

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

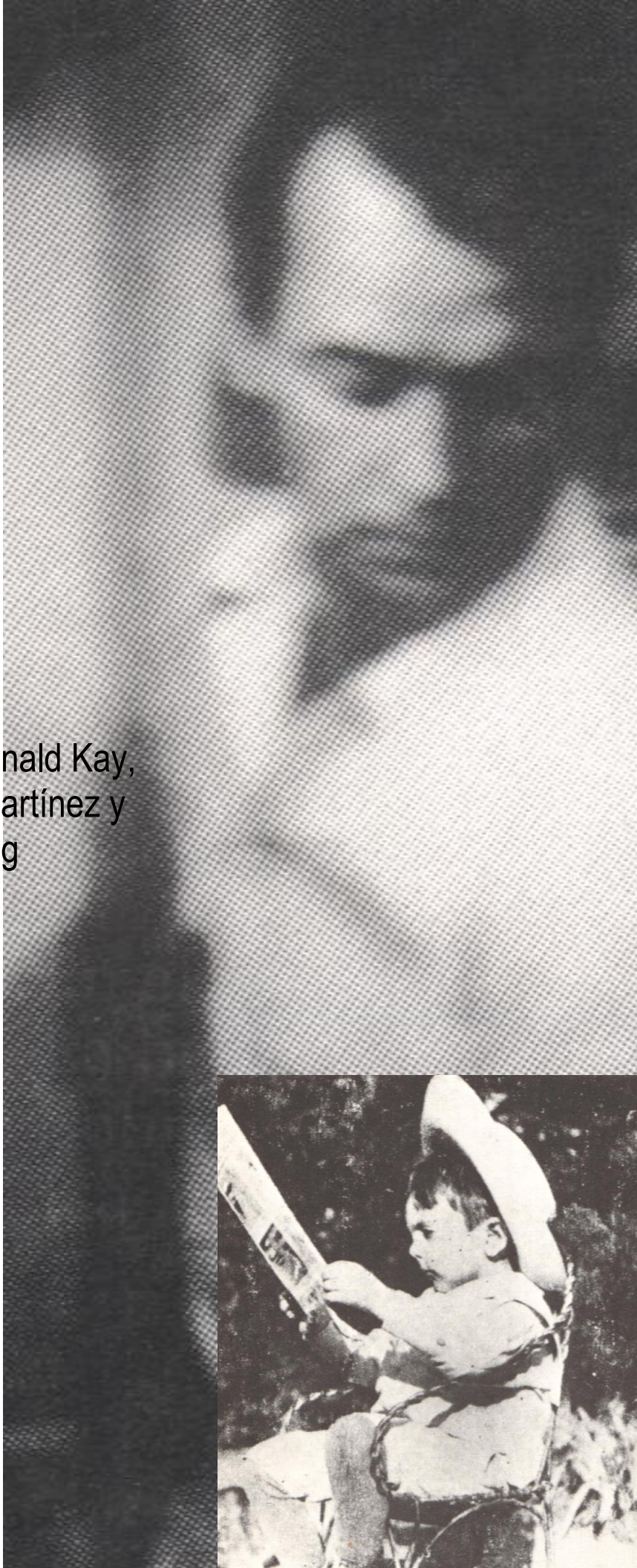
MONTA✎E en

Variaciones Ornamentales de Ronald Kay,
La Nueva Novela de Juan Luis Martínez y
Boquitas Pintadas de Manuel Puig

(Tesis para obtener el grado académico de
Magíster en Literatura mención Teoría Literaria)

Profesor Patrocinante: Cristián Montes Capó.
Autora: Carolina Negrón Marambio.

Santiago, 2010.



☞ Las imágenes que ilustran la portada corresponden a la imagen de “Jean Tardieu a los cuatro años” que ilustra el poema LA IDENTIDAD de *La Nueva Novela*, montado sobre detalle de Allan Ladd en la película “SAIGON” que ilustra una de las primeras páginas de la primera edición de *Variaciones Ornamentales*.



INTRODUCCIÓN

Esta tesis se propone analizar el uso del montaje como mecanismo de producción literaria en tres textos específicos elaborados a fines de la década del 60 y principios del 70. Estos son: *Variaciones Ornamentales* del poeta y crítico chileno, Ronald Kay, *La Nueva Novela* del poeta y artista visual Juan Luis Martínez y *Boquitas Pintadas* del reconocido novelista argentino, Manuel Puig. Textos que tienen en común la incorporación de elementos de los medios masivos de comunicación como el periódico, en el caso de *Variaciones Ornamentales*, la imagen icónica y publicitaria, en *La Nueva Novela* y el folletín y el cine comercial en *Boquitas Pintadas*.

La reflexión se centrará en el concepto de montaje entendido como principio de producción artística que hace uso de un conjunto heterogéneo de elementos preexistentes en la construcción de una obra. La hipótesis que sustenta este trabajo radica en que sus características permiten, en los tres textos que conforman el corpus, la incorporación de la cultura masiva desde un punto de vista crítico.

El montaje posee la característica de quebrar la linealidad del discurso al generar interrupciones que, para el filósofo alemán de principios del siglo XX, Walter Benjamin, se convierten en espacios de reflexión. Éstos permiten el desarrollo de nuevas y múltiples interpretaciones para los elementos elegidos, al mismo tiempo que impiden la unidad de sentido en la obra.

En el discurso reflexivo de Benjamin se hace uso de la noción de *distanciamiento* de la teoría del teatro épico de Brecht, la que el teórico del cine, Vicente Sánchez-Biosca¹, en torno a este mismo concepto de montaje, vincula al principio de *extrañamiento* del formalista ruso Víctor Shklovsky. El concepto de *extrañamiento* -que en su lengua original se define como *hacer extraño* (*ostranenie*)- se refiere a la posibilidad que otorga el arte, a través de la revelación de su técnica, de prolongar y agudizar la percepción del mundo que nos rodea, percepción que nuestra conciencia cotidiana ha mermado por el uso de ella día a día. Por otra parte, el *distanciamiento*, según B. Brecht, apela a la importancia de realizar un arte dramático donde el espectador no funda sus emociones con lo representado, sino asuma la distancia necesaria en pos de la reflexión sobre el asunto propuesto. Todos estos conceptos que convoca el “montaje” apelan a una recepción activa y

¹ Sánchez – Biosca, Vicente, “Del excentrismo formalista al principio del montaje”, Signa [Publicaciones periódicas]: *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. N° 3, Año 1994, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000003.htm#12>.

reflexiva frente a la estética del discurso, como también, a la necesidad de dar muestra de las técnicas usadas.

