sistema ~~está~~ está involucrado en la categoría *arte*. "El modelo (de Marcuse) presenta el importante argumento teórico de que las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra [...] las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con las obras de este tipo en una determinada sociedad [...] Para referirse a estas condiciones estructurales, he propuesto el concepto de *institución arte*."⁶

Me interesa decir que la Historia de Chile se escribe antes que la fundación cosmética del cenenario

⁴ Wallace, D.

⁵ Deotte, Jean Louis. P. 71

"la génesis de una cosa y la utilidad final de esta, son hechos [...] separados entre sí; que algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a él, en dirección a nuevos propósitos, es apropiado de un modo nuevo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad; que todo acontecer en el mundo orgánico es un subyugar, un enseñorearse, y que, a su vez, todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar, en los que, por necesidad, el ["sentido"] anterior y la "finalidad" anterior tienen que quedar oscurecidos e incluso totalmente borrados."⁷

"Poner en relieve en una dimensión universal todo lo memorable (lo cultural: las obras de destino) toda la cultura mundial pasada, con el fin de [monumentalizarla] al archivarla. Ahí estaría, lo hemos dicho, la definición más próxima de cultura como nuestro deber. Preservar lo que ha sido dejado, como si se nos hubiese legado, es decir, dirigido expresamente."⁸

existe una noción de cultura como herencia, como patrimonio arrojado a nosotros que nos constituye como pueblo. Ahora, la historia como construcción, como (re)interpretación del origen, nos enfrenta al revés de la herencia: la apropiación.

Lo y en la cultura, estos discursos disputan la hegemonía

⁷ "El lenguaje es retórico, puesto que solo se propone comunicar una doxa (opinión) no una episteme (verdad). [...] No hay algo así como un [significado] propio que pueda ser comunicado" De Man, Paul, p.123

⁸ Nietzsche, Friedrich: La genealogía de la moral. Madrid, Alianza, 1992, pp. 37-38.

⁹ Deotie, Jean Louis, P.50

No hay un significado que sostenga su valor memorable

El significado es asignado a los signos por un sientte, o sea, es significación. y ella se pierde (ensubstanciación) como huella en/de la memoria: nada más consistente que el significado, nada más vivo que el significante

"¿cómo se puede consentir en común si lo que ha podido existir no ha dejado huella? [...] no certifica el dato, sino su archivo; es decir, su repetición. Es la repetición la que hace ser: no hay acontecimiento sin superficie de inscripción. La nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción ["Sólo puede haber un

siente: (das Seiende) tradicionalmente 'das Seiende' se traduce por 'ente' (lat: ens-entis: part. activo de 'esse' - ser). Pero como 'das Seiende' y ens significa lo que está siendo (o sea, lo que está en devenir constante) y la palabra 'ente' ^{ha} perdido su contenido verbal, y ~~esta~~ devenir en ella se ha petrificado, hemos retraducido como 'lo sientte' (participio activo de ser).

(Kay; 19 :52)

↳ la praxis del museo es excluyente, en tanto instituye la escena y lo obscuro

"El museo instituye entonces un imaginario. otra escena, en la que salen a la luz los objetos otrora indignos [...] la estética del museo es una estética de la desaparición. De la borradura. Justamente: porque hace aparecer."¹²

[La memoria es un no-lugar; es un topos]

↑
"Los lugares de memoria no son lugares de apropiación de un patrimonio que se trataría de conmemorar en común, porque el olvido activo precede a toda memoria. [...] Se trataría, entonces, de proseguir el trabajo de los [historiadores] de lugares de memoria, que muestran que estos lugares han sido fabricados: [...] esto es, que la memoria es un asunto de artificio, que presupone siempre el olvido."¹³
O sea, como un aparato retórico que puede ser hegemónico, pero que nunca deja de ser un argumento en el poder.

↳ El lugar del Historiador como espejo; como abismo de la construcción de la Historia

↓
Una historia vuelta hacia

Si el pasado heróico de glorias

⁷"Se impone la idea de un patrimonio común, de un culto cuasi-romano de los ancestros, de un pasado heróico de glorias comunes. [...] Sólo se puede consentir en aquello en lo que tenemos todos una experiencia común, incluso si cada uno [...] proporciona una interpretación y un testimonio diferente, de acuerdo a un principio de multiplicidad de los puntos de vista o de división de las voces [...] Es, justamente, este consentir el que transforma el "alguien" de la experiencia pre-reflexiva, empirica, en el "nosotros" político, reflexivo." Idem. Deotte, Jean Louis. P.23

⁸ Deotte, Jean Louis. P. 36

Partezano. las formas europeas están en decadencia.

La posibilidad de una historia como narración; la...
como colección artificial de...
hizo

...antes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no
identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo
creativo de un nuevo concepto de la causalidad histórica que
destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a
lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario. Si contempla-
mos la Diana de Éfeso con su tendencia a la multiplicación,
que nos hace pensar en la reducción de una diosa Siva,²⁷ de-
rivándose de ahí una constante histórica, es decir, siempre
que haya un encuentro de pensamiento y de formas entre el
Oriente y el Occidente, como en el siglo I y II a. de c., se repe-
tirán esas formas tendientes a los excesos y a las multiplica-
ciones. De ahí se derivaba un furibundo pesimismo, que tien-
de, como en el eterno retorno a repetir las mismas formas
estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos. He
ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que
su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa
a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos comple-
jos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorra-
lado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones
europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que
el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. Y
que las agujas para el rayo de nuestros palacios, se hacen de
síntesis, como la de los artesanos occidentales, y que hincan,
como el fervor de aquellos hombres, las espaldas de un ce-
leste animal, igualmente desconocido y extraño. Lo único que
crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra mon-
struosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos
críticos. Paisaje de espacio abierto donde no se alzaría, como
en los bosques de la Auvernia, la casa del ahorcado.²⁸

las
Eras
imaginarias

la noción
de la forma
europea como
finalidad
o teleolo-
gía de la
forma
Americana
de ahí la
dirección,
la tutela
de la
Universidad
condenar
el desarrollo
del arte des-
de la barbarie
a la civilización.

D'Ors retomó su propuesta fenomenológica y antihistórica, para discurrir sobre el "barroco atemporal".

²⁷ Diana de Efeso (o Artemis), diosa de la fecundidad entre los griegos, a veces representada con múltiples senos, así como Shiva, el dios de la generación cósmica para los hindúes, simbolizado por el lingam (falo) y representado con varios brazos.

²⁸ Esa frase enigmática de Lezama contiene una alusión al cuadro de Cézanne, *La maison du pendu* (fechado en Auvers, 1873), para crear una metáfora relativa al espacio americano: sería éste abierto, al contrario del espacio europeo, que el impresionismo de Cézanne parece representar con la casa del ahorcado cerrando el espacio visual del horizonte. Pero puede leerse la metáfora lezameana como un exconjuro a la "maldición" de la casa del ahorcado, si tenemos en cuenta lo que el propio Lezama escribió en un artículo de 1956, "Valoración plástica": "Cuando veo 'La casa del ahorcado'

[La alegoría - no la clausura]

Lezama Lima, José

por ende seguirían gobernando los más poderosos, veladamente justificados por el hecho de ser los más aptos, los más ilustrados, los más conscientes de sus intereses, intereses que por su gravitación en la sociedad se confundirían fácilmente con la felicidad pública. (Nocelyn-Holt; 2001:41)

"La inscripción del acontecimiento sólo tendrá lugar por el desvío del tribunal. Por tribunal no hay que entender

solamente la institución jurídica, sino más allá, sus procedimientos, su trabajo de pesquisa, la identificación de objetos testimoniales, la autenticación crítica, el registro, la comparecencia de las partes, la decisión, la ejecución, etc.

En síntesis, todo aquello que caracteriza tanto a la historiografía como a la museografía. Pero antes que

todas estas instituciones modernas, incluso antes de la institución misma del tribunal, está la figura del Juez."¹⁸

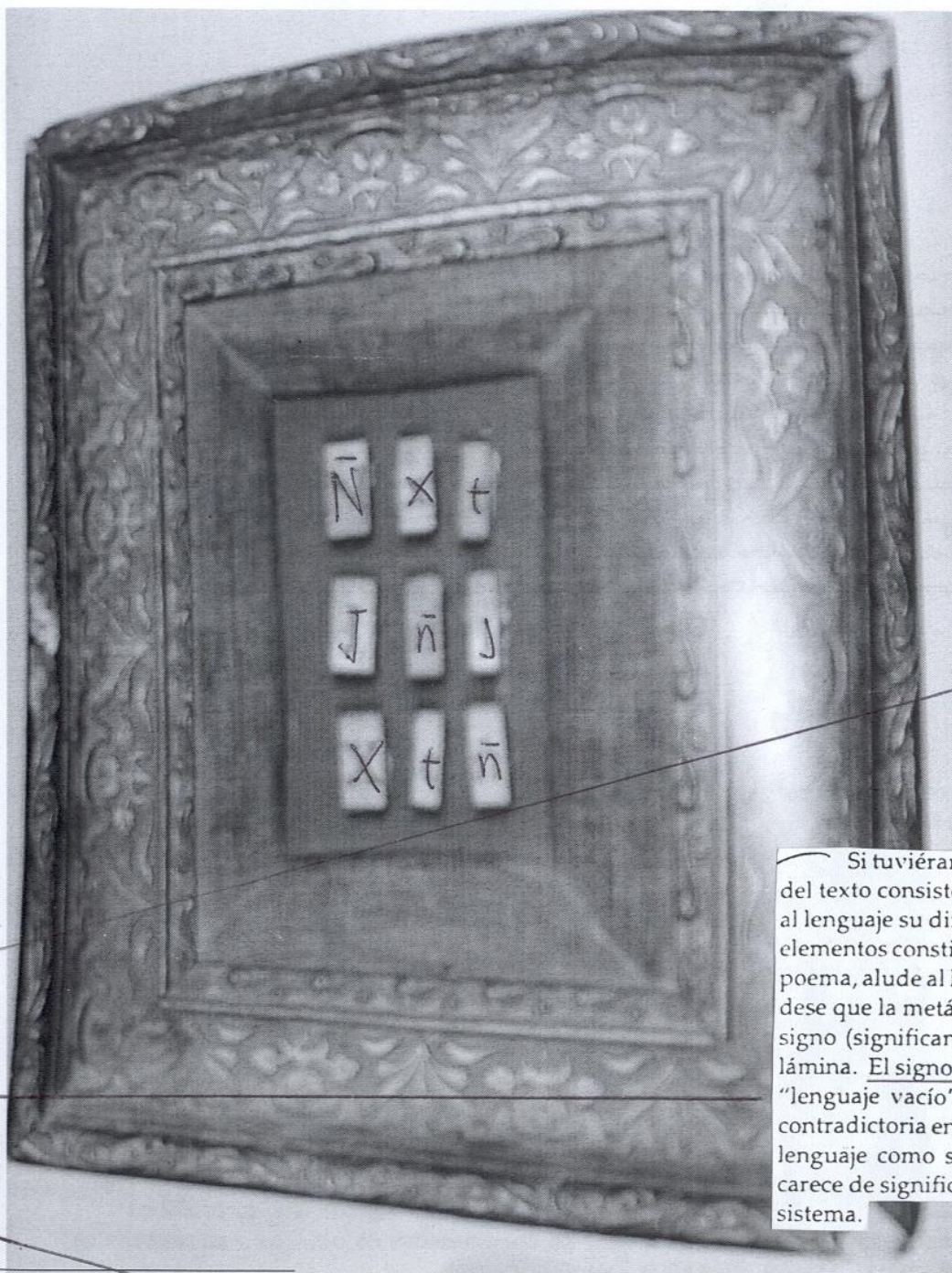
El Juez decide lo que entra al museo y también lo que se exhibe y lo que se guarda en las bodegas. Los objetos (documentos) que ingresan inmediatamente son monumentalizados, revestidos con la autoridad del Juez como hitos de la historia o de la cultura.¹⁹ La colección del Juez, al ser monumental, se convierte en Canon²⁰, lo que implica que cualquier museo establece la tradición a la que está consagrado.

La lectura es un acto de significación, por lo tanto de dación de sentido de significantes que por sí solos no lo tienen.

¹⁸ Deotte, Jean Louis. P.25 La autoridad que viste al juez le es otorgada en términos de hegemonía cultural.

¹⁹ "Esta pintura es un monumento, en tanto lugar de memoria intencional (destinada a recordar) Es esta monumentalidad la que permite hoy su recolección en un museo de historia." Deotte, Jean Louis. P.40

²⁰ "La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición." Benjamin, Walter. P.25



“Nietzsche traslada el estudio de la retórica fuera de los ámbitos habituales relacionados con las técnicas de elocuencia y persuasión haciendo que dependan de una teoría previa de las figuras del discurso o tropos. [...]: <no hay diferencia entre las reglas correctas de la elocuencia [rede] y las llamadas figuras retóricas. en general todo lo que en general se denomina elocuencia es lenguaje figurado>. [...] “...los tropos no son entendidos estéticamente, como ornamento, ni tampoco semánticamente como significado figurado derivado de una denominación literal, propia. más bien sucede todo lo contrario. el tropo no es una forma derivada, marginal o aberrante del lenguaje, sino que es el paradigma lingüístico por excelencia. la estructura figurativa no es un modo lingüístico entre otros, sino que caracteriza al lenguaje como tal.”¹⁷

(lihn:200)

Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardor del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo retirándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus dos elementos constitutivos: el significado. La transparencia de los signos, dicha en el poema, alude al hecho de que el significante no cubra ningún significado. Recuerdese que la metáfora de F. de Saussure para referirse a los dos constituyentes del signo (significante y significado) es la del anverso y el reverso de una misma lámina. El signo al que se refiere J.L. M. es un anverso que carece de reverso, y el “lenguaje vacío” es un lenguaje asemántico. Adviértase la complementación contradictoria entre la inanidad del “canto de los pájaros” con la descripción de un lenguaje como sistema cerrado, coherente: malla que es transparente porque carece de significado, pero que es irrompible porque tiene las propiedades de un sistema.



"el museo: no es, en el sentido propio, una arquitectura de destino sino, más bien, una arquitectura en que, a propósito de obras suspendidas, se plantea la pregunta por el destino del arte."²¹

Esto no es un unicornio

²¹ Deotto, Juan Luis, p. 72

(La letra es lo único real. El sujeto

La memoria como colección

¿Que relación de identidad hay entre un nombre y aquello que evoca? Jacques Derrida, leyendo a Paul de Man, escribe que un nombre siempre está por el siente, en lugar de él, en memoria de él¹. Incluso cuando aquél puede responder a su evocación. El rótulo o signatura (signature) se vacía en la posibilidad de su repetición, en su copia, en tanto ésta exhibe la distancia y la diferencia que hay entre el nombre como significante² y el siente como significado.