En las artes visuales y en el mundo del cine el principio de montaje se convirtió en un procedimiento crucial para su desarrollo durante el siglo XX, siendo aparentemente distinto en la literatura. El montaje en esta última se presenta con mucha fuerza en los movimientos vanguardistas, para reaparecer en distintos períodos posteriores, como es el caso de los textos que trabajamos en esta investigación, pero son considerados actos de experimentación aislada, sin efectos dentro del discurso crítico sobre literatura, aún cuando se originan y posibilitan la interrelación con las artes visuales y el cine. Esta técnica resultará un mecanismo de integración del mundo visual al mundo verbal. En nuestro corpus de trabajo este cruce se presentará desde las características de producción, como en el caso de *Variaciones Ornamentales* y *Boquitas Pintadas*, hasta el juego entre imagen u objeto con la palabra, como en el caso de *La Nueva Novela*. En la actualidad, el cruce de lo verbal con lo visual adquiere un carácter fundamental al tener la cultura visual primacía sobre la cultura verbal dentro de las comunicaciones, lo que se convierte en un desafío relevante y necesario para la literatura.

El montaje en el arte surge con fuerza en el período de la Vanguardia histórica, entendiéndola como el conjunto de movimientos (Ismos) que coincidían en el rechazo a la tradición y daban cuenta de un sentimiento de anarquía y antielitismo, junto a un culto a la crisis². Esta técnica se presenta como un elemento demoledor que da cuenta y responde a distintas crisis del arte como son la crisis del referente, de la noción de autor y de la llamada crisis de la Vanguardia que dialoga con una de las hipótesis que sustenta esta investigación. La Vanguardia sufre de la contradicción vital de perder su capacidad de choque y crítica a la sociedad en el momento que los medios de masas de comunicación incorporan sus manifestaciones y técnicas artísticas al mercado³. Es en este punto, donde el montaje en literatura sigue otorgando la posibilidad de superar este obstáculo incorporando elementos de la cultura masiva, sin perder el punto de vista crítico, a pesar del uso y abuso de esta técnica por parte del mercado a través de la publicidad, televisión, cine comercial y otros. La importancia de que el montaje en literatura, posterior al período de las Vanguardias, otorgue la posibilidad de superar la crisis de ésta, se ha convertido en una instancia de revitalización

² Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, España, Tecnos, 1991, p.125.

³ Calinescu declara: "La Vanguardia, cuya popularidad limitada se basaba exclusivamente en el escándalo, se convirtió de pronto en uno de sus mayores mitos culturales de los años cincuenta y sesenta (...) de una sorprendente antimoda había llegado a ser –con la ayuda de los mass medias- una moda extendida (...) la clase media ha descubierto que los más fieros ataques a sus valores pueden ser convertidos en gratos entretenimientos", op. cit., p. 123.

del lenguaje verbal dentro de la escena contemporánea, donde ha sido desplazada por el sonido y la imagen.

Por otra parte, desde la perspectiva del lenguaje cinematográfico, Vicente Sánchez Biosca⁴ plantea que no es casual que el cine sea un lenguaje nacido en el siglo XX bajo la luz de la modernidad y su concepto provenga del mundo industrial. Es la máquina y el cuerpo fragmentado, características ineludibles del cine y de su momento histórico de gestación. En el caso del cine la sintaxis se construye desde la fragmentación, al ser el montaje cinematográfico (reunión de distintas secuencias) el elemento que logra constituir al cine como nuevo lenguaje de expresión. El manejo del tiempo y la irrupción de la simultaneidad serán características fundamentales que se presentarán en algunos pasajes de nuestro corpus.

La reunión de estos tres textos en una misma reflexión teórica responde a la necesidad de dar cuenta de tres variantes en el uso del montaje en la literatura hispanoamericana de la década del 70, posterior al inicio de la llamada crisis de las Vanguardias. Dentro de las similitudes en el corpus encontramos el contexto en común de *Variaciones Ornamentales* y *La Nueva Novela*, dos textos elaborados por poetas nacionales contemporáneos entre sí. La variante dentro de este contexto común, es que *Variaciones Ornamentales* se acerca más a los actos poéticos murales colectivos de *Quebrantahuesos* del año 1952, en tanto, la obra poética de Juan Luis Martínez se relaciona, más bien, con la producción del artista visual Guillermo Deisler, quien publica *GRRR* el año 1969 e incorpora el concepto de *poesía visiva* en su antología *Poesía visiva en el mundo*, la primera antología de poesía visual Latinoamérica. Pero es la novela *Boquitas Pintadas* la que marca la mayor distancia al ser de distinto género y contexto (país) de producción. Dentro del análisis de esta tesis, la incorporación de *Boquitas Pintadas* cumple con la necesidad de dar cuenta de un uso explícito del kitsch, como ejemplo de la superación ética-estética en el uso de este estilo representante fiel de la cultura de masas, dentro de los límites del arte “serio”.

Esta investigación se conduce, en un principio, por el relato del surgimiento del montaje en las artes visuales durante el período de las Vanguardias para luego analizar su alcance hasta el Pop Art, como también, las características de este concepto en el lenguaje del cine. Subsiguientemente se discutirán las características de este procedimiento artístico integrando a la discusión la

⁴ Sánchez – Biosca, Vicente, “Del excentrismo formalista al principio del montaje”, Signa [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica. Nº 3, Año 1994, en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000003.htm#12>.

propuesta de Walter Benjamin. Dentro de esta misma sección se desarrollará la noción de crisis de la Vanguardia en conjunto con la irrupción de la cultura de masas y el kitsch.

El segundo movimiento de esta investigación se refiere a la presentación y análisis de los tres textos que nos convocan en este ensayo: *Variaciones Ornamentales*, *La Nueva Novela* y *Boquitas Pintadas*, a la luz de lo anteriormente desarrollado.

👉 PRIMERA PARTE

Para el desarrollo de las artes visuales del siglo XX el montaje o collage es considerado esencial, por lo que existe abundante teoría en torno al concepto y a su influencia. En la literatura, en cambio, se restringe su consideración al período de las Vanguardias o como vestigios aislados de ésta, a pesar de su presencia en producciones posteriores dentro del siglo XX, como es el caso de los tres textos que analizamos en este ensayo.

Esta investigación es un esfuerzo por entender la importancia del uso del montaje en literatura a través de estos tres ejemplos que varían en la utilización de la técnica y en el efecto que causan en su recepción, pero que relacionan la dimensión visual a la dimensión verbal, así como también, hacen uso de esta técnica para incorporar elementos de la cultura masiva, sin perder la capacidad crítica. Por la necesidad de entablar la interdisciplinariedad desde el punto de vista investigativo, coherente con los textos que trabajaremos, y asumiendo la importancia que el concepto de montaje tiene en el desarrollo cinematográfico y en las artes visuales, la columna inicial del ensayo será sobre el uso del montaje en estas disciplinas.

MONTAJE COMO COLLAGE 👉

“Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”
Lautremont. *Cantos de Maldoror*.

El montaje como collage dentro de las artes visuales del siglo XX nace en el movimiento Cubista donde dos cuadros del año 1912 se disputan la primicia: “Naturaleza Muerta con silla de Paja” de Pablo Picasso (detalle a la derecha) y

“Bodegón con frutero y vaso” (detalle a la izquierda) de Georges Braque. Con ellos se inaugura una serie de acontecimientos en cadena en el mundo del arte contemporáneo.

La búsqueda de los cubistas radicaba en superar las técnicas tradicionales para “penetrar la superficie cerrada de la pintura, a través de formas compositivas



que produjeran un volumen irreal, rescatando al cuadro del ilusionismo tradicional”⁵. Para lograr esta superación del plano en el cuadro los artistas incorporan materiales reales de la vida cotidiana, como el tejido de una silla de paja, otorgando un cambio de volúmenes producto de la búsqueda de nuevas materialidades, juego de planos y texturas. Este gesto resulta el antecedente inmediato de uno de los actos más provocativos y fructífero en el arte: el “ready made”. En el año 1917 el artista visual dadaísta Marcel Duchamp envía bajo el nombre de R. Mutt el renombrado urinario (imagen a la derecha) como objeto de arte a una exposición en la que él mismo era jurado. Esta posición le otorga la posibilidad de comentar su propia obra:



“Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto”⁶

Este paso inaugura, junto a la propuesta anterior “Rueda de una bicicleta” (1913), del mismo artista, el arte objetual independiente. Dentro de los diversos efectos que produce este ejercicio artístico se encuentra el traslado de objetos de la vida cotidiana al espacio del arte recontextualizando estos elementos, lo que implica cuestionar la noción de mimesis en el arte, la noción de artista como creador y la unidad de sentido en la obra de arte. También pone en entredicho la legitimación de los objetos de arte. Se desvanecen los valores, no existe ya la seguridad de qué puede ser catalogado como arte y qué no, abriendo paso a la brecha entre vida y arte. Para Marchán Fiz, el ready-made y el ready-made aidés (cuando al objeto se le añadía alguna otra cosa), como principio de construcción collage, incide en el arte al permitir incorporar elementos, situaciones y factores extra artísticos, al espacio del arte⁷, como el arte realizado por niños y enfermos mentales, la incorporación del kitsch, el happening, etc.

Dentro del cubismo el collage presentó la variante del objeto, como también el papel adosado al cuadro llamado “papiers collés”. Para Alejandra Morales el desarrollo de esta última variante permitió a los cubistas separar completamente el color de la forma, reafirmando la intención de trabajar con formas puras y de volver a un lenguaje virgen en rechazo a la propuesta imitativa del

⁵ Morales, Alejandra, *El Collage. Una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM, 2005, p. 17.

⁶ Esta cita de Marcel Duchamp se encuentra en el libro: *Del arte objetual al arte del concepto*, de Marchán Fiz, Simón Madrid, Akal, 2001, p. 160.

⁷ Marchán Fiz, Simón, op. cit., pp. 169-170.

arte tradicional, permitiendo así el desarrollo paralelo del collage (entendido como papel pegado sobre el cuadro) en paralelo a la experimentación de materiales y nuevas dimensiones espaciales como el arte objetual⁸. Así el collage en el cubismo posibilita su propuesta central: que la pintura ya no dirija su esfuerzo creativo en pos de la imitación de la realidad sino, más bien, a instaurar otras realidades a través de las artes visuales.

El dadaísmo hace uso del principio del collage en todas sus formas. De hecho, es en este movimiento, donde aparecen los primeros relatos sobre el principio del montaje en literatura. Conocida es la propuesta de Tristán Tzara, en sus manifiestos, de cómo elaborar un poema:

“Tomad un periódico. Tomad unas tijeras. Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema. Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito. Agitad dulcemente. Sacad las palabras una detrás de la otra colocándola en el orden en el que la habéis sacado. Copiadlas concienzudamente. El poema esta hecho. Ya habéis convertido en escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.”⁹

Así, el poeta fundador del dadaísmo describe uno de los ejercicios poéticos más recurrentes bajo el principio del collage, donde la palabra y la frase del periódico se hacen parte de la construcción. Esto lo podemos reconocer en textos como *Variaciones Ornamentales* de Ronald Kay y *Quebrantahuesos* del colectivo de Nicanor Parra, Alejandro Jorodovsky, Enrique Lhin y otros, en la década del 50. Se da cuenta de la vertiginosa caída del poeta desde el Olimpo al quehacer manual y lúdico, al alcance de cualquier sujeto dispuesto a “convertirse” en artista.

La actitud de Tzara para con la escritura se presentaba como una actividad común dentro de los círculos de arte, tanto pintores como poetas pertenecientes a diversos movimientos vanguardistas, hacen uso de esta técnica para encontrarse con la palabra, tal como da cuenta el relato del poeta chileno Vicente Huidobro donde surgen, al menos, dos pintores cubistas:

“Recuerdo que una tarde, en 1917, en el taller del pintor Juan Gris, nos entretuvimos con varios amigos en componer poemas escribiendo cada uno un verso sobre la hoja de papel, la que pasábamos doblada al vecino para que escribiera el suyo sin leer los anteriores. El resultado era bastante curioso y hasta bello; pero su belleza era el azar (...) Pablo Picasso, que estaba con nosotros, entretenido por el juego se puso a hablar de una máquina a la que llenaría con

⁸ Morales, Alejandra, op. cit., p.18.

⁹ Tzara, Tristán, Siete Manifiestos Dada, disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7021427/Tzara-Tristan-Siete-Manifiestos-Dada-PDF>.

frases y palabras recortadas de los periódicos, de las que uno surtiría al azar echándole dos monedas como los aparatos de los bares”¹⁰.