En este sentido, Roland Barthes introduce la metáfora de la nave Argos como una posibilidad de definir la identidad desde ese punto de vista orgánico, desde el significante, en la medida en que el diferimiento, metaforizado en el continuo reemplazar y reparar las partes de la nave, no hace necesario re-nombrar la nave cada vez.³

¹ "La muerte revela que el nombre propio siempre podría prestarse a la repetición en ausencia de su portador, convirtiéndose así en un nombre común singular, tan común como el pronombre "yo", que oculta su singularidad aun al designarla, que deja caer en la mas común y accesible exterioridad lo que no obstante *significa* la relación de una interioridad consigo misma." (Derrida;1989:62)

² "Cuando la meditación [...] hace de ella el objeto de un goce inmediato, ya nada tiene que ver con la reflexión, aun soñadora, de una identidad; esta meditación se atormenta y se encanta con una visión que no es nada morfológica (no me parezco nunca a mí mismo), sino mas bien orgánica." (Barthes; 1978:5)

³ "los argonautas iban reemplazando poco a poco sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma [...] Argos es un

La pregunta se traslada, entonces, hacia un aspecto material: ¿Qué evoca el nombre?

Para el Paul de Man de Derrida, existiría una materia sin presencia ni sustancia⁴. Esta materialidad de la "historia real"⁵, de lo que acontece, no podría dar pie a un discurso historicizante sobre ella, en la medida en que todo acontecer se pierde para siempre⁶; evanesce. Es irre recuperable, in-resucitable⁷; no se levanta de la muerte mediante la articulación de su nombre.

Sin embargo, el rótulo o signatura esta "en memoria de" un siente. Esa memoria es lo que evoca el nombre, lo que trae. Lo que le interesa al De Man de Derrida es el aspecto retórico, tropológico, significante de esa memoria, en tanto el pasado, en rigor, no existiría como anterioridad, sino que

objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma." (Barthes;1978:50-51)

⁴ "Se relaciona con una "materia" que no encaja en las definiciones filosóficas clásicas de los materialismos metafísicos, así como no encajan las representaciones sensibles o las imágenes de la materia definidas por la oposición entre lo sensible y lo inteligible." (Derrida;1989:64)

⁵ "La materialidad de la historia real es así lo que se resiste a la resistencia histórica, historicizante." (Derrida;1989:64)

⁶ "el arte de vivir no tiene historia: no evoluciona: el placer que desaparece, desaparece para siempre, insustituible. Vienen otros placeres, que no reemplazan nada. No hay progreso en el placer, solo mutaciones." (Barthes;1978:55)

⁷ "El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación." (Derrida;1990:320)

vendría del futuro. O sea, el siente se enfrenta a la memoria que no revive el pasado, sino que lo figura⁸.

Esto se basa en la noción de idea de Hegel en el De Man de Derrida, que aparecería en el orden sensorial, de la inscripción material de los nombres a partir de un proceso mecánico. Esto es, de la facultad de la memoria pensante (Gedächtnis⁹) en oposición al re-cuerdo (Erinnerung) que reúne y preserva en el interior del siente, la experiencia.

De ahí que, si el nombre es "en memoria de" y no evoca al siente que signa, sino que figura¹⁰ un recuerdo mecánicamente a partir de esa signatura, la memoria sea una proyección hacia el futuro y constituya la presencia del presente.

Ahora, si la presencia del presente se inscribe en una signatura cuya materialidad no tiene ni presencia ni

⁸ "la memoria permanece con huellas, con el objeto de "preservarlas", pero huellas de un pasado que nunca ha sido presente, huellas que en sí mismas, nunca ocupan la forma de la presencia, y siempre permanecen, por así decirlo, venideras: siempre vienen del futuro, del *porvenir*." (Derrida;1989:68)

⁹ "Hegel hace referencia a una facultad de la mente que el denomina Gedächtnis (memorización o memoria pensante) que [...] se confunde a menudo con el recuerdo (Erinnerung) [...] La memorización se debe distinguir claramente del recuerdo y la imaginación. Está totalmente desprovista de imágenes (bildlos) [...] pero no está desprovista de materialidad." (De Man;1989:63)

¹⁰ "En la memorización, en el pensamiento y, por extensión, en la manifestación sensorial del pensamiento como un "arte" de la escritura, "tratamos sólo con signos" [...] la memoria oculta la remembranza (o recordación) tal como el yo se oculta a sí mismo." (De Man;1989:67)

sustancia, el "presente real" no sólo no tiene un significado, sino que tampoco *una* presencia: en rigor, su presencia difiere continuamente¹¹.

"Así, el fracaso de la memoria no es un fracaso: podemos interpretar [...] su finitud misma, lo que afecta su experiencia de la discontinuidad y la distancia como un poder, como la apertura misma de la diferencia, en verdad de una diferencia ontológica (óntico-ontológica. Entre el ser y los entes, entre la presencia del presente y el presente mismo.) [...] ¿Qué ocurriría si hubiera una *memoria del presente* y que lejos de adecuar el presente consigo mismo dividiera el instante? ¿Qué ocurriría si inscribiera o revelara diferencia en la presencia misma del presente, y así, por el mismo indicio, la posibilidad de ser repetido en la representación? [...] Esta diferencia, por definición, nunca es presente; surge solo para la memoria, pero la memoria en cuanto "memoria del presente". [...] Solo una memoria puede reconocer este "sello" diferencial, esta marca o signatura [...] que el tiempo imprime en nuestras sensaciones. Ni el tiempo ni la memoria son nada más que la figura de estas marcas. Y esta "memoria del presente" solo se marca a sí misma, y

¹¹ "[Baudelaire] quiere salvar tanto la memoria como el presente, esa memoria del presente que remite al presente a su propia presencia, es decir, a su diferencia, a la diferencia que lo vuelve único al distinguirlo del otro presente y a esa muy diferente diferencia que relaciona un presente con la presencia misma."(Derrida;1989:72)

esta marca llega solo para borrar la anterioridad del pasado." (Derrida;1989:68-72)

Para Roland Barthes la condición nominal de un texto es un rótulo que indica una escritura, no un individuo¹². Esto porque el texto desposesiona al sujeto que escribe, en la medida en que se transforma en una red de palabras cuya mecánica depende de una Lengua que pertenece a la masa (insubjetiva)¹³. Esta lengua insubjetiva es el lugar donde habita el texto, el mundo del texto. Y, en tanto constituye una legislación, una norma pre-escrita, es fascista.¹⁴

Sin Embargo, Barthes encuentra una posibilidad que enfrenta esta lengua que me obliga a decir¹⁵, que es la escritura; las trampas que se pueden articular en/con ella¹⁶.

¹² "No busco poner mi expresión actual al servicio de mi verdad anterior [...] renuncio a la persecución agotadora de un trozo de mí mismo, no busco restaurarme (como se dice de un monumento) No digo: "voy a escribirme", sino: "escribo un texto y lo llamo R.B." (Barthes;1978:62).

¹³ "En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El texto no puede contar nada, se lleva mi cuerpo a otra parte [...] hacia una suerte de lengua sin memoria, [...] la de la masa insubjetiva." (Barthes;1978:6)

¹⁴ "El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y que toda clasificación es opresiva." (Barthes;2005:2)

¹⁵ "aunque yo siga separado de ella (lengua de la masa insubjetiva), separado de ella por mi manera de escribir." (Barthes;1978:6)

Frente al otro la lengua muestra su incomunicabilidad homogeneizante. La escritura es intransitiva¹⁷. No tenemos acceso a un individuo llamado Roland Barthes, sino a una escritura que lleva ese rótulo: funciona como Roland Barthes para Roland Barthes: esta escritura –y en el fondo cualquiera– se escribe. De ahí su imposibilidad de escribir sobre el otro.

Asimismo, Derrida habla de la escritura como figuras de muerte¹⁸. La signatura nos sobrevive, en tanto inscripción significativa, porque el diferimiento del significado constituye

¹⁶ "sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la propia lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, que por mi parte yo llamo: *literatura*." (Barthes;2005:3)

¹⁷ "Como inocencia, la atopia resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje [...] Atópico, el otro hace temblar al lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable*." (Barthes;1987:43)

¹⁸ "Si un pasado literalmente no existe, tampoco existe la muerte, sólo el duelo [...] incluyendo todas las figuras de muerte con las que poblamos el "presente", las cuales inscribimos en cada huella: esas figuras tendientes hacia el futuro a través de un presente fabulado, figuras que inscribimos porque pueden sobrevivirnos, mas allá del presente de su inscripción: signos, palabras, nombres, letras, todo este texto cuyo valor de herencia, tal como lo conocemos "en el presente", prueba su suerte y avanza, *de antemano*, "en memoria de. . ." (Derrida;1989:69-70)

una promesa de lectura, que es una escritura y es una memoria: una (pro) yección.

La identidad del arte y la literatura, entonces, sus nombres, deben ser abordados desde su aspecto significante, desde las obras, haciendo énfasis en su condición de documentos. Habría que exhibir la retórica de los monumentos, esto es, de los argumentos que sostienen la monumentalidad de ciertos documentos, del canon que ellos constituyen en el contexto de una *Historia*.

Walter Benjamin propuso un sistema histórico llamado *colección*¹⁹, que se basa en la liberación de los objetos de su función práctica, para ingresar en un orden desaturado distinto del canon. Para Benjamin, la colección comporta un ejercicio práctico y, por lo tanto, significativo, mecánico, una praxis que intenta exhibir la distancia entre el objeto y la historia de su producción, de

¹⁹ "Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más mínima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. [...] Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. [...] Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la «cercanía», la más concluyente." (Benjamin; 2005:223)

su forma. De ahí que sea una manifestación de la «cercanía», una desfeticización.

No obstante, los objetos se relacionan entre ellos, por medio de la alegoría, en un sistema mayor, que Benjamin metaforiza como enciclopedia o diccionario secreto²⁰.

Para el De Man de Derrida, la Alegoría es una figura de disyunción, des-totalizadora, no reducible a una metáfora ni a un símbolo ni a una metonimia. Es una figura de diferimiento que sostiene y desestabiliza un sistema²¹. Si se

²⁰ "No por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo esto más importante que todo lo que los separa. En lo que toca al coleccionista, su colección jamás esta completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría. Por otro lado, precisamente el alegórico, para quien las cosas sólo representan las entradas de un secreto diccionario que dará a conocer sus significados al iniciado, jamás tendrá suficientes cosas, pues ninguna de ellas puede representar a las otras en la medida en que ninguna reflexión puede prever el significado que la melancolía será capaz de reivindicar en cada una" (Benjamin;2005:229)

²¹ "[la alegoría] no puede ser totalizada por una interpretación, y por encima de eso, no es una figura de la totalización anamnésica, una gran congregación de todas las figuras de la metafísica occidental, su integridad y su límite [...] Si el concepto hegeliano de alegoría como "piedra angular defectiva" [...] dice algo sobre "todo" el texto hegeliano; lo que dice, aunque permanezca en su lugar limitado, parcial y circunscrito, que no podría simbolizar el "todo", es que no hay "sistema entero": el todo no está totalizado; el sistema está construido con la ayuda de una piedra angular defectiva, pese

puede metaforizar un sistema con la estructura del signo, la alegoría es la figura de la diferencia del significado del sistema. De ahí que éstos no puedan ser clausurados y que, sin embargo, se pueda hablar de sistema.

Por esto el De Man de Derrida llama a la alegoría piedra angular defectiva²², en tanto exhibe la imposibilidad de la totalidad con su presencia, al mismo tiempo que la soporta²³.

Derrida instala aquí la teoría deconstructiva demaniana. En esa noción de la alegoría como piedra angular defectiva advierte la inestabilidad propia de todo sistema: se (des)construye constantemente. La práctica deconstructiva de De Man consistiría, entonces, en la exhibición de este diferimiento, y no en una acción externa²⁴.

gracias a esta piedra que lo deconstruye. El punto de soporte esencial que le brinda esta piedra lateral no constituye más fundamento que una clave de arco. Es, y dice, lo otro; es una alegoría." (Derrida;1989:86)

²² "Lo que narra la alegoría es pues, en palabras del propio Hegel, "la separación o desarticulación del sujeto del predicado [...]". Para que el discurso tenga sentido, es preciso que se produzca esta separación, y sin embargo ella es incompatible con la generalidad necesaria de todo sentido. La alegoría funciona, categórica y lógicamente, como la piedra angular defectiva del sistema entero." (De Man;1989:81)

²³ "No olvidemos que una disyunción no solo separa, ya tratemos con el concepto hegeliano de alegoría, la alegoría de la disyunción o *en cuanto* disyunción. Aun siendo defectiva, la piedra angular soporta y articula, une lo que separa." (Derrida;1989:87)

²⁴ "La lectura no es <nuestra> lectura, puesto que tan sólo emplea los elementos lingüísticos que suministra el mismo

Barthes propone, frente a esto, una práctica erótica del discurso estético²⁵, que es coherente con la colección, en tanto la motivación del coleccionista nace de su deseo, más que de su autoridad.

¿Manuscritos no alegoriza un momento de cruce entre literatura y plástica, en el contexto de la interrupción de la judicatura de la Universidad, desde un departamento marginal de la Universidad? ¿La promesa Manuscritos no exhibe la necesidad-imposibilidad de una historia documental en su compulsión por coleccionar? ¿Manuscritos no subvierte el orden dictatorial al presentarse como jeroglífico, como un registro encriptado, en crisis de su legibilidad y de su estatuto académico?

texto; la distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura pone en evidencia. La deconstrucción no es algo que hemos añadido al texto, sino que es algo que está constituido en primer lugar en el texto. Un texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propio modo retórico" (De Man;1989:31)

²⁵ "un discurso que no se enuncie en nombre de la Ley y/o de la Violencia: un discurso cuya instancia no sea ni política, ni religiosa ni científica; que sea, de alguna manera, el residuo y el suplemento de todos estos enunciados. ¿Cómo llamaríamos este discurso? *Erótico*, sin duda pues tiene que ver con el goce; o tal vez *estético*, si se prevé darle poco a poco a esta vieja categoría una ligera torsión que la alejara de su fondo regresivo, idealista, y la acercaría al cuerpo, a la deriva." (Barthes;1978:91)

DEH

Lo que me parece más interesante del D.E.H. es que se constituye como un lugar paralelo a la facultad de Filosofía y Educación. O sea, se genera, dentro de la misma universidad, una alternativa a la academia, también autorizada como academia. Esto puede leerse como una apertura hacia una mayor complejidad en los estudios críticos, hacia una desestabilización del paradigma de la Universidad como jueza, garante e instructora del arte y la literatura.

Me parecen notables, además, 2 aspectos relacionados con el D.E.H.

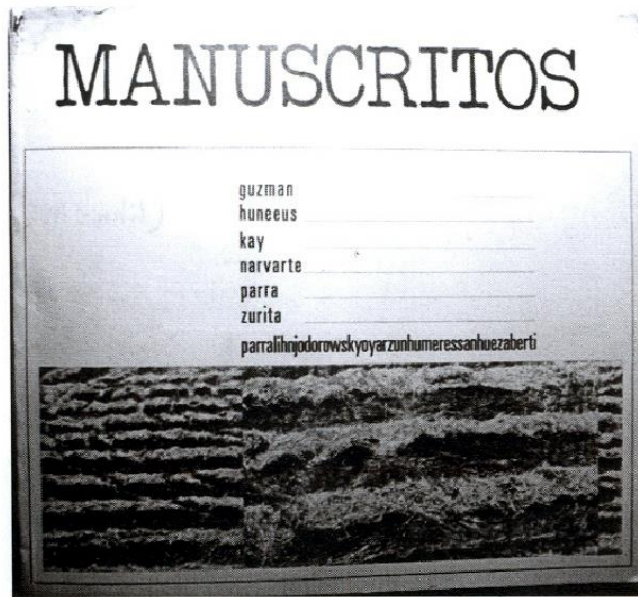
El Primero: La complejización de la academia y la consiguiente desestabilización de la facultad de Filosofía y educación, en su propio seno, exhiben el carácter plenamente hegemónico de la Universidad en términos culturales : antes que perder su judicatura, complejiza su magisterio.

El Segundo: El hecho de que el decano de la Facultad de Artes y la decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad hayan obtenido sus licenciaturas en el D.E.H. Lo que nos traslada hacia otra pregunta que no contestaremos aquí : ¿De qué se ha apropiado la facultad de Filosofía y Humanidades de la facultad de Filosofía y Educación y del D.E.H.?

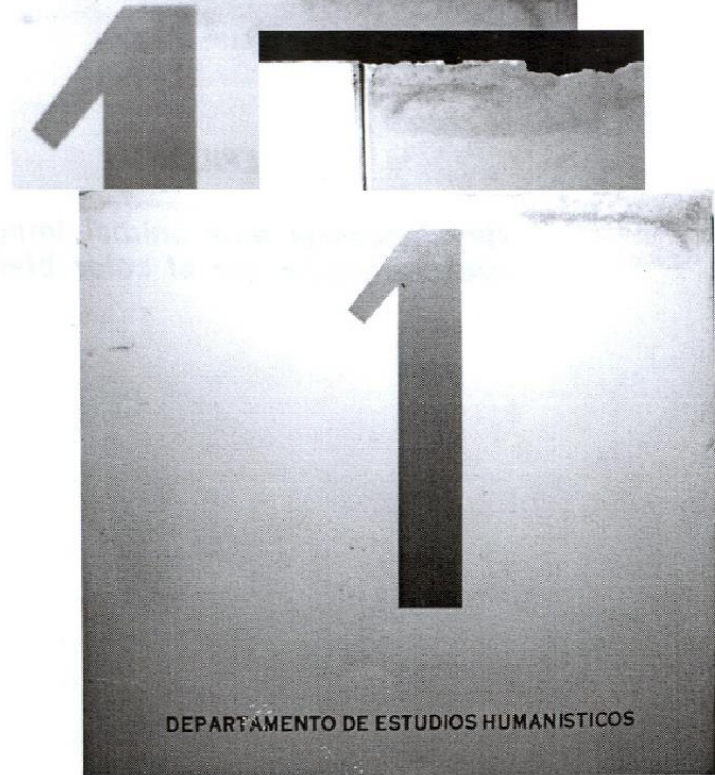
El Departamento de Estudios Humanísticos, instituto de investigación y docencia en Filosofía, Historia, Literatura, y Lenguas Clásicas y Modernas, se fundó como Centro dependiente de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile en 1964. Se convirtió en Departamento autónomo en 1972, pasando a depender de la Vicerrectoría Santiago Occidente de la Universidad de Chile.

Directores: Roberto Torreti, 1964 - 1967 y 1968 - 1969; Juan de Dios Vial, 1967 - 1968 y 1969 - 1970; Marcos García de la Huerta, 1970 - 1972; Cristián Huneeus, desde 1972.

La (re)escena obscena



La cicatriz como huella efectiva de este happening obsceno constituye una ruina de carácter espectral, en la medida en que hace perdurar el fantasma del evento que le provocó la herida.



El happening Manuscritos

El acto de encerrar, embodegar la 1 edición de la revista puede ser leído como un happening obsceno (fuera de la escena). El evento de silenciar, hacer desaparecer bajo encierro a una publicación "desordenada", que atenta contra el canon de la revista universitaria, me la foriza la escena durante la dictadura (cf. Bolaño p. 112-147), propiamente su carácter anfibológico: (obscena).

En condición subterránea, so terrada; en búsqueda constante por constituirse en lugar, al mismo tiempo que busca esconderse de la censura.

Ante un silencio absoluto, la desaparición y la tortura, en tanto la revista queda marca-

Se dejaba que el público hiciera lo que pudiera con los actos fragmentados, pues Kaprow había advertido que «las acciones no significarán cosa alguna claramente formulable por lo que al artista se refieren». Del mismo modo, el término «happenings» carecía de significado: pretendía indicar «algo espontáneo, algo que simplemente sucede que sucede». No obstante, la pieza entera fue cuidadosamente ensayada durante dos semanas antes del estreno, y claramente durante el programa de una semana. Más aún, los intérpretes habían memorizado dibujos de palotes y marcas de tiempo precisamente indicados por Kaprow, de modo que cada secuencia de movimientos estaba cuidadosamente controlada.

(Goldberg: 130)

La noción de Happening encierra una imposibilidad de archivo: no se puede restaurar la experiencia del evento que en sí constituye la obra

De ahí la importancia de la fusión; de la teoría: la necesidad del archivo en la imposibilidad de él

desde donde se nos propone el trabajo articulado de *Gabinete de Lectura*, en la medida que la exposición converge en la radicalidad de un punto ciego ausencia de visibilidad de las obras - que debe producir sobre su carencia, esto es la necesidad del archivo.

(De Norderflicht: 77)

El happening se re-revela, aparece y se esconde en su acontecer; al igual que la experiencia, se consume. Por lo mismo, escapa al valor de cambio en que se transa el arte en la galería

vienta el lugar
mercanti lizado

Si el CAMBIO ha de ser vivido y sentido profundamente, entonces la obra de arte tiene que ser libre para articularlo en niveles que vayan más allá de lo conceptual. No hay ninguna razón fundamental de por qué deba ser un objeto durable y fijo para ser colocado en una caja cerrada. El espíritu no requiere las pruebas del embalsamador. Si uno no puede traspasar esta obra a sus hijos bajo la forma de un bien de "propiedad", las actitudes y valores que encarnan bien pueden ser transmitidos. Y como tantas facetas bastante aceptables, pero pasajeras de nuestra vida, este arte puede ser considerado como una entidad semi-intangible, algo que ha de ser renovado bajo diferentes formas como la buena cocina y los cambios de estación: los que no podemos meter en nuestros bolsillos, pero que sin embargo necesitamos. (Kaprow)

frontados con las más "absurdas y repugnantes" escenas de horror a las con-

cinemas despiertas. [...] Lo que es importante es lo que el público mismo se lleva como resultado de mis imágenes y el Happening" (GOLDBERG: 137)

"Hay que distinguir los escombros de la ruina para significar que la ruina no viene después del acabamiento de una bella forma.

Benjamín escribe que el objeto de crítica, que viene después del historiador del arte, es la obra arruinada o consumada, mejor: la ceniza. Pero la ceniza es un elemento demasiado volátil para que una forma pueda ampararse, para que un tipo venga a expresarse en ella."

El único significativo de la ~~ex~~ experiencia es la memoria de los que participan en el happening. Su condición metafórica la ruina implícita de los signos y sólo puede enunciarse como interpretación; como re-significación.

No hay autoridad posible sobre el discurso sobre un happening.

FORMAS de los acontecimientos dé-coll/age (happenings)

accidente automovilístico

desastre aéreo

terremoto

(Bodegazo)

(Vostell)

"La ceniza es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de borradura de la existencia: huella más que huella. O bien menos que huella. Tanto la huella es el modo de ser (el ser mismo) de lo que esta borrado y que en sí no tenía más existencia que la de un dato (la "realidad", lo "vivido"), tanto la ceniza, este acontecimiento que era la existencia, se consumió antes de hacerse huella, puro meteorito, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y donde aparece. La inscripción exponente sin memoria es a la vez revelación y destrucción.

El soporte material que prefiere es el vidrio. Un soporte que no mantiene nada y es diferente a todo, que olvida todo, elegido por una época en que, no existiendo más la presunción de inocencia, la tarea sería (hacerse) olvidar, no dejar huellas tras de sí."

²¹ Déotte, Jean Louis. P.172

²² Déotte, Jean Louis. P.172

discurso". "Lo que se le debe de personal a Breton (sus otros descubrimientos estarían anunciados en Goethe, Nietzsche, Mallarmé) es el descubrimiento de un espacio que no es ni el de la filosofía ni el de la literatura ni el del arte, sino que sería el de la experiencia". "Nos encontramos hoy día en una época en que la experiencia y el pensamiento —que no es sino una y la misma cosa— se desarrollan con una



Antes de los documentos "Quebrantahuesos" se do comenta su recepción. Como se comentó en un diario esta "broma". Tiene que ver con la irrupción del Quebranta huesos en el espacio públicos: se registra, a su vez en un lugar escritural de masas (diario) que publica una foto del evento que Kay resulta: El happening Quebranta-huesos; su estatus de obra en la experiencia de sus participantes

Hay una serie de "fondos" negros y blancos, tanto para esta foto como para el resto de los Quebrantahuesos:

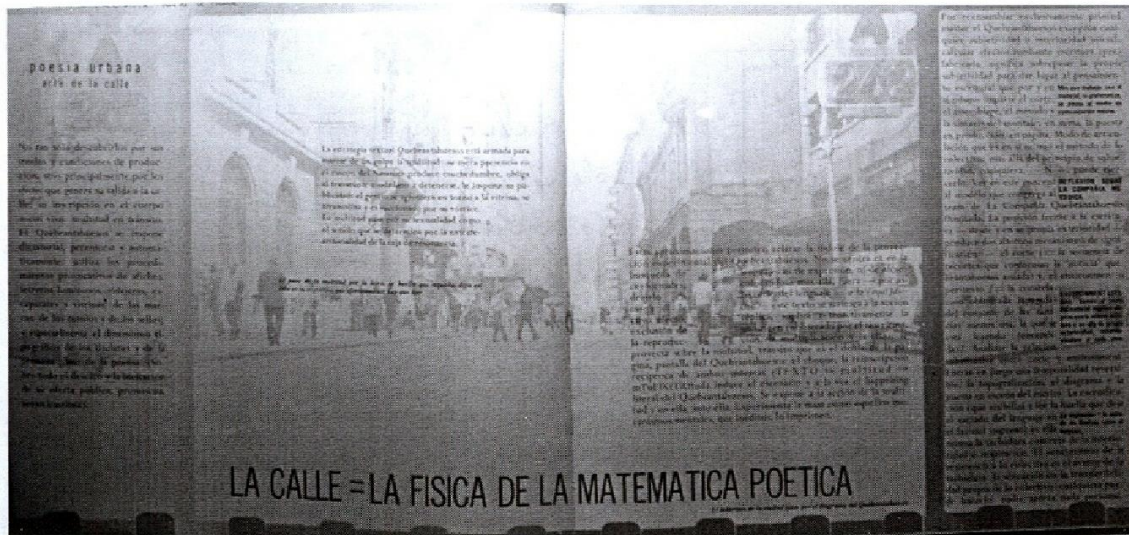


Los huesos constituyen la base de su dieta, siendo la única ave "osteófaga" (comedor de huesos) del planeta [...]. Su nombre común "Quebrantahuesos" viene de la particular técnica que tiene para ingerir el alimento. Ésta consiste en la rotura de los huesos grandes, que se lanzan desde el aire en zonas rocosas que den origen a "rompederos".



Acumulación es COLLAGE
Explosión es dé-COLLAGE

(Vosfel)



kay:

REWRITING

El concepto central que moviliza la lectura de Kay del Quebrantahuesos es el Re-writing.

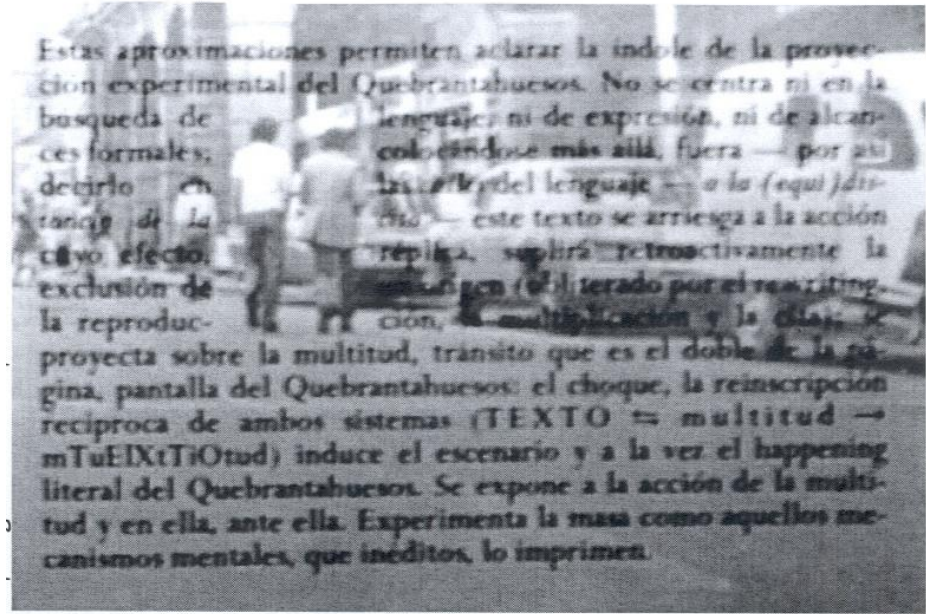
La escritura como reescritura y la reescritura de la reescritura, dentro de un sistema de producción que la desaturatiza, en la copia, y que exhibe la mecánica de la cita al trabajar con el bottamiento y la reelaboración.