En artes visuales el dadaísmo hace uso del principio del collage como herramienta para el derrocamiento del arte burgués, con la propuesta de “anti-arte” y la superación de la barrera entre arte-vida. La postura anarquista del movimiento se vio reflejada en las diversas variantes que presentó el collage. Rechazando la postura científicista del cubismo, estableció el principio del azar en la construcción artística desde un carácter lúdico e irónico. Siendo fiel a su postura presentó en el collage el cruce de disciplinas, integrando al cuadro palabras y secuencias arbitrarias de letras¹¹. Este último punto resulta crucial para la reflexión en torno a los tres textos que nos convocan en este ensayo, ya que el collage dadaísta, al igual que la actitud del poeta cubista Apollinaire que escribe manifiestos sobre pintura, no tan solo integra elementos extra artísticos al arte, sino que incorpora también la posibilidad del cruce entre disciplinas artísticas, uno de los factores esenciales en la discusión sobre las posibilidades que otorga el montaje.



4. George Grosz-John Heartfield, *dada-mexico* 1919

El collage dadaísta se caracterizó por presentar una reunión caótica de fragmentos. La construcción se constituía sobre la base de la reunión de desechos (únicos elementos posibles de una sociedad destruida por la 1ª posguerra) establecidos al azar con la finalidad de perturbar al espectador y de dar cuenta del absurdo. El collage Dadá, desde la experimentación, generó una visualidad desbordante y violenta.

La variante del fotomontaje aparece tanto en el Dadaísmo como en el Futurismo italiano. Se caracteriza por hacer uso de la fotografía como medio de referencia a la realidad que, junto a otra imagen yuxtapuesta, conforman un sentido crítico de la realidad. Es en este punto donde radica la diferencia con las demás manifestaciones collage. En el fotomontaje la construcción se aboca a la comunicación de un mensaje con unidad de sentido. El fotomontaje tuvo un carácter marcadamente político, siendo John Heartfield uno de los mayores representantes, autor de la famosa imagen yuxtapuesta de Hitler junto a monedas de oro en su traquea: *Adolfo, el superhombre, traga oro y suena falso* de 1932 (anterior).



¹⁰ Huidobro, Vicente, “Manifiestos” (1925) publicado en: *poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* n° 30, 31, 32, España, Ministerio de Cultura, 1989, p. 303.

¹¹ Morales, Alejandra, op. cit., p. 18.



El Surrealismo coincidió con el Dadaísmo en hacer uso del azar como metodología en la construcción del collage, pero su sentido y objetivo radicaba en mostrar la realidad inconsciente. La búsqueda residía en dar cuenta de un nuevo mundo constituido por elementos reprimidos por la conciencia, permitiendo el despliegue de una “irreal realidad”¹², como da cuenta el cuadro *Composiciones*, de Joan Miró (a la izquierda).

El collage visual del Surrealismo se abocó a mezclar realidad e irrealidad en un intento por evocar sentimientos interiores producto de la reunión de elementos disgregados que adquirirían un sentido simbólico.

Es en el Pop Art donde el collage pierde todo carácter simbólico y se presentan las imágenes de manera literal y desnuda¹³, reflejando así el fetiche de la mercancía que se encuentra en las nuevas relaciones que presenta el mercado a través de la publicidad y el consumismo.

El Pop Art nace bajo el alero del Grupo Independiente del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, a inicios de la década del cincuenta. Su concepto se refiere al arte popular que surge dentro del contexto de la entonces incipiente cultura de masas. La primera obra considerada Pop fue el collage de Richard Hamilton: *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*, de 1956. (👁)

Hamilton es discípulo y amigo de Marcel Duchamp, artista que en 1962 se referirá al uso que el Pop Art hace del ready made de la siguiente manera: “En el neodadá emplean los *ready-made* para descubrir en ellos el [valor estético]. Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético”¹⁴. El Pop Art hace uso de acciones del arte vanguardista, como la incorporación de elementos cotidianos, pero adopta un importante vuelco en lo referente a lo subversivo de la imagen: “La imagen se presentó como un producto usado y desgastado, que no posee misterio, drama ni desenlace; la obra constituye una



¹² Morales, Alejandra, op. cit., p. 18.

¹³ Morales, Alejandra, op. cit., p. 19.

¹⁴ Marcel Duchamp citado en el libro: *Del arte objetual al arte del concepto*, de Marchán Fiz, Simón Madrid, Akal, 2001. En sus inicios el Pop Art fue considerado un retorno al dadaísmo por la crítica Europea, lo cual fue rechazado con posterioridad por artistas pop y dadaístas. El Pop Art no contaba con la tendencia nihilista, el uso del efecto de shock y la negatividad del movimiento vanguardista.

narración que se presenta como pura repetición –envoltorio y vacío-”¹⁵. El Pop recalca el efecto decorativo de la imagen y refuerza el efecto publicitario del collage. Incorpora elementos banales e insignificantes y rescata las imágenes de iconos de la cultura de masas bajo formulas de repetición (con relación a la producción en serie) y multicolor (en relación a su efecto decorativo). Se convierte en un registro de la vida cotidiana del sujeto, inserto en la cultura de masas, que responde a la segunda etapa de la industrialización capitalista: la de imágenes y sueños, la de la fantasía del bienestar de la vida a través del consumo de objetos y fantasías carentes de reflexión, como el sueño americano. Esto resulta concordante con el hecho que el mayor desarrollo de esta tendencia se presente en Estados Unidos, siendo Andy Warhol su más grande exponente. Una de las características personales de este artista fue la compulsión por coleccionar diversos objetos tales como zapatos, pelucas, sombreros, etc., lo que nos habla del fetichismo y placer sobre el objeto en sí. Existe un amor por el objeto, por la imagen de este objeto, que adorada por muchos nos hace ser parte de la masa:

“Yo creo que todo el mundo debería ser una máquina. Yo creo que a todo el mundo le debería gustar todo el mundo. ¿En eso consiste el arte pop? Sí. En que a uno le gusten las cosas (...) ¿Por qué empezó usted a pintar latas de sopa? Porque las tomaba. Tomaba la misma comida todos los días, calculo que durante veinte años, siempre lo mismo. Alguien dijo una vez que mi vida me ha dominado: esa idea me gustó. Yo quería vivir en las Waldorf Towers y comer sopa y un sandwich, como en esa escena del restaurante de Naked Lunch (...)”¹⁶

En esta entrevista, publicada en 1963, Warhol da cuenta de la nueva actitud del artista pop que aparenta carecer de crítica. El carácter placebo del collage pop generó controversia, desde su origen en Inglaterra hasta la acentuación de este carácter en su desarrollo en Estados Unidos. Según Morales, esto responde a la necesidad del capitalismo de presentar una superación de los fenómenos sociales ocurridos con anterioridad (las guerras mundiales que produjeron todo tipo de escasez de recursos), para lograr su desarrollo y arraigo en el mundo occidental. Desde este punto de vista, esta nueva actitud causa desmedro en las posibilidades críticas que el arte había logrado con anterioridad. Pero, como contraparte, el Pop Art logra una apertura significativa frente al nuevo

¹⁵ Morales, Alejandra, op. cit., p. 56.