En la primera doble página, lo que le interesa poner de relieve es el carácter performativo, callejero, del quebrantahuesos como happening. Al mismo tiempo como un environment o instalación literal.

Subyace asimismo a las Variaciones el rewriting, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no sólo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario.” (Kay; 2005: 93)

Kay escribe y quiebra su texto en fragmentos (decollage) sobre la reproducción de un negativo revelado (positivo) que muestra la calle ahumada, lugar donde el happening ocurría. Le interesa resaltar, en la faceta performativa del documento, la “obra” como la huella en los receptores, como superficie de inscripción de la perforance: la mTuεlXTiottud, la multextitud; el soporte

Le interesa el lugar dictatorial que ocupa como escritura vertical, el shock y la violencia con que interrumpe el recorrido del transeunte por la ciudad. Al mismo tiempo, su interrupción como provocación, la aglomeración en torno a la cita de la cita y su despliegue en el espacio físico.



FORMAS DEL dé-coll/age

- demoler
- romper
- borrar
- esfuminar
- desteñir, decolorar
- distorsionar
- doblaje
- foto movida
- sobreimpresión
- interferencia de la TV.

(Nostell)

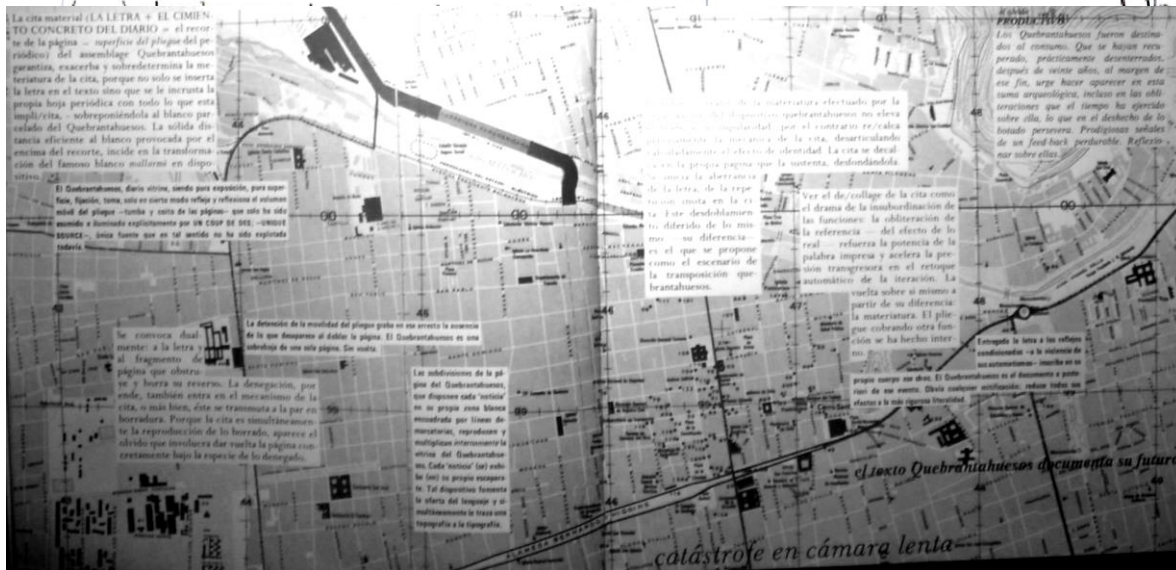
La función poética del lenguaje (que no lo sustrae a los menesteres prácticos pero que postula la existencia de un lenguaje poético autosuficiente en el sentido de su especificidad) es una realidad que puede llegar a ser una fuerza de resistencia de la literatura al orden de la represión establecida. Un lenguaje que no se deja penetrar y/o anular por la jerga dominante es de por sí, por su sola materialidad irreductible, un opositor. (Ihn: 470)

El recorrido de la recepción, para Kay, se realiza mediante una operación de encendido y apagado: mientras se lee un compartimiento, los demás quedan en estado de espera (stand-by). Así, exhibe la condición paradigmática de las primeras planas de los diarios y se asienta en ella.



Desde el punto de vista del Environment, como instalación literal: como una escenificación, en cuadrículas, de un escenario de citas, por el que la mirada transita. Se convierte en un topos, en un lugar, que es asimismo instalado en otro: la calle. De ahí su interés en la topografía del texto, su condición de circulación no dirigida, intermedia entre la escenificación y la escultura.

decollage (o) Im desencolar, des-
 apegar, desengrudar, partida y ele-
 vación del avión del suelo, despegue,
 prendimiento (p. ej. de la retina)
 Fig., separar, largarse, P. morir,
 pej. estirar las patas... (C. H.).....



La segunda doble página trata la dimensión material del Quebrantahuesos. Se pregunta por la disposición de primera plana única, su promesa clausurada del desarrollo de la noticia. También, el aspecto material del re-writing: a partir del corte de la hoja y la exhibición de la materiatura de la cita, que permanece como era en el lugar desde donde fue arrancada. El acto de la cita es abismado, en tanto violencia ejercida sobre el texto: la (re) escritura como borramiento. El texto, de nuevo roto, fragmentado, es instalado sobre una panorámica aérea de la calle ahumada. Es bombardeado sobre la ciudad, en cámara lenta, instalado también como un environment literal, que cae sobre el lugar donde se instala el happening Quebrantahuesos, al mismo tiempo que metaforiza el ataque a la moneda 2 años atrás. Este es quizás el símbolo más potente y explícito de la interrupción institucional que inaugura el régimen policial.

Kay, todavía en el aspecto material y lo que eso exhibe, hace alusión al olvido activo y, por lo tanto, a la memoria como construcción. Además de la memoria como futuro, como documento de su evento a posteriori; "documenta su futuro" (Manuscritos;1975:29) Construye su memoria, como figura y ficción de lo que signa y de si mismo: se recuerda.



La tercera doble página disgrega su texto y su reflexión en torno al reverso: al Quebrantahuesos como obra literaria, como ready-made literario.

Está instalado, de nuevo, sobre un positivo que muestra la misma calle, pero vista desde el otro lado.

Su reflexión sobre el ready-made tiene que ver con su condición an-estética, con sus aspiraciones no “bellas”, que intentan eludir el carácter frívolo del texto o de la “obra”. El ready-made, para Kay, traslada a la “obra de arte”, hacia una práctica de cuestionamiento radical que tensiona todas las relaciones imbricadas en la institución arte (literatura incluida). Así, enfrentado al espacio de la interrogación, de la provocación y de la ironía, el objeto se presenta al receptor ya clausurado: no necesita de la participación receptiva para completarse como obra de contemplación. De ahí los problemas que involucran no sólo el estatuto de la recepción, sino también del sujeto mismo. El ready made pone en tensión, al receptor (por lo tanto a la crítica literaria) no solo como parte de la institución arte, sino también como individuo, vaciado en la condición clausurada, en estado de ready made de la recepción propiamente tal.

LA RECEPCION DEL
READY-MADE SE EN-
CUENTRA EN ESTADO
DE COPIA CONSIGO MIS-
MA SE CITA A SI MISMA
EN CUANTO REPRO-
DUCCION. ES SU PRO-
PIO DOCUMENTO QUE
CUMPLE EL PAPEL DE
COPIA.

LA RECEPCION DEL
READY-MADE SE EN-
CUENTRA EN ESTADO
DE COPIA CONSIGO MIS-
MA. SE CITA A SI MISMA
EN CUANTO REPRO-
DUCCION. ES SU PRO-
PIO DOCUMENTO QUE
CUMPLE EL PAPEL DE
COPIA.

Este negativo detenido se exhibe como material de trabajo (manuscrito) y también como muestra del proceso mediante el que los fotogramas producen la imagen-movimiento.

Este movimiento-detenido, que posibilita la imagen cinematográfica, está roto, averiado... y se imprime, como afectado por la mirada de la medusa de otra mecánica de reproducción.

La letra deambula en este territorio desaturado de la calle ahumada: juega y se refleja (flexa) se dobla y se quiebra; ahí la posibilidad de exhibir la intransitividad de la escritura (y de la imagen) y de subvertir la Lengua como norma, en la tensión de su (re)presentación.



Entendemos este poema como una poética referida a todas las artes cuyo lenguaje no es literalmente descifrable: la pintura, la música, la poesía misma, pues lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial. El poema es una confabulación en la que el lenguaje de la ciencia occidental, oblicuamente empleado, se entreteje con ese orientalismo que hemos mencionado (en un juego de efecto humorístico que explora subliminalmente su problema: decir y no decir). (Lihn: 200)

También metafORIZA la nostalgia por la calle, por el movimiento de la masa por la ciudad que se ha detenido, quebrado por el toque de queda, por la vigilancia militar.

¿Dónde la multtextitud de qué masa, en 1975?

El ready-made, en tanto objeto elegido por no ser estético, significa performativamente.

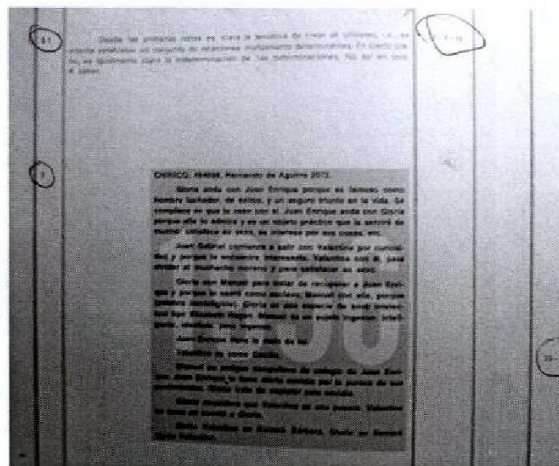
El impacto de Manuscritos, es distinto de los Quebrantahuesos en su obscenidad, en su irrupción silenciada, interrumpida. Y espectral.

El Happening pone en cuestión el estatuto de la obra en su evanescencia, en la imposibilidad de su archivo. Lo interesante es que también se pregunta por la posibilidad de cualquier archivo, por la "presencia" de cualquier obra.

El Happening y el ready-made (en lo que tiene de performativo) exhiben el diferimiento que hay entre el presente "real" y la "presencia" del presente que habitamos (siempre proyectivo, siempre porvenir, siempre diferente)

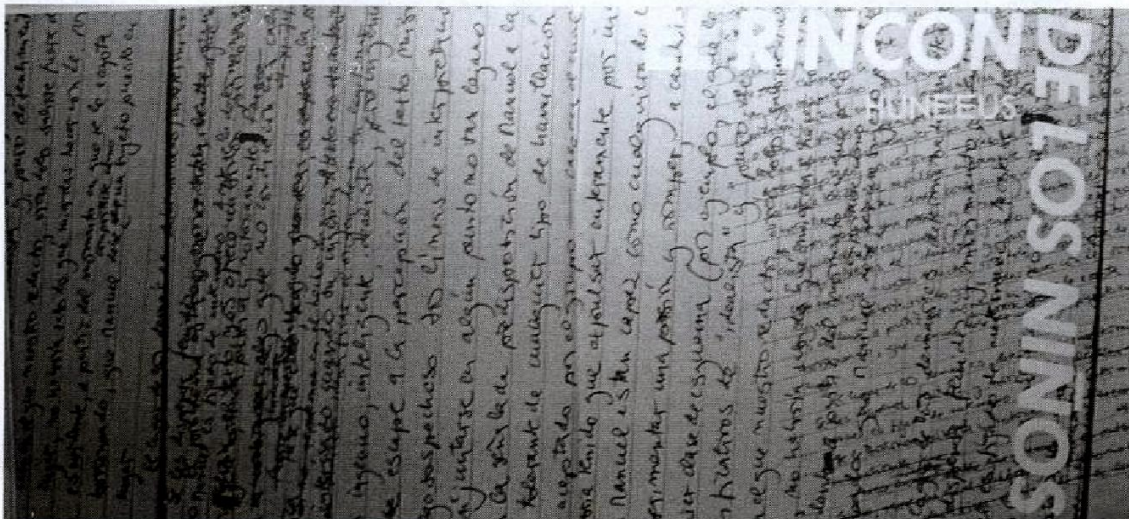
Está escrito en la primera persona de un autor de ficción: el narrador representado. Es el sujeto de un texto que se toma todas las libertades del "discurso natural" o del discurso como proximidad al modo natural del lenguaje (discurrir, comentar, filosofar, dispartear, etc.) a expensas de las convenciones de la novela realista en lo que respecta al yo escribiente. Por otra parte, el empleo, como recurso literario, de ese representante del autor que simula escribir el texto, no oculta al autor del libro: más bien cumple con la función de mostrar al autor en el acto (fallido) de disfrazarse o escabullirse, escudándose en esa representación del narrador: un simulacro deliberadamente insuficiente.

← a su vez, el comentario se hace simulando un análisis estructural, separándolo. (línea: 649)



- el año bajo la es crítica don de ocurre -

Este es un ejemplo más del chorro del D.E.H.

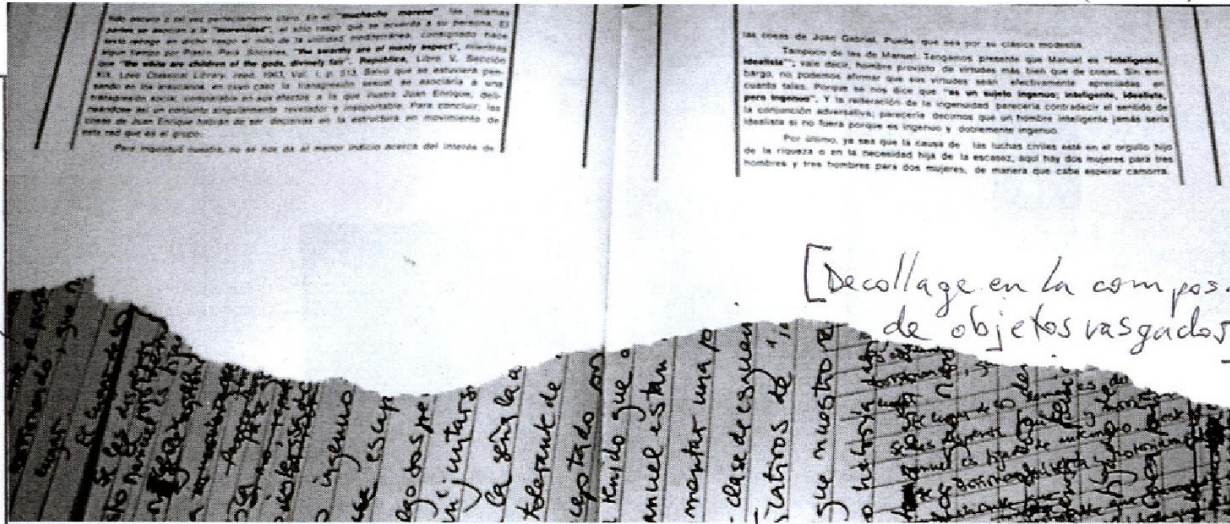


Aparece la letra manuscrita, el borrador, en el rincón donde los niños juegan y pierden y se equivocan y se reescriben y se superponen; se borran y siguen jugando.

dé-coll/age como principio productivo que se
y de la autodestrucción, en gran contra-
sirve de la destrucción

posición al collage en el que por lo común
se yuxtaponen materiales y objetos no destruidos,
aunque ciertamente heterogéneos. (Vostell)

el texto es "presto en
página" en el sentido
del Manuscrito hallado,
como Cid Hamete y
Cervantes y Pierre Re-
nard:
¿Quién es Autor de
"el rincón...?"



[Decollage en la composición
de objetos rasgados]

Las precauciones que toma la novela a este nivel son transparentes y, por lo tanto, desafiantes. Constituyen antes los signos explícitos de la censura que sus efectos. Miman un texto censurado, lo representan. Pero hay aquí, junto a ese juego de provocaciones y disimulos, (lin: 655)

- ↳ se exhibe el trabajo de la escritura
- ↳ se abisma la novela en la letra manuscrita
- ↳ se desfetichiza la letra impresa -

↳ la "visualización" "analiza" el texto, lo separa y ordena como un estructuralismo visual; le adjunta números y líneas en un diagrama que lo asemeja a una tabla

Pero el libro no opone su propia moral a la moral del mundo. Se limita a desacatar un pensamiento ideológico, poniendo en evidencia su falsedad, la monserga detrás de las grandes palabras. El mundo de los adultos con que, sin superarlo, se enfrenta la rebeldía de *El rincón...*, obedece a un principio: "Business Pleasure, la combinación más alta, según vox populi y Charlie Chaplin". (lin: 655)



El lugar de no lugar; el a topos
de la obra de Parra; el revers del
momento; ahora monumental-
izados como documentos.

Hoy, en el caso de los Assemblage y los Environment más progresistas, el uso de media obviamente percibibles como lo son papel de diario, lienzas, telas adhesivas, pasto que crece, o comida real, apuntan a una de cisión con ciente y cal culada de ab andonar el of icio y la per manencia (asociados en el pasado con el Arte), puesto que nadie puede pasar por alto que la obra se va a volver rápidamente polvo o basura. Como el crítico de arte Lawrence Alloway ha observado, nuestra cultura "throwaway" (de desecho) han permeado hondamente la sustancia y los métodos mismos del arte creativo contemporáneo. (Pero, a desemejanza de nuestros productos estandarizados que también son hechos para ser desechados, la obra de arte es única y personal.). (Kaprow)

Distinto de le-writing, que es un trabajo de lectura sobre un documento mon men talizado (el de be mn ta hu es os) Aquí, la pura visualización, su "presta en página", en tanto traducción, corresponde a una articulación de sentido (significante) sobre textos des pre ciados por el propio Parra; obscenos.

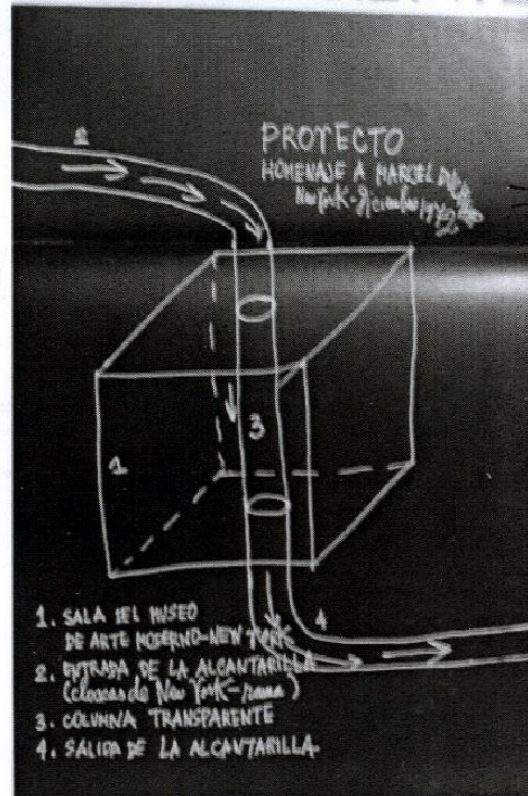
Lo siguiente el canon del mismo premio Na-

En las *Variaciones* el lenguaje escrito es, por decirlo metafóricamente, fotografiado: así, convocado anónimamente —out of nowhere— expone y documenta la mente mediatizada y, subliminalmente en su lectura concita el dolor institucional que el individuo encarnará si ha de subsistir como sujeto frente a lo leído.

(Kay, 2005: 93)

¿Qué valor hay en el documento monumentalizado? Aparte de la compulsión del compilador, poner en circulación el documento, en vez del puro monumento o de un argumento sobre su valor monumental, explicita una voluntad de situar al receptor frente a la obra, más que frente a una instrucción de lectura.

LA COLUMNA TRANSPARENTE

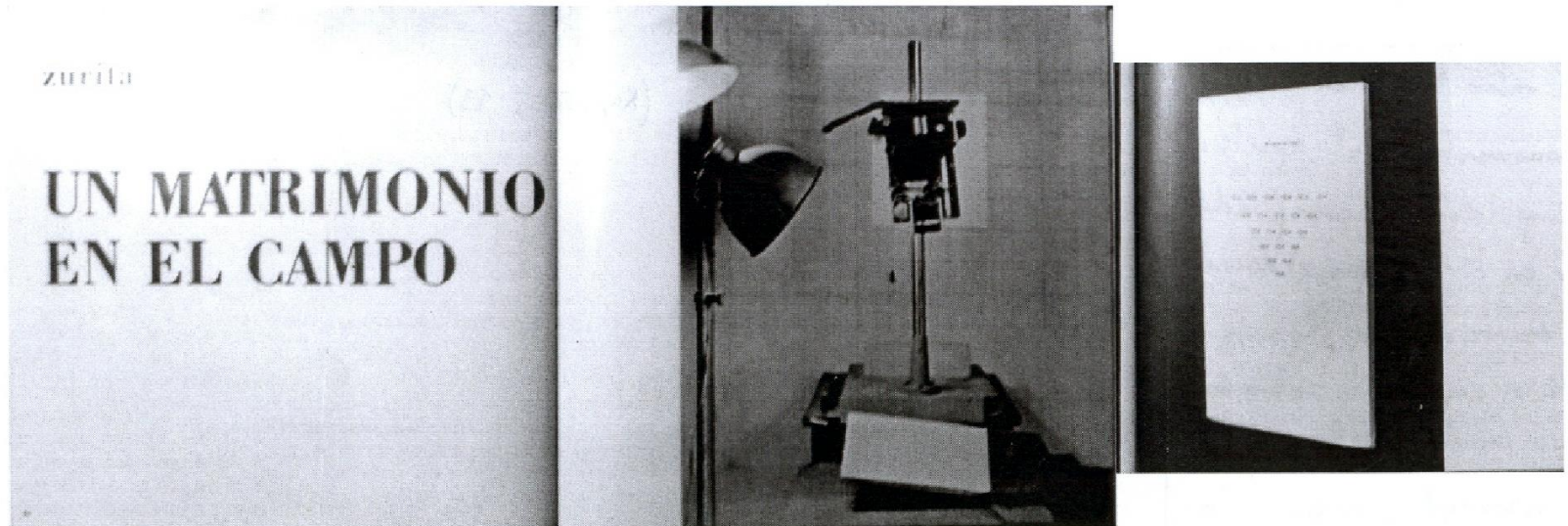


→ Environmento instalación (plan) que recoge una filiación Duchampiana en Parra lo la anti poesía como Ready-Made; como lenguaje an-estético.

la lengua poética. Para

mí, ella es todo lo contrario del lenguaje del poder, lenguaje denotativo, activo, imperativo, transitivo. Anómala, lógicamente impertinente y singularizadora, la

Este es el lugar de abismo más explícito dentro de Manuscritos —



Kay visualiza un poema de Zurita que concluye con ~~las~~ fotos de planchas de yeso escritas, que parecieran flotar en el vacío; lápidas perdidas en ninguna parte (Nowhere), obscenas, que gravitan entorno a los muertos perdidos. Pero no sólo hambres y mujeres desaparecidos, sino también la experiencia del dolor y del terror que se pierde, evanescente, irreparable e intransitiva: ¿Cómo se recuerda? ¿Cómo se transmite?

Pero vuelvo a mis dos ejemplos iniciales, en busca de una conclusión. El uniforme de un agente del Estado guerrero se convierte, con gran facilidad, en el disfraz o el camuflaje de los malos instintos, mientras que en el otro polo el disfraz con que se echa a correr la creatividad es, en el contexto de la opresión, una transgresión porque libera el deseo o lo sugiere. El uniformado ve en el disfrazado a alguien que como él puede no ser lo que parece: lo supone portador de armas, no

Ni una ni nadie, en ninguna parte.

Se exhibe el mecanismo de la imagen. Se desavataiza lo "mágico" de ese nowhere, su lejanía. Se transforma, al comienzo y al final de su argumento estético, en una historia de su forma: se desfetichiza.

¿Quién daría algo por esas auras manchadas que las vacas mugiendo dejan libres en los blancos espacios no regidos de la muerte de sus perseguidores?

La posibilidad de estar

-rectificar del animal al matadero-

La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero por eso no mugen y son simbólicas

(abisma-se) "letras-signos"

[esperanza]

II.- [Iluminadas] en la muerte de sus perseguidores - Agrupando símbolos -

la libertad intransitiva de los signos

III.- Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud que está loco al revés delante de ellas

(HOLA lector)

Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas mugiendo dejan libres - cerradas y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario, regresando de esas persecuciones?

Lo el dolor es intransitivo igual que el lenguaje



pecho, pecho / porque me has a budo mudo

⇒ remisión al sacrificio / ⇒ la cuestión del dolor

el grito / el dolor / el clamor...

Esa vaca muge pero se morirá y su mugido será "Eli Eli / tamma sabacthani" para que el vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa lanza llegue al más allá (nowhere)

El matrimonio en este campo de lluvias blancas no regidas por los perseguidores es entre el dolor y la muerte, los vaqueros y las vacas. Es la subversión en el revés de (Eros: el tánatos: Este matrimonio, este sacramento macabro.

LAS LLANURAS
DEL DOLOR

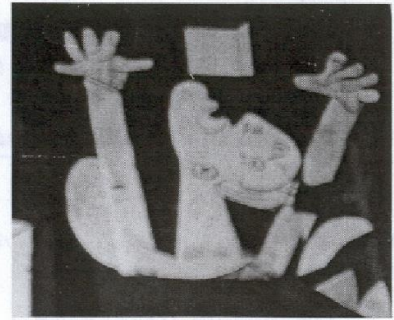
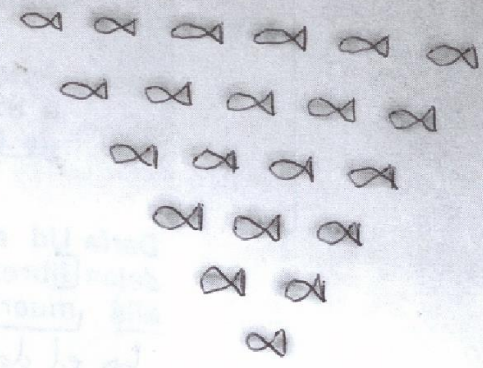
ELI

ELI

y dolor

→ ese símbolo fue usado por los primeros cristianos
mientras fueron perseguidos por el Imperio Romano
↳ criptograma

PII AITOK DEBIOI



- y los muertos bajo el mar-

Una de las reacciones posibles de los oprimidos, en tal caso, es la de poner el lenguaje en un estado de crisis. Se le restituye la realidad a la palabra, a condición de que abandone la pretensión de reflejar la realidad, uniformándola, y asuma un disfraz declarado. Se constituye en una realidad *per se*, por sí misma. "La fe en la realidad de la palabra" viene de muy lejos. Leo Spitzer, a propósito de Rabelais y su temible lenguaje imaginativo, carnavalesco, dice que vicerrealidades o "realidades meramente verbales" proliferan en las épocas "en que se ha debilitado la fe en la realidad de los universales" (de las ideas establecidas). Es el triunfo, en el lenguaje, del disfraz verdadero y del simbolismo de las palabras.* Esas vicerrealidades se contraponen, por cierto, a las falacias del discurso del Poder.

(linn. 482)

EPILOGO

**Hoy haceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco**



— Eli, Eli y dolor, en cuces fragmen fadas
y a veces mudas. Todo perdido en el no-lugar,

✓
APENDICE

EX-CWASO

✓
APENDICE

✓
APENDICE

palabras ¡A veces una, pero más a menudo dos! Así que salí a la calle y respiré el aire de Santiago con el vago convencimiento de estar si no en el mejor de los mundos, sí en un mundo *posible*, en un mundo *real*, y publiqué un libro de poemas que hasta a mí me parecieron extraños, quiero decir, extraños para haber salido de mi pluma, extraños para ser míos, pero yo lo publiqué como una aportación a la libertad, mi libertad y la de los lectores, y luego volví a mis clases y a mis conferencias, y publiqué otro libro en España, en Pamplona, y llegó mi hora de pasear por los aeropuertos del mundo, entre elegantes europeos y graves norteamericanos (que parecían, además, cansados), entre los hombres mejor vestidos de Italia, Alemania, Francia e Inglaterra, caballeros que era un gusto ver, y yo por allí pasaba, con mi sotana revoloteando por el aire acondicionado o por las puertas automáticas que se abrían de repente, sin causa lógica, como si presintieran la presencia de Dios, y todos decían al ver mi humilde sotana al aire allí va el padre ~~Sebastián~~, el padre ~~Urrutia~~, incansable, ese chileno resplandeciente, y luego volví a Chile, porque yo siempre vuelvo, si no no sería ese *chileno resplandeciente*, y seguí con mis reseñas en el periódico, con mis críticas que pedían a gritos, apenas el lector distraído rascaba un poco en su superficie, una actitud diferente ante la cultura, mis críticas que pedían a gritos, que suplicaban incluso, la lectura de los griegos y de los latinos, la lectura de los provenzales, la lectura del *dolce stil novo*, la lectura de los clásicos de España y Francia e Inglaterra,

ibañez

mascofas?
auto-censura?