¹⁶ Warhol, Andy, “Antología de escritos y manifiestos”, entrevista publicada en *Del arte objetual al arte del concepto* de Marchán Fiz, p. 354.

contexto cultural, conectando al arte con la visualidad desbordante presente en la cotidianidad del sujeto bombardeado por los medios de masas, en especial por la publicidad:

[El Pop Art]:

“(…) abrió amplias posibilidades al lenguaje de la imagen: bajo la era de su reproducción mecánica y virtual la imagen no tiene límites. Por lo tanto, después de someterse a los criterios del Futurismo, Dadá, Surrealismo o Constructivismo ruso, el collage encontró en el Arte Pop un punto límite y determinante”¹⁷

El Pop Art es el antecedente fundamental del collage contracultural surgido de la producción Underground de los años sesentas, el cual pretende denunciar la superficialidad de la existencia cotidiana, devolviendo el carácter crítico al collage a través de la presentación de diversos fragmentos de los discursos de los medios, en una afán por develar la realidad impuesta por ellos.

[El collage contracultural]:

“acumulaba azarosamente una serie de frases sueltas, haciendo convivir diversos fragmentos de información y experiencias (...) La serie de imágenes que se cruzaban entre sí dejaban aflorar zonas de vacío, que permitían desarrollar una distancia crítica respecto del material que se presentaba, evitando el embotamiento sensorial producido por la publicidad”¹⁸

El collage contracultural incorpora el Kitsch y el Pastiche al discurso artístico, recalcando el uso de elementos considerados como manifestaciones carentes del gusto estético elitista. Presenta un discurso desbordante donde el Kitsch luce sus características originales: “Obscena, cargante, desmesurada y exhibicionista, la vivencia del Kitsch involucra una impureza estructural”¹⁹.

El Pop Art, como la posterior postura del collage contracultural, muestra coincidencias significativas con los textos que analizamos en este ensayo. *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig da cuenta del placer por las imágenes y los íconos de la cultura masiva, pero a su vez, se refiere a la alineación de los sujetos, a través de los personajes que viven en estos discursos carentes de significados. Por otra parte, *Variaciones Ornamentales* de Ronald Kay fragmenta discursos periodísticos para interrumpir con su posición frente a los sucesos que relata la edición periodística donde impone su punto de vista, su verdad.

¹⁷ Morales, Alejandra, op. cit., p. 42.

¹⁸ Morales, Alejandra, op. cit., pp. 62-63.

¹⁹ Morales, Alejandra, op. cit., p. 85.


MONTAJE CINEMATográfico

“Continuidad y dispersión, dos principios constantes en el cine. Vemos las imágenes como si fueran un *continium* y, sin embargo, sabemos que cada vez que se pasa de una toma a otra son mundos diferentes que franqueamos”

Raúl Ruiz, *Poética del Cine*.

El Cine nace en el contexto de la modernidad; es la máquina productora de imágenes, sueños y tiempo. Sus primeros lugares de exposición serán La Feria y El Circo, donde lo importante




es dar cuenta de lo excepcional del nuevo descubrimiento científico, radicando en ello su primer aspecto de espectáculo. Conocido es el relato sobre las primeras muestras de los hermanos Lumière () en una pequeña sala de París que contaba con una capacidad para 35 personas, lo que demuestra la incertidumbre de los inventores ante cual sería la reacción del público.

Los hermanos Lumière, muestran grabaciones de momentos cotidianos, haciendo



registro de su realidad circundante. Entre sus cortos se encuentran: *La salida de la fábrica Lumière (La sortie des Usines Lumière, 1895)*, *El regador regado (L'arroseur arrosé, 1895)*, *Llegada del tren a la estación (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1895)*, siendo este último, uno de los que más impacto

causo entre los primeros que lo visionaban (en la imagen a la izquierda). Los espectadores temieron la cercanía de la marcha del tren que avanzaba hacia el ellos.

No es hasta Edwin S. Porter y su cinta: *Vida de un bombero americano (Life of an American Fireman, 1903)*, donde reúne escenas de archivo de incendios y acciones de los bomberos por un lado, y por otro, secuencias de bomberos tomadas por él mismo, que nace el montaje cinematográfico²⁰. Porter vuelve a utilizar esta nueva técnica en el cortometraje *Asalto y robo al tren (The great train robbery, 1903)* , en la que mezcla varias historias rodadas por separado que confluyen en un momento determinado, film que se considera fundador del genero western. En su última escena muestra, en primer plano, a un pistolero disparando sus



²⁰ Martínez, Enrique y Salanova Sánchez, “Los comienzos del cine”, en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/comienzoscine.htm>.

armas hacia el espectador, causando similar vivencia para los espectadores que el film anteriormente citado (*Llegada del tren a la estación*).

El montaje cinematográfico puede definirse como la reunión de distintas tomas en la conformación de una secuencia que, en relación a otras, crean el film. Para establecer las características que son pertinentes a este trabajo de tesis, haremos uso de tres autores que reflexionan en torno al concepto: Arnold Hauser, en el capítulo “Bajo el signo del cine” de *Historia social de la literatura y el arte*; Gilles Deleuze, en el capítulo “Montaje” de *La imagen–movimiento* y Vicente Sánchez–Biosca, en el artículo “Del excentricismo formalista al principio del montaje”.

Hauser aborda la importancia del lenguaje cinematográfico en la literatura y en el arte moderno desde la perspectiva sociológica. Para este autor existe una concordancia total entre el carácter del cine y el arte moderno, en relación al uso y concepto del tiempo. En el cine aparece la simultaneidad y la especialización de los elementos temporales como características constitutivas del propio lenguaje gracias al montaje cinematográfico, el cual coincide y forma parte de las diversas manifestaciones (collage, ready made) que buscan reunir elementos yuxtapuestos de manera simultánea, otorgando así heterogeneidad entre ellos. Este gesto responde al deseo de otorgar unidad y orden al “mundo atomizado” al cual el sujeto está expuesto, una suerte de ley de conjunto implícita que actúa de “muy paradójico modo”²¹. Este punto es uno de los más novedosos de la reflexión de Hauser: la fragmentación en el discurso creado a través de la técnica del montaje estaría inducida por la añoranza de unidad.

Siendo crucial la experiencia del tiempo presente (o presente inmediato) en el sujeto moderno, la simultaneidad resulta una característica atractiva, ya que permite, por un lado, estar experimentando distintas, diversas y hasta inconexas experiencias en un mismo momento, y por otro, la posibilidad de experimentar situaciones similares entre distintos sujetos de distintos lugares, otorgando cierta conciencia de universalidad²². Este punto de vista coincide con el anteriormente citado. Hauser deduce que el sujeto moderno insiste en la búsqueda de unidad, en este caso, frente a la dispersión de su mundo busca una sensación de universalidad a través de la simultaneidad. La técnica del montaje y la característica de simultaneidad del cine resultaría un discurso representativo

²¹ Hauser, Arnold, “Bajo el signo del cine” en *Historia social de la literatura y el arte*, 4ª ed., Madrid, Guadarrama, 1962, p. 404 – 405.

²² Nos parece relevante acotar que esta conciencia de universalidad se relaciona con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, elemento primordial del contexto en que se encuentran situados los libros a analizar.

del sujeto moderno que, enfrentado a la fragmentación y dispersión de su mundo, construye, con ellas y a pesar de ellas, un discurso invocador de unidad (aunque no unitario en su sentido).

En el lenguaje cinematográfico los límites del tiempo y espacio resultan fluctuantes. El espacio adquiere un carácter temporal y, a su vez, el tiempo un carácter espacial. Esto es otorgado por el montaje técnico:

“La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma”²³.

La capacidad de interrupción del tiempo que otorga el montaje posibilitó el desarrollo de la narración a través de constantes saltos temporales y espaciales, perdiendo la direccionalidad irreversible del tiempo.

El lugar del arte moderno donde Hauser reconoce esta nueva concepción y uso del tiempo, análogo al lenguaje cinematográfico, es en la novela moderna, reconociéndolo en el caso de Marcel Proust, quien hace uso de amplias elipsis temporales donde da cuenta de incidentes distintos y estrechamente unidos a pesar de encontrarse a veinte o treinta años de distancia. Estas elipsis temporales las realiza con una naturalidad tal que los hechos aparentan estar separados por un par de horas de diferencia, fusionando, en cierta medida, el tiempo con el espacio. Esto sucede también en la novela *Ulises* de Joyce, donde el día se convierte en el protagonista y desaparece el argumento a través del uso de la fluida y constante corriente de conciencia en la que todas las impresiones, ideas y sucesos internos se muestran en una “interrumpida heterogeneidad”. De esta manera se da cuenta de la “simultaneidad de los contenidos de conciencia”, imposibilitando la definición del espacio y tiempo en que se mueve el sujeto.

En relación a esta condición del lenguaje cinematográfico, donde el cruce entre las categorías espaciales y temporales influye finalmente en la literatura moderna, existe una figura literaria llamada *écfrasis* que igualmente nos habla de esto y resulta un antecedente interesante para el desarrollo de nuestra reflexión. El tropo *écfrasis* consiste en el relato escrito que hace referencia a imágenes pictóricas o esculturas. Se presenta desde la literatura clásica, como por ejemplo, en la descripción que Homero hace del escudo de Aquiles en *La Iliada*. María Inés Zaldívar en *La Mirada*

²³ Hauser, Arnold, op. cit., p. 409.

Erótica presenta el objetivo de esta figura literaria: "(...) pretender recrear y representar, por medio del lenguaje y sobre la hoja de papel, un objeto del arte plástico (...) El arte visual se construye, básicamente manipulando el concepto de espacialidad, en cambio el arte de la palabra trabaja con una dimensión, que es estructuralmente temporal, obligando a redefinir con esto, en cada texto ecrástico, los conceptos de tiempo y espacio"²⁴. Esta transgresión de las características propias de los lenguajes obliga a redefinir las nociones temporales y espaciales, como también, el lenguaje verbal y el lenguaje visual. Las nociones de tiempo y espacio, que funcionan como puntos de referencia para el sujeto en el mundo, se encuentran en constante movimiento, lo que en el caso del cine se integra naturalmente gracias a las características propias de su lenguaje.

Por otra parte, el filósofo francés de la llamada escuela de París de los años 50-60, Gilles Deleuze, desarrolla una reflexión en torno a este nuevo lenguaje, considerando este ejercicio como una oportunidad para que el pensamiento filosófico indague sobre la naturaleza del tiempo y el espacio, preocupándose ante todo de la noción de movimiento. Deleuze toma como punto de partida las tesis del movimiento de Henry Bergson. La primera tesis plantea que el pasado es el espacio recorrido y el presente es el movimiento, y que estos se diferencian por el hecho de que el pasado puede dividirse infinitamente sin cambiar su naturaleza, en cambio, el presente resulta indivisible. La segunda tesis plantea que el movimiento no puede ser representado como una secuencia de posiciones en el espacio (por una línea, una espiral o círculo). Y la tercera, que el instante es un corte inmóvil del movimiento.

Para Deleuze existe correspondencia entre el cine y la filosofía: los cineastas pensarían a través de las *imágenes-tiempo* e *imágenes-movimiento*²⁵. En una entrevista que da a Gilbert Cabasso²⁶, el pensador francés afirma que la filosofía "quiere introducir el movimiento en el pensamiento, como el cine lo introduce en la imagen". Por otra parte, Sergio Jiménez Cruz en "Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze" afirma la semejanza entre nuestra interpretación de los hechos y el montaje cinematográfico:

"Deleuze nos permite deconstruir nuestra percepción habitual del conocimiento, más allá de las categorías del espacio-tiempo como

²⁴ Zaldívar, María Inés, *La Mirada Erótica en algunos poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán*, Santiago de Chile, Ril Editores, 1998, p. 19 a 21.

²⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 12.