Jose Miguel
ibañez
laugh'is.

122

Roberto Bolaño: "Nocturno de Chile"

Angracia -
Barcelona 2000.

¡más cultural!, ¡más cultural!, la lectura de Whitman y de Pound y de Eliot, la lectura de Neruda y Borges y Vallejo, la lectura de Victor Hugo, por Dios, y la de Tolstói, y me desgañitaba ufano en el desierto, y mi algarabía y en ocasiones mis gañidos sólo eran audibles para quienes con la uña del índice eran capaces de rascar sobre la superficie de mis escritos, sólo para ellos, que no eran muchos, pero que para mí eran suficientes, [y la vida seguía y seguía y seguía] como un * collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira la televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. No éramos, no somos titanes ciegos, y en aquellos años, como ahora, los escritores y artistas chilenos necesitaban reunirse y conversar, a ser posible en un lugar amable y con perso-

mascofas
auto-censura

123

El rector, declara que la publicación es un escándalo y un atentado al orden. A nombre de las ciencias, manifiesta públicamente que su misión es evitar que ocurran cosas de este tipo en la universidad. Acto seguido, el rector detiene la distribución de la revista, que alcanza a circular sólo entre estudiantes y académicos, y ordena que los ejemplares se guarden en una bodega bajo llaves. Decenas de revistas quedan apiladas en los mismos sobres que se confeccionaron para el

Val

Valiente fue el juez, el único juez literario en el mundo.

nas inteligentes. El problema, aparte del hecho insoslayable de que muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política, radicaba en el toque de queda. ¿Dónde se podían reunir los intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche, como todo el mundo sabe, es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? Los artistas, los escritores. Qué época. Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido. No lo veo, pero me parece verlo. Arruga la nariz, otea el horizonte, se estremece de pies a cabeza. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de su cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguiente es el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar. Había toque de queda. Los restaurantes, los bares cerraban temprano. La gente se recogía a horas prudentes. No había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran. Ésa es la verdad. Así pasó. Había una mujer. Se llamaba ~~María Canales~~. Era escritora,

María Callejas.

era buena moza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. Un talento, ¿cómo decirlo?, recogido en sí mismo, encerrado en su vaina, ensimismado. Otros se han retractado, han corrido el tupido velo y han olvidado. El joven envejecido, desnudo, salta sobre la presa. Pero yo conozco la historia de ~~María Canales~~ y sé todo lo que ocurrió. Era escritora. Puede que aún lo sea. Los escritores (y los críticos) no teníamos muchos lugares adonde ir. ~~María Canales~~ tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana. No sé cómo la conocimos. Supongo que apareció un día por la [redacción de un periódico], por la [redacción de una revista], por la sede de la [Sociedad de Escritores de Chile]. Es probable que asistiera a algún [taller literario]. Lo cierto es que al cabo de poco tiempo todos la conocíamos y ella nos conocía a todos. Su trato era amable. Ya he dicho que era buena moza. Tenía el pelo castaño y los ojos grandes y leía todo lo que uno le decía que leyera o así nos lo hacía creer. Iba a exposiciones. [Tal vez la conocimos en una exposición]. Tal vez a la salida de una exposición invitó a un grupo a seguir con la fiesta en su casa. Era buena moza, ya lo he dicho. Le gustaba el arte, le gustaba hablar con [pintores], con gente que hacía [performances] y [vídeos artísticos], tal vez porque su cultura general era manifiestamente menor que la

María Callejas

El círculo literario

El círculo artístico

de los escritores. O eso creía ella. Luego empezó a tratar con escritores y se dio cuenta de que éstos tampoco poseían una cultura muy amplia. Qué alivio debió de sentir. Qué alivio más chileno. En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. Pero la gente es simpática y se hace querer. ~~María Canales~~ era simpática y se hacía querer: es decir, era generosa, no parecía importarle nada más que la comodidad de sus invitados y ponía todo su empeño en conseguirlo. La verdad es que la gente se sentía bien en las veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados de la novel escritora. Tenía dos hijos. Eso no lo he dicho todavía. Si mal no recuerdo, tenía dos hijos pequeños, el mayor de dos o tres años y el menor de unos ocho meses, y estaba casada con un norteamericano llamado ~~James Thompson~~ ^{Michael Towally} que era representante o ejecutivo de una empresa de su país que hacía poco había instalado una filial en Chile y otra en Argentina, y al que ~~María Canales~~ llamaba Jimmy. Por supuesto, todos conocimos a Jimmy. Yo también. Era el típico norteamericano alto, de pelo castaño, un poco más claro que el de su mujer, no muy hablador pero educado. A veces participaba en las veladas artísticas de ~~María Canales~~ y entonces generalmente se limitaba a escuchar con paciencia infinita a los invitados menos brillantes de la noche. Los niños, a la hora en que llegaban a casa los invitados, en una alegre caravana de autos de marcas variopintas, solían estar acostados en su habitación del segundo piso, la casa tenía tres, y a veces la empleada o

→ la telenovele intelectual del Jerez

Michael Towally

la nana los bajaba en brazos, vestidos con sus pijamas, para que saludaran y soportaran las gracias de los recién llegados que ponderaban su belleza infantil o su buena educación o el evidente parecido que tenían con su mamá o su papá, aunque la verdad es que el mayor, que se llamaba como yo, Sebastián, no se parecía a ninguno de sus progenitores, no así el menor, de apelativo Jimmy, que era la viva imagen de Jimmy padre, con algunos rasgos criollos heredados de ~~María Canales~~. Luego los niños desaparecían y desaparecía la empleada, que se encerraba en el cuarto contiguo a la pieza de los pequeños, y abajo en la amplia sala de ~~María Canales~~, empezaba la fiesta, la anfitriona servía whiskys a todo el mundo, alguien ponía un disco de Debussy, un disco de Webern grabado por la Berliner Philharmoniker, al poco rato a alguien se le ocurría recitar un poema, a otro se le ocurría ponderar en voz alta las virtudes de tal o cual novela, se discutía de pintura y de danza contemporánea, se hacían corrillos, se criticaba la última obra de fulanito, se decían maravillas de la más reciente performance de mengaquito, se bostezaba, a veces se me acercaba un poeta joven, contrario al régimen, y se ponía a hablar de Pound y terminaba hablándome de su propio trabajo (yo siempre estaba interesado por el trabajo de los jóvenes, tuvieran la orientación política que tuvieran), la anfitriona aparecía de repente con una bandeja rebotante de empanadas, alguno se ponía a llorar, otros cantaban, a las seis de la mañana, o a las siete, cuando ya había terminado el toque de queda, todos volvía-

→ la
ol
[C
ela
la se
rev
ajo
al d
que
tut
sob

Conjuntamente se produjo una suerte de parálisis social extrema. El tejido organizativo social desapareció, se marginó o simplemente se volcó a la clandestinidad. Instituciones que históricamente en Chile habían promovido el cambio —las universidades por ejemplo— fueron intervenidas; profesores, exonerados; alumnos, espíados y expulsados; y sus autoridades todas pasaron a ser nombradas por delegación oficial.

¶

la escena obscena [obscena]

¶

el circo, la sala de reuniones a fuerza,

le p... .. del telé...

mos en una fila india vacilante hacia nuestros autos, algunos abrazados, otros medio dormidos, la mayoría felices, y luego los motores de seis o siete autos atornaban la mañana y enmudecían por unos segundos el canto de los pajarillos en el jardín, y la anfitriona nos hacía adiós con la mano desde el porche, y los autos empezaban a salir del jardín, uno de nosotros previamente se había encargado de abrir el [puerto de hierro] y ~~María Canales~~ seguía de pie en el porche hasta que el último auto trasponía los límites de su casa, los límites de su castillo hospitalario, y los autos enfilaban por esas avenidas desiertas de las afueras de Santiago, esas avenidas interminables a cuyos lados se alzaban casas solitarias, villas abandonadas o mal cuidadas por sus propietarios, y lotes baldíos que se duplicaban en ese horizonte interminable, mientras el sol asomaba por la cordillera y desde el núcleo urbano de la ciudad nos llegaba el eco disonante de un nuevo día. Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. Es una forma de decir. Yo no iba cada semana. Yo aparecía en la casa de ~~María Canales~~ una vez al mes. Tal vez menos. Pero había escritores que iban cada semana. ¡O más! Ahora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana. ¡Que era yo el que iba más de una vez a la semana! Pero eso hasta el joven envejecido sabe que es una falacia. Así que eso queda descartado. Yo iba poco. En el peor de los casos yo no iba mucho. Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba en las cosas. Me fijaba, por

Hospital
 Hostilidad
 Hospitalidad
 (ambigüedad de la escena)

ejemplo, en el niño Sebastián, mi pequeño tocayo, y en su carita flaca. Una vez la empleada lo bajó y yo se lo quité de los brazos y le pregunté qué le pasaba. La empleada una mapuche de pura cepa, me miró con fijeza e hizo el ademán de quitarme al niño. La esquivé. Qué te pasa, Sebastián?, le dije con una ternura que hasta entonces desconocía. El niño me contempló con sus grandes ojos azules. Puse mi mano sobre su cara. Qué carita más fría. De pronto sentí que los ojos se me estaban llenando de lágrimas. Entonces la empleada me lo arrebató con un gesto cargado de rudeza. Quise decirle que era sacerdote. Algo, tal vez el sentido del ridículo, el sentido más alerta que poseemos los chilenos, me lo impidió. Cuando volvió a subir las escaleras el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver. María Canales se sentía muy orgullosa de él: alababa su inteligencia. Del pequeño alababa su intrepidez y osadía. Yo apenas la escuchaba: todas las madres dicen las mismas tonterías. En realidad, hablaba con los artistas que prometían, con los que estaban dispuestos a crear de la nada (o de unas lecturas secretas) la nueva escena chilena, un anglicismo un poco torpe para designar el vacío dejado por los emigrantes, y que ellos pensaban ocupar y poblar con sus obras entonces en ciernes. Hablaba con ellos y con los viejos amigos de siempre que de forma irregular (como yo) aparecían en la casa de las afueras de Santiago para hablar de la poesía metafísica inglesa o para

los niños son un símbolo muy estable del futuro.

comentar las últimas películas vistas en Nueva York. Con ~~María Canales~~ apenas tuve más de dos conversaciones, siempre informales, y en una ocasión leí un cuento suyo, un cuento que después se llevaría el primer premio en un concurso organizado por una revista literaria de tinte izquierdista. Recuerdo ese concurso. Yo no fui jurado. Tampoco me pidieron serlo. Si me lo hubieran pedido lo habría sido. La literatura es la literatura. Pero lo cierto es que no fui jurado. De haberlo sido tal vez no le habría dado el primer premio a ~~María Canales~~. El cuento no era malo, pero distaba mucho de ser bueno. Era una medianía voluntariosa, como su propia autora. Cuando se lo enseñé a ~~Farewell~~, que por aquel tiempo aún vivía, pero que nunca fue a una velada literaria en casa de ~~María Canales~~, mayormente porque ~~Farewell~~ ya casi no salía de su casa y apenas hablaba o sólo hablaba con las viejuzas amigas suyas, me dijo, tras leer unas pocas líneas, que se trataba de un texto espantoso, indigno incluso de recibir un premio en Bolivia, y luego se lamentó amargamente del estado de la literatura chilena, en donde ya no había figuras de la talla de Rafael Maluenda, Juan de Armaza o Guillermo Labarca Hubertson. ~~Farewell~~ estaba sentado en su sillón y yo estaba sentado enfrente de él, en el sillón de los amigos íntimos. Recuerdo que cerré los ojos y agaché la cabeza. ¿Quién se acuerda hoy de Juan de Armaza?, pensé mientras atardecía con un ruido de serpientes. Sólo ~~Farewell~~ y alguna viejuja memoriosa. Algún profesor de literatura perdido en el sur. Algún nieto enlo-

¿repetir hasta el agotamiento lo que se pretende olvidar?

→ La repetición de esa memoria de re-traer la memoria?

[¿Zurita?]

¿Dónde está el AH?

quecido, rayado en un pasado perfecto e inexistente. No tenemos nada, murmuré. ¿Qué dice?, dijo ~~Farewell~~. Nada, dije. ¿Se siente bien?, dijo ~~Farewell~~. Muy bien, dije. Y luego dije o pensé: dos conversaciones. Y eso lo dije o lo pensé en la casa de ~~Farewell~~ que se hundía con él, o en mi celda monacal. Porque sólo dos conversaciones había tenido con ~~María Canales~~. En sus veladas yo solía sentarme en un rincón, junto a una gran ventana y una mesa donde siempre había un florero de greda cocida con flores frescas, cerca de la escalera, y de ese rincón no me movía, en ese rincón hablaba con el poeta desesperado, con la novelista feminista, con el pintor de vanguardia, con un ojo puesto en la escalera, atento al descenso ritual de la mapuche y del niño Sebastián. Y a veces ~~María Canales~~ entraba en mi corrillo. ¡Siempre simpática! ¡Siempre dispuesta a complacer mis más nimios deseos! Pero yo creo que apenas comprendía mis palabras, mi discurso. Hacía como que comprendía, pero qué iba a comprender. Y tampoco entendía las palabras del [poeta desesperado] aunque sí algo más las inquietudes de la [novelista feminista] y se entusiasmaba con los proyectos del pintor de vanguardia. Pero en líneas generales sólo escuchaba. Digo: cuando entraba en mi rincón, en mi camarilla blindada. En los otros ámbitos de aquella sala enorme era ella la que solía llevar la voz cantante. Y cuando se hablaba de política su seguridad era inflexible, su voz, bien timbrada, no vacilaba a la hora de adjetivar. No por ello, sin embargo, dejaba de ser una anfitriona perfecta: sabía diluir con

Es más, entre los años 1971 y 1975 las importaciones anuales de libros cayeron de 12.4 millones de dólares a 6.1 millones, y finalmente a 4.3 millones en 1979. Dramática también fue la baja en el número de títulos editados por año, registrándose cifras insignificantes de 483 títulos en 1973, 400 en 1976, 309 en 1977 por ejemplo.

bromas, con tallas chilenas, las convicciones encontradas. Una vez se me acercó (yo estaba solo, con un vaso de whisky en la mano, pensando en el pequeño Sebastián y en su carita perpleja) y sin mayores preámbulos me expresó su admiración por la novelista feminista. Quién pudiera escribir como ella, dijo. Le respondí con franqueza: muchas de las páginas de la novelista eran malas traducciones (por no llamarlas plagios, que siempre ha sido una palabra dura, cuando no injusta) de algunas novelistas francesas de la década del cincuenta. Observé su rostro. Era, indudablemente, una cara ladina. Me miró sin ninguna expresión y luego, poco a poco, de forma casi imperceptible, se le formó una sonrisa o el amago incontenible de una sonrisa en el rostro. Nadie hubiera dicho que sonreía, pero yo soy sacerdote católico y me di cuenta en el acto. La naturaleza de la sonrisa ya era más difícil de discernir. Tal vez era una sonrisa de satisfacción, ¿pero satisfacción de qué?, tal vez era una sonrisa de reconocimiento, es decir, en mi respuesta había visto mi rostro y ahora sabía (o creía saber la muy ladina) quién era yo, tal vez era tan sólo la sonrisa del vacío, la sonrisa que se crea misteriosamente en el vacío y que se disuelve en el vacío. O sea que a usted no le gusta lo que escribe, me dijo. La sonrisa desapareció y su cara recobró otra vez una expresión estólida. Claro que me gusta, le contesté, sólo que constato críticamente sus defectos. Qué frase más absurda. Esto lo pienso ahora, mientras yazgo postrado en la cama, y mi pobre esqueleto se apoya íntegro so-

132

bre mi codo. Qué frase más circunstancial, qué frase más mal construida, qué frase más estúpida. Todos tenemos defectos, dije. Qué horror. Sólo los genios pueden exhibir obras impolutas. Qué espanto. Tiembla mi codo. Tiembla mi cama. Tiemblan las sábanas y las frazadas. ¿Dónde está el joven envejecido? ¿No le da risa escuchar la historia de mis pifias? ¿No se ríe a pierna suelta de mis dislates, de mis yerros veniales y mortales? ¿O se ha aburrido y ya no está junto a mi cama de bronce que gira en un simulacro de Sordel, Sordello, qué Sordello? Que haga lo que quiera. Yo dije: todos tenemos defectos, pero hay que mirar las virtudes. Yo dije: todos somos, al fin y al cabo, escritores, y nuestro camino es largo y pedregoso. Y ~~Maria Canales~~, desde el fondo de su cara de boba sufriente, me miró como si me estuviera juzgando a peso y luego dijo: qué cosa más bonita ha dicho, padre. Y yo la miré sorprendido, en parte porque hasta ese momento ella siempre me había llamado Sebastián, como todos mis amigos escritores, y en parte porque en ese mismo instante la mapuche comenzó a bajar las escaleras con los dos niños en brazos. Y esa aparición doble, la de la mapuche y el pequeño Sebastián por un lado, y la del rostro de ~~Maria Canales~~, la actitud de ~~Maria Canales~~ llamándome padre, como si de improviso abandonara un papel agradable pero intrascendente y asumiera otro, mucho más arriesgado, el papel del penitente, o en este caso de la penitente, consiguió que por unos segundos yo bajara la guardia, como se dice en los ambientes pugilísticos (supongo).

Es interesante
estructura de
Confesión de
Valente frente
a un joven en-
vejecido que
abona a sí
consciencia.

Igual que la
Cassandra de
la Crista Wolff,
es un relato que
se construye
retrospectivamente
avante el perso-
naje, la voz, se
encontra cerca
de la muerte.



¡ Como un ejercicio
de olvido activo!

Se exhibe la ambivalencia en
la construcción de la historia.

Los espejos
de la escena;
los espejos

La inestabilidad
del conocimiento
de la voz.

José
Miguel

consiguió que yo penetrara por unos segundos en algo que se asemejaba al misterio gozoso, ese misterio del que todos somos partícipes y todos bebemos, pero que es innumerable, incomunicable, imperceptible, y que a mí me provocó una sensación de mareo, una náusea que se agolpaba en el pecho y que fácilmente se podía confundir con las lágrimas, transpiración, taquicardia, y que tras abandonar la hospitalaria casa de nuestra anfitriona yo achaqué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, que miraba sin ver mientras era transportado en brazos de su horrible nana, los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre, delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba cada semana. Luego no sé lo que pasó. No me desmayé. De eso estoy seguro. Me hice, acaso, el firme propósito de no asistir nunca más a las veladas de ~~María Canales~~. Hablé con ~~Farewell~~. Qué lejos estaba ~~Farewell~~ de todo. A veces hablaba de Pablo y uno tenía la impresión de que Neruda estaba vivo. A veces hablaba de Augusto, Augusto para acá, Augusto para allá, y uno tardaba horas, si no días, en comprender que se refería a Augusto D'Halmar. La verdad es que ya no se podía hablar con ~~Farewell~~. A veces me lo quedaba mirando y pensaba: viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, así pasa la gloria del mundo. Pero luego me levantaba y le buscaba las cosas que me pedía, bibelots, esculturillas de plata o hierro, viejos libros de Blest-

¿Imbuche?

↳ tradición impresionista de Alone es continuada por Valente

↳ Una tradición de jueces - (legislativos)

Gana o de Luis Orrego Luco que él se limitaba a acariciar. ¿Dónde está la literatura?, me preguntaba a mí mismo. ¿Tiene razón el joven envejecido? ¿Finalmente tiene él la razón? Escribí o intenté escribir un poema. En uno de los versos aparecía un niño de ojos azules mirando a través de los cristales de una ventana. Qué horror, qué ridiculez. Luego volví a la casa de ~~María Canales~~. Todo seguía igual. Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en esa zona de grandes avenidas despobladas de Santiago, transcurría el toque de queda. Yo no bebía, no bailaba, sólo sonreía beatíficamente. Y pensaba. Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa. Pensaba en ~~María Canales~~, que por entonces ya había ganado un premio con un cuento más bien mediocre. Pensaba en ~~Jimmy Thompson~~, el marido, que a veces se ausentaba durante semanas e incluso meses. Y pensaba en los niños, sobre todo en mi pequeño tocayo, que crecía casi a su pesar. Una noche soñé con el padre Antonio, el párroco de aquella iglesia de Burgos que había muerto maldiciendo el arte de la ceterría. Yo estaba en mi casa de Santiago y el padre Antonio aparecía muy vivo, vestido con una sotana lustrosa, llena de costurones y remiendos, y sin pronunciar palabra, con la mano, me indicaba que lo siguiera. Yo así lo hacía. Salíamos a un patio de adoquines iluminado por la luna. En el centro del patio había un árbol, de especie indiscernible, sin hojas. El padre Antonio, desde el borde porticado del patio,

↳ Retanorosis.

" y luego Neruda ~~Farewell~~ se abrazaron y recitaron a dúo unos versos de Rubén Darío, mientras el joven nerudiano y yo aseverábamos que Neruda era nuestro mejor poeta ~~Alone~~ (p. 20)

- Columna que me el cido, latenz y el infierno -

me lo señalaba perentoriamente. Pobre curita, qué viejo está, pensaba, sin embargo miraba con atención el árbol tal cual él quería, y posado en una de sus ramas veía un halcón. ¡Pero si es Rodrigo!, exclamaba yo. El viejo Rodrigo, qué bien se lo veía, gallardo y ufano, elegantemente agarrado a una rama, iluminado por los rayos de Selene majestuoso y solitario. Y entonces, mientras admiraba al halcón, el padre Antonio me tiraba de la manga y al volver la vista hacia él notaba que tenía los ojos muy abiertos y sudaba a mares y le temblaban los carrillos y la barbilla. Y cuando él me miraba me daba cuenta de que gruesos lagrimones salían de sus ojos, unos lagrimones como perlas turbias en donde se reflejaban los rayos de Selene, y luego el dedo sarmentoso del padre Antonio señalaba los pórticos y arcos del otro extremo y luego señalaba la luna o la luz de la luna y luego señalaba la noche sin estrellas y luego señalaba el árbol que se alzaba en medio de aquel patio descomunal y luego señalaba a su halcón Rodrigo y todo esto lo hacía con cierto método mas sin dejar de temblar. Y yo le acariciaba la espalda, una espalda a la que le había salido una pequeña joroba, pero que por lo demás seguía siendo una bella espalda, como la de un labriego adolescente o como la de un atleta primerizo, e intentaba calmarlo pero de mis labios no salía ni un solo sonido, y luego el padre Antonio se echaba a llorar desconsoladamente, tan desconsoladamente que a mí me entraba un soplo de aire frío en el cuerpo y un miedo inexplicable en el alma, el pedacito de hombre que

era el padre Antonio lloraba no sólo con los ojos sino también con la frente y con las manos y con los pies, la cerviz doblada, un guñapo líquido tras el que se adivinaba su piel tersísima, y entonces, volteando la cabeza hacia arriba, hacia mis ojos, con gran esfuerzo me preguntaba si no me daba cuenta. ¿Cuenta de qué?, pensaba yo mientras el padre Antonio se derretía. Es el árbol de Judas, hipaba el cura burgalés. Su aseveración no admitía dudas ni equívocos. ¡El árbol de Judas! En ese momento creí que me iba a morir. Todo se detuvo. Rodrigo seguía posado en la rama. El patio o la plaza de adoquines seguía iluminada por los rayos de Selene. Todo se detuvo. Entonces yo empecé a caminar hacia el árbol de Judas. Al principio intenté rezar, pero había olvidado todas las oraciones. Caminé. Mis pasos apenas resonaron bajo la noche inmensa. Cuando me hube acercado lo suficiente me volví y quise decirle algo al padre Antonio pero éste ya no estaba por ninguna parte. El padre Antonio murió, me dije, ahora está en el cielo o en el infierno. Con más probabilidad: en el cementerio de Burgos. Caminé. El halcón movió la cabeza. Uno de sus ojos me observó. Caminé. Estoy soñando, pensé. Estoy dormido en mi cama, en mi casa, en Santiago. Este patio o esta plaza parece italiano y yo no estoy en Italia sino en Chile, pensé. El halcón movió la cabeza. Su otro ojo me observó. Caminé. Ya estaba al lado del árbol. Rodrigo pareció reconocermme. Alcé una mano. Las ramas deshojadas del árbol semejaban ser de piedra o de cartón piedra. Alcé una mano y toqué una rama. En ese mo-

el traidor,
el árbol del
ahorcado -

↓
la inestabilidad de lo
que pareciera estable.

mento el halcón echó a volar y me quedé solo. Estoy perdido, grité. Estoy muerto. Aquella mañana, tras despertarme, de vez en cuando me descubría canturreando: el árbol de Judas, el árbol de Judas, durante las clases, mientras paseaba por el jardín, al hacer un alto en la lectura diaria para prepararme una taza de té. El árbol de Judas, el árbol de Judas. Una tarde, mientras iba canturreando, tuve un atisbo de comprensión: Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros. Después volví a visitar la casa de ~~María Canales~~, que estaba escribiendo una novela, situación portentosa, y creo que hubo entre ambos un malentendido, no lo sé, le pregunté de sopetón por su hijo, por su marido, le dije que lo importante era la vida, no la literatura, y ella me miró a los ojos con su cara bovina y respondió que ya lo sabía, que siempre lo había sabido. Mi autoridad se deshizo como una pompa de jabón y la autoridad de ella (su soberanía) creció hasta una altura inimaginable. Mareado, me recogí en mi sillón de costumbre y capeé el temporal como mejor pude. Ya no volví a asistir a ninguna de sus veladas. Meses después, un amigo me contó que durante una fiesta en casa de ~~María Canales~~ uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño o del wáter, como aún dicen algunos de mis desdichados compatriotas. Tal vez

Lo que se halla vagando, deambulando:
perdersse en la ciudad; en la casa; en el
texto - (cf. Benjamin D.)

el la berrincho
que hay que cruzar
donde se debe se:
la his berrincho
de palabras

¿Cuales, los
gusanos que
crecen?

Se comienza
a revelar lo
obscuro

comienzo
de inestabilidad
del personaje
que re-vela
el subterfugio

quería vomitar, tal vez sólo quería hacer sus necesidades o mojarse un poco la cara, pero el alcohol ayudó a que se extraviara. En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías u ocupadas por cajas de embalaje o por grandes telarañas que la mapuche no se tomaba la molestia de limpiar jamás. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. El extraviado o la extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y descorrió sigilosamente el camino andado. Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada. Más tarde, ¿cuánto más tarde?, lo ignoro, se lo contó a un amigo y éste se lo contó a mi amigo, quien mucho más tarde me lo contó a mí. Su conciencia lo mortificaba. Vete tranquilo, le dije. Luego supe, por otro amigo, que quien se había perdido era un autor de teatro o tal vez un actor y que había recorrido los infinitos pasillos de la casa de ~~María Canales~~ y de ~~Jimmy Thompson~~ hasta la saciedad, hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado, y había abierto la puerta y se había dado

Ramona Callejas
Michael Townly

de bruces con aquel cuerpo atado sobre una cama metálica, abandonado en aquel sótano, pero vivo, y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto a la fiesta o tertulia literaria, la soirée de María Canales, y no había dicho nada. Y también supe, años después, mientras observaba a las nubes desmigajarse, fragmentarse, explotar sobre los cielos de Chile como no lo harían jamás las nubes de Baudelaire, que fue un teórico de la escena de vanguardia el que se perdió por los corredores burlescos de la casa en los confines de Santiago, un teórico con un gran sentido del humor, quien al extraviarse no se arredró, pues a su sentido del humor añadía una curiosidad natural, y que al verse y saberse perdido en el sótano de María Canales no tuvo miedo sino que más bien se despertó su espíritu fisgón, y que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico de la escena de

el revés de la
escena, en
sí, en su
superficie.
(obs)cenar

¿Nellado?