²⁶ Esta entrevista es citada en el artículo: "Diferencia y repetición en la ontología cinematográfica de Gilles Deleuze" de Sergio Jiménez Cruz, publicada en: www.filosofia.net/materiales/articulos/a_13.html. La entrevista fue dada en Cinema n° 334 del año 1985.

condiciones a priori del sujeto. El tiempo de la ciencia y el de la vida cotidiana no es más que una especialización del devenir que categorizados mediante una reconstrucción artificial de las tomas instantáneas que aprehende nuestro cerebro, al igual que lo hace un cinematógrafo. La interpretación de los hechos es similar a un montaje, en las cuales las teorías, ya científicas o del sentido común, permiten imprimir un movimiento simulado a partir de las imágenes-movimiento reales.”²⁷

Dentro de este contexto, Gilles Deleuze describe al montaje cinematográfico como “la operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el Todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta (...)”²⁸.

Deleuze analiza cuatro tendencias en el uso del montaje, las que derivarían en cuatro escuelas cinematográficas: la tendencia organicista de la escuela americana, la dialéctica de la soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra y la intensiva de la escuela expresionista alemana. Es el análisis del montaje en el cine del soviético el que coopera en nuestra investigación, por lo cual, será éste y su antecedente, el cine orgánico- clásico de Griffith, los que desarrollaremos.

Dentro de la escuela americana se encuentra David Wark Griffith, quien es considerado el



creador del cine narrativo americano y es el autor de dos de los principales largometrajes del inicio del lenguaje cinematográfico: *El nacimiento de una nación* de 1915 (imagen izquierda) e *Intolerancia* de 1916 (imagen derecha).



A pesar de las grandes diferencias estéticas e ideológicas, las demás escuelas le deben a él el desarrollo del cine como lenguaje, al ser el primero en lograr una propuesta de montaje cinematográfico que permitiera la existencia de un largometraje. En su búsqueda por lograr un mejor modo de expresar historias en el cine, llega a concebir la composición de las imágenes-movimiento como una gran unidad orgánica, un conjunto de partes diferenciadas.

Estas partes son tomadas en relaciones binarias (ricos/pobres, El Norte/El Sur de EEUU, negros/blancos, etc.) dando paso al *montaje alternado paralelo*, el cual consiste en presentar dos elementos contrarios entre sí que se suceden uno tras otro según el ritmo otorgado por el intervalo. También concibe el intercambio de dimensiones relativas de una parte con el conjunto con la

²⁷ Jiménez Cruz, Sergio, art. cit.

²⁸ Deleuze, Gilles, “3. Montaje”, en op. cit., p. 51.

inserción del primer plano. El primer plano permite la relación de un elemento con el conjunto en la imagen, al agrandar un detalle y, a su vez, miniaturizar el conjunto de la escena dotando de un carácter subjetivo a la toma cinematográfica. Y, finalmente, presenta la alternancia de acciones convergentes en el *montaje concurrente o convergente*. Este nace de la certeza de que “al conjunto orgánico le corresponde verse siempre amenazado”²⁹, por lo cual sus partes actúan y reaccionan unas sobre otras dando cuenta del modo en que entran y resuelven el conflicto, alternando distintas acciones y momentos que finalmente llegarán a coincidir, resolviendo así, el conflicto presentado. Esta resolución puede dar paso a la técnica del montaje acelerado: “(...) la tercera figura del montaje, montaje concurrente o convergente, en que se alternan los momentos de dos acciones que llegarán a coincidir. Y cuanto más convergen las acciones, cuantos más cercana se halla la unión, más rápida es la alternancia (montaje acelerado)”³⁰.

En sus largometrajes Griffith logra descubrir que este organismo de partes diferenciadas permite englobar, no tan solo distintos sujetos, sino distintas civilizaciones en distintos momentos históricos como demuestra en su film *Intolerancia*, donde el montaje acelerado superpone Babilonia y America³¹.

Basándose en los planteamientos de Henry Bergson en torno a las posibilidades de representación del tiempo, Deleuze plantea que la concepción del tiempo en relación al movimiento sufre un vuelco con el uso del montaje en Griffith, es decir, con el inicio del montaje cinematográfico como tal. Por una parte, concibe el tiempo *como un todo*, como un gran espiral que recoge los movimientos en el universo (la inmensidad del pasado y futuro) y, por otra parte, el tiempo *como intervalo* que da cuenta de las unidades de movimiento o acción en el tiempo (el presente). En el cine, el tiempo presente infinitamente dilatado, se convierte en el *todo* e infinitamente contraído se convierte en *intervalo*. El tiempo presente del cine adquiere toda posibilidad dentro de su nuevo lenguaje, gracias al montaje técnico que permite “desprender la idea del tiempo”³².

Sergei Eisenstein reconoce la importancia del logro que Griffith consigue al concebir la composición de las imágenes-movimiento como un organismo, pero crítica su visión exclusivamente empírica de ésta, sin ley de génesis ni de crecimiento, lo cual se ve reflejado en cómo concibe las partes diferenciadas en oposición (negro/blanco por ejemplo), como duelos individuales que eluden

²⁹ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 53.

³⁰ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 54.

³¹ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 54.

³² Deleuze, Gilles, op. cit., p. 55.

el carácter social de su génesis. Para Eisenstein, la composición, es decir el montaje de las imágenes en movimiento, tiene la característica de una célula que produce, a su vez, divisiones internas. Estas divisiones u oposiciones no se generan de manera accidental sino de una fuerza motriz que radica en las leyes de la dialéctica.

Las divisiones que contiene este organismo espiral (por su carácter evolutivo) se encuentran regidas por una ley interna que tiene como referencia la sección Áurea: se dividen en dos partes oponibles pero desiguales, partes que conforman una nueva unidad divisible a su vez. Estas divisiones u oposiciones pueden ser cuantitativas (un solo hombre-varios hombres), cualitativas (las aguas-las tierras), intensivas (las tinieblas-la luz) o dinámicas (movimiento ascendente y descendente). Este principio, que se origina en lo que Deleuze plantea como “ley dialéctica del Uno que se divide para formar la unidad nueva más elevada”³³, se verá reflejado en el *montaje de oposiciones* que sustituye al *montaje paralelo* de Griffith.