Orlando
Lefebvre

→ lo único
que no varía
en la historia
es el hombre,
vendado, tortu-
rado

vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala, apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido. Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más. Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros, y entonces se supo que ^{Michael Thompson} Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA y que usaba su casa como centro de interrogatorios. Los subversivos pasaban por los sótanos de Jimmy, en donde éste los interrogaba, les extraía toda la información posible, y luego los remitía a otros centros de detención. En su casa, por regla general, no se mataba a nadie. Sólo se interrogaba, aunque algunos murieron. También se supo que Jimmy había viajado a Washington y había matado a un antiguo ministro de Allende y de paso a una norteamericana. Y que había preparado atentados en Argentina contra exiliados chilenos e incluso algún atentado en Europa, tierra civilizada que Jimmy había sobrevolado con la timidez propia de los nacidos en América. Eso se supo. ^{Ramona Callejas} María Canales, por supuesto, lo sabía desde mucho antes. Pero ella quería ser escritora y los escritores necesitan la cercanía física de otros escritores. Jimmy amaba a su mujer. María Canales amaba a su gringuito. Tenían unos hijos preciosos. El pequeño Sebastián no amaba a sus padres. ¡Pero eran sus padres! La mapuche, a su manera oscura, amaba a María Canales y probablemente también

a su patrón. Los empleados de Jimmy no amaban a Jimmy, pero probablemente también tenían familias, y a su manera oscura las amaban. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué ~~María Canales~~, sabiendo lo que su marido hacía en el sótano, llevaba invitados a su casa? La respuesta era sencilla: porque durante las *soirées*, por regla general, no había huéspedes en el sótano. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese pobre hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? Más tarde a Jimmy lo metieron preso en Estados Unidos. Habló. Su declaración inculpó a varios generales de Chile. Lo sacaron de la cárcel y lo pusieron en un programa de protección especial de testigos. ¿Como si los generales de Chile fueran jefes de la mafia! ¿Como si los generales de Chile pudieran extender sus tentáculos hasta las pequeñas poblaciones del Medio Oeste norteamericano para acallar a los testigos incómodos! ~~María Canales~~ se quedó sola. Todos sus amigos, todos los que habían acudido gustosos a sus veladas literarias, le dieron la espalda. Una tarde yo la fui a ver. Ya no había toque de queda y era extraño conducir un auto por

la escena
como
lugar
admirado

¿cómo
valiente

José Miguel

Háñez
Langlois

aquellas avenidas de las afueras que poco a poco estaban cambiando. La casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e impune, había desaparecido. Ahora sólo era una casa demasiado grande, con un jardín descuidado en donde la maleza crecía sin control, vertiginosamente, trepando por las rejas como si quisiera velar al paseante ocasional la visión del interior de aquella casa marcada. Estacioné al lado del portón y estuve un rato mirando desde la vereda. Los vidrios estaban sucios y las cortinas corridas. Una bicicleta infantil, de color rojo, estaba tirada junto a las escaleras de acceso al porche. Toqué el timbre. Al cabo de un rato la puerta se abrió. ~~María Canales~~ asomó la mitad del cuerpo y me preguntó qué quería. Le dije que quería hablar con ella. No me había reconocido. ¿Es usted periodista?, preguntó. Soy el cura ~~Hacache~~, le dije. ~~Sebastián Urrutia Lacroix~~. Durante unos segundos pareció retroceder en el tiempo y luego sonrió y salió de la casa, recorrió el tramo de jardín que la separaba de mí y abrió el portón. Es usted la última persona que hubiera esperado, me dijo. Su sonrisa no era muy diferente de la que yo recordaba. Han pasado muchos años, dijo ella como si me leyera el pensamiento, pero parece como si hubiera sido ayer. Entramos en la casa. Ya no había tantos muebles como antes y la decrepitud del jardín tenía su correlato en las habitaciones, que yo recordaba luminosas, y que ahora aparecían como bañadas por un polvillo rojizo, suspendidas en un tiempo diacrónico en donde se sucedían escenas incomprensibles, tristes, leja-

he
cor
av

nas. Mi sillón, el sillón donde solía sentarme, aún es-
taba allí. ~~María Canales~~ siguió la dirección de mis
ojos y lo notó. Siéntese, padre, me dijo, está en su
casa. Sin decir nada, tomé asiento. Le pregunté por
sus hijos. Me dijo que estaban pasando unos días con
unos familiares. ¿De salud están bien?, dije. Muy
bien. Sebastián ha crecido mucho, si lo viera no lo re-
conocería. Le pregunté por su marido. En Estados
Unidos, dijo. Ahora vive en Estados Unidos, dijo. ¿Y
cómo se encuentra?, dije yo. Supongo que bien. Con
un gesto que denotaba a partes iguales cansancio y
hastío, acercó una silla a mi sillón y se sentó contem-
plando el jardín a través de los cristales sucios. Estaba
más gorda que antes. Y vestía peor que antes. Le pre-
gunté por su vida. Me respondió que todo el mundo
conocía su vida y luego se rió con una vulgaridad en
la que creí percibir también unas gotas de desafío que
me estremecieron. Ya no tenía amigos, ni dinero, su
marido la había olvidado a ella y a sus hijos, todo el
mundo le había dado la espalda, pero ella seguía allí y
se permitía el lujo de reírse en voz alta. Le pregunté
por su empleada mapuche. Volvió al sur, me dijo con
voz ausente. ¿Y su novela, María, la acabó?, susurré.
Todavía no, padre, dijo bajando la voz al igual que yo.
Apoyé la mandíbula en una mano y durante un rato
estuve reflexionando. Traté de pensar con claridad,
pero no pude. Mientras estuve así escuché que ella
hablaba de periodistas, la mayoría extranjeros, que
iban a veces a visitarla. Yo quiero hablar de literatura,
dijo, pero ellos siempre sacan el tema de la política,

el lugar
del voz
en la escena

-Anteponerse
-mmmm-

¿le falta
el aire?

La historia
que se
construye
sobre las
ruinas o los
escombros

del trabajo de Jimmy, de qué sentía yo, del sistema.
Cerré los ojos. Perdónala, imploré mentalmente, per-
dónala. A veces, pocas, vienen algunos chilenos, algu-
nos argentinos. Yo ahora cobro las entrevistas. O pa-
gan o no hablo. Y no le digo a nadie, ni por todo el
oro del mundo, quiénes venían a mis veladas artísti-
cas. Se lo prometo. ¿Usted sabía todo lo que hacía
Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos,
padre. Sentí que me faltaba el aire. Me levanté y abrí
una ventana. Los puños de mi chaqueta quedaron
manchados de polvo. Después me contó una historia
sobre la casa. El terreno, al parecer, no era de ella y los
auténticos dueños, unos judíos que habían estado exi-
liados más de veinte años, le habían puesto un pleito.
Al carecer de dinero para contratar buenos abogados,
estaba segura de su derrota. El proyecto de los judíos
era derruirlo todo y edificar algo nuevo. De mi casa,
dijo María Canales, no quedará memoria alguna. La
miré con tristeza y le dije que tal vez eso fuera lo me-
jor, que aún era joven, que no estaba complicada ju-
dicialmente en ningún proceso, que empezara de nue-
vo, con sus hijos, en alguna otra parte. ¿Y mi carrera
literaria?, dijo con expresión retadora. Use un *nom de*
plume, un pseudónimo, un remoquete, por el amor
de Cristo. Me miró como si la hubiera insultado.
Después sonrió: ¿quiere ver el sótano?, dijo. La hubie-
ra abofeteado allí mismo, en lugar de eso me senté y
negué varias veces con la cabeza. Cerré los ojos. Den-
tro de unos meses ya no será posible, me dijo. Por el
tono de su voz, por su aliento cálido, supe que había

la escritura como lugar de memoria
de los sucesos acontecidos, de lo que
se pierde: narración

acercado en exceso su rostro al mío. Volví a negar con la cabeza. Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía. ¿Quiere ir a ver el sótano? Me levanté, di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores de mi patria, los artistas, los trabajadores de la cultura, y dije no con la cabeza. Me voy, María, me tengo que ir, le dije. Ella se rió con una fuerza incontenible. Pero tal vez fue sólo mi imaginación. Cuando estuvimos en el porche (comenzaba lentamente a anochecer), me tomó la mano, como si de improviso hubiera sentido miedo a quedarse sola en aquella casa condenada. Apreté su mano y le sugerí que rezara. Me hallaba muy cansado y mis palabras fueron dichas sin convicción. No puedo rezar más de lo que ya rezo, me respondió. Inténtelo, María, inténtelo, hágalo por sus hijos. Ella respiró el aire de las afueras de Santiago, ese aire que era la quintaesencia del crepúsculo. Luego miró a su alrededor, tranquila, serena, valiente a su manera, y vio su casa, su porche, el lugar donde antes estacionaban los autos, la bicicleta roja, los árboles, el sendero de tierra, las rejas, las ventanas cerradas salvo la que yo había abierto, las estrellas que titilaban allá a lo lejos, y dijo que así se hacía la literatura en Chile. Yo incliné la cabeza y me marché. Mientras conducía, de vuelta a Santiago, pensé en sus palabras.

y K,
¿quieres
ver el
sótano?

¿es esta
la pregunta
que hay
que hacer-
se?

la noche
roja

↓

obs cema,

cómplice; con juegas
y lugares de reunión
oficial; a fuerza, con
carranillas y "pitos";
entre amigos

Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura. Luego volví a canturrear: el árbol de Judas, el árbol de Judas, y mi auto entró otra vez en el túnel del tiempo, en la gran máquina de moler carne del tiempo. Y recordé el día en que ~~Farewell~~ murió. Tuvo un funeral limpio y discreto, tal como él hubiera querido. Cuando me quedé solo en su casa, solo delante de la biblioteca de Farewell, que de alguna manera misteriosa encarnaba la ausencia y la presencia de Farewell, le pregunté a su espíritu (era una pregunta retórica, por supuesto) por qué nos había ocurrido lo que finalmente nos había ocurrido. No obtuve respuesta. Me acerqué a una de las enormes estanterías y toqué con la punta de los dedos los lomos de los libros. Alguien se removió en una esquina. Pegué un salto. Al acercarme me di cuenta de que era una de las viejitas amigas tuyas que se había quedado dormida. Salimos de la casa tomados del brazo. Durante el entierro, mientras recorríamos calles que eran como refrigeradores, pregunté dónde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban adelante. Imbéciles, dije, pero los muchachos ya no estaban, habían desaparecido. Ahora el enfermo soy yo. Mi cama gira en un río de aguas rápidas. Si las aguas fueran turbulentas yo sabría que la muerte está cerca. Pero las aguas sólo son

En pregunta solo puede hacerse
hacia la legión, al di. En mi. En do.

En vez de por qué?

¿falta una razón por la que ocurre en las casa?

Para interpretar o historiar la
(obs)cema hay que mirar ese sótano;
la casa de... allí...

No olvidar el intento exitoso
de Alane de excluir a Eman
del canon

~~“Toda institución de grandes dimensiones necesita máquinas enormes, y aquella no podía ser distinta de las otras. Le bastaría con asumir el control de la maquinaria. Así es como se hace una revolución. No sencillamente el empleo de la fuerza, sino la conquista de los instrumentos de poder. La señorita Carichata bajó de prisa a la sala de calderas. El suelo había estado recientemente sumergido bajo el agua, pilas de libros mohosos y empapados se alzaban en precario equilibrio sobre cajones de naranjas, y el hedor de orina distraía la atención. Pero la única maquinaria que encontró fue una hilera de pantallas de televisión, cada una de las cuales reproducía una imagen diferente, y una pantalla solitaria coronando el conjunto que repetía una u otra imagen de la hilera. Debajo de las pantallas había una gran mesa llena de interruptores, botones, controles y palancas; y frente a ella se hallaba sentada una voluminosa figura que manejaba el panel, con un casco de plástico blanco y un par de auriculares.”~~

Susan Sontag
Espíritus Norteamericanos

FIN

Colección Bibliográfica:

- *Manuscritos..* Revista del Departamento de Estudios Humanísticos (D.E.H.) Universidad de Chile. N°1, 1975.
- Déotte, Jean Louis: Catástrofe y Olvido. Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Wallace, David : *El concepto de ideología en Gramsci, Althusser y Williams*. En:
<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/cursoslit/Concepto%20de%20ideolog%EDa2.doc>
- Bürger, Peter: Teoría de la Vanguardia. Barcelona, Península, 1987.
- Jocelyn-Holt, Alfredo: La independencia de Chile. Santiago, Sudamericana, 2001.
- Jocelyn-Holt, Alfredo: El Chile Perplejo. Santiago, Planeta, 1999.
- Lezama Lima, José: La expresión Americana. México DF., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Williams, Raymond: La política del Modernismo. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Nietzsche, Friedrich: La genealogía de la moral. Madrid, Alianza, 1992.
- Kay, Ronald (trad.): El Origen de la Obra de Arte. Santiago, Ediciones del D.E.H., 1976.
- Kay, Ronald (citado) En: Gabinete de Lectura. Pp. 92-93. Santiago, MNBA, 2005.
- Lihn, Enrique: El circo en Llamas. Santiago, Lom, 1997.
- Barthes, Roland: S/Z.. México, Siglo XXI editores, 1980.
- Barthes, Roland: Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona. 1978.
- Barthes, Roland: Lección Inaugural. Edición entregada en clases. 2005.
- Honorato, Paula y Muñoz, Luis: Recomposición de escena. 1975-1981. Santiago, Fondart, 2005. En:
<http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index.html>
- Vostell, Wolf. En: catálogo de la Exposición: "el huevo" media environment. documentación documenta 6. Santiago, V.I.S.U.A.L. , 1977.
- Kaprow, Allan: *Environments, happenings, assamblages*. En: "el huevo".... Op.Cit.
- Goldberg, Roselee: Performance Art. Barcelona, ediciones Destino, 1996.
- De Nordenflycht, José: Más allá de los cuatro segundos. En: Gabinete de Lectura. Op.Cit.,
- Bolaño, Roberto: Nocturno de Chile. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Derrida, Jacques: *El arte de la memoria*. En: Memorias para Paul de Man. Barcelona, Gedisa, 1989
- Derrida, Jacques: *El teatro de la crueldad*. En: La escritura y la diferencia. Barcelona, Anthropos, 1990.
- De Man, Paul: Alegorías de la Lectura. España, Lumen. 1990.
- De Man, Paul (citado) En: *El arte de la memoria*. Op. Cit. 1989.
- Benjamin, Walter: El libro de los Pasajes. Madrid. Akal. 2005.
- Benjamin, Walter: El Origen del Drama Barroco Alemán. Madrid. Taurus. 1990.

- Bello, Andrés: *Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile el día 17 de septiembre de 1843*. En: http://www.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=conUrl&url=4682