Para Deleuze, la dialéctica en el cine de Eisenstein comprende la ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo³⁴. Este desarrollo supone el salto en lo contrario, el paso de un opuesto al otro (o en otro): “No hay solamente oposición de la tierra y el agua, del uno y lo múltiple, hay un paso de lo uno en el otro, y súbito surgimiento del otro a partir del uno”³⁵. Este factor derivará en el *montaje de atracciones*. En Griffith, el enfoque del desarrollo se determina por la búsqueda del desenlace, expresándose en el *montaje convergente*. En el caso de Eisenstein el desarrollo lo establece en el *montaje de asociaciones* que permite el salto de una realidad a otra produciendo así una tercera realidad, más elevada (la conciencia), que se desarrolla en este traspaso-fusión de un contrario en otro. Este cambio en el contenido de la imagen se demuestra formalmente con el uso de técnicas como la inserción del primer plano, que busca expresar el cambio de potencia en la imagen, el logro de la conciencia y el salto cualitativo.

La postura de Deleuze frente a la propuesta teórica y fílmica de Sergei Eisenstein la expone en la siguiente cita:

“Nosotros creemos en la coherencia de este conjunto orgánico-patético, y aquí radica, sin duda, lo esencial de la revolución de Eisenstein; él dota a la dialéctica de un sentido propiamente cinematográfico (...) El tiempo resulta una imagen indirecta que nace de la composición orgánica de las imágenes – movimiento, pero el intervalo, así como el todo, cobran un sentido nuevo. E

³³ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 57.

³⁴ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 58.

³⁵ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 58.

Intervalo, el presente variable, ha pasado a ser el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante³⁶

Este es uno de los factores más interesantes en función de la investigación que nos convoca. Eisenstein, junto a otros cineastas soviéticos que usan indistintamente leyes dialécticas en función del lenguaje cinematográfico, logra hacer de la técnica del montaje un instrumento dialéctico que permite alcanzar la conciencia revolucionaria, noción de conciencia evolutiva. Y sobre todo, el *intervalo* logra convertirse en una de las cualidades más relevantes de esta técnica, bajo los ojos de cineastas como Eisenstein. Este intervalo, considerado como salto cualitativo, se convierte en la característica que resalta Walter Benjamin en “El autor como productor” y que incita a llevarlo a cabo en otras disciplinas artísticas, como en la literatura, como lo desarrollaremos más adelante.

El teórico de cine español Vicente Sánchez-Biosca hace de puente hacia la discusión teórica sobre el montaje como producción de creación literaria. Él, en el desarrollo de su teoría sobre montaje cinematográfico, reconoce la importancia de reflexionar en torno al concepto del montaje desde su origen, en los inicios del siglo XX inserto en las Vanguardias históricas, pero ante todo, lo reconoce como un principio de construcción que irrumpe no tan solo en las artes visuales y literarias, sino también, en los estudios literarios. Para Sánchez-Biosca el concepto de extrañamiento del formalismo ruso se comprende dentro del contexto del “clima de la Vanguardia” que implica la sensibilidad fragmentada, disruptiva y excéntrica³⁷, convirtiéndose en un síntoma más de la modernidad. Citando a Viktor Sklovski, define extrañamiento u *ostranenie*:

“consiste -dice el autor- en arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro inesperado. El resultado de esta operación devuelve al conjunto -y no sólo al elemento desplazado- la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado y, en consecuencia, los hechos se presentan a la percepción como una 'visión' (como si fueran vistos por primera vez), en lugar de hacerlo como reconocimiento”³⁸

Esta definición coincide importantemente en tres aspectos con la técnica del montaje: en el procedimiento de desprender un objeto de su contexto natural para insertarlo en uno nuevo, en que la percepción de este elemento re-contextualizado apele a la “violencia perceptiva” para con los lectores y en que “concibe al texto como el desmantelamiento de una estructura compacta”, siendo,

³⁶ Deleuze, Gilles, op. cit., p. 61. El subrayado no es propio del texto original.

³⁷ Sánchez-Biosca, Vicente, “Del excentrismo formalista al principio del montaje”, art. cit.

³⁸ Sánchez-Biosca, Vicente, “Del excentrismo formalista al principio del montaje”, art. cit

en conjunto, las características que dan cuenta del principio de desmembramiento en detrimento de una concepción organicista del texto³⁹.

Reconociendo que el formalismo ruso no registra estas características tan solo en producciones contemporáneas a ellos (la Vanguardia), para Sánchez-Biosca es tan solo en este contexto que los formalistas logran reconocer esta característica en los textos. Esta *irrupción del principio de montaje en la modernidad*, llamado así por el autor, la encuentra en diversos instantes dentro de la Vanguardia: en la propuesta asintáctica de Marinetti, en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*; en la irrupción del azar en la composición poética dadaísta de Tristán Tzara y en la producción de textos automáticos del surrealista André Bretón. Así como también dentro de las artes visuales, en los 'papiers-collés' de Braque y Picasso y en el tránsito del collage en las demás instancias ya desarrolladas en esta investigación, como el fotomontaje y el Reddy made.

Así, el extrañamiento del formalismo ruso aporta en explicitar la fase constructiva del texto, lo que el montaje devela claramente, enfrentando así al lector a la experiencia de extrañamiento con el texto.

Es en este contexto, que el cine hace su aparición como máquina productora de discurso, incorporando naturalmente esta condición desmembrada a su sintaxis:

“El hecho de que la noción de montaje tenga su origen en la ingeniería no es casual, como tampoco que su devenir lo conduzca a una máquina, a saber: el cinematógrafo. Y en este último caso no se tratará ya de esa máquina estilizada que fue el automóvil de carreras de Marinetti, mero emblema de la ruptura con una tradición estática y extática en la que el arte decadente se regocijaba, sino lisa y llanamente una máquina de discurso.”⁴⁰

El cine es visto por estos autores como una máquina productora de discurso fragmentado, fruto de diversas características que nacen con la modernidad, heredera de la industria y de la ruptura discursiva que confirma la importancia y necesidad de desarrollar una teoría del montaje cinematográfico que, paradójicamente, en la actualidad se encuentra confinado a ser considerado tan solo desde su perspectiva técnica en el desarrollo de la cinematografía.⁴¹

³⁹ Sánchez-Biosca, Vicente, op cit.

⁴⁰ Sánchez-Biosca, Vicente, op. cit.

⁴¹ Sánchez-Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 16.

Benjamin es ante todo un pensador de la modernidad que logra incorporar a la reflexión filosófica todos los elementos de su contemporaneidad, como la llegada de la cultura de masas y su influencia en las artes selectas. Dando cuenta de ello, citamos el final del artículo “París, Capital del siglo XX”, que presenta los antecedentes de la irrupción de esta cultura de masas en el arte selecto:

“En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto de dirigirse al mercado como mercancía. (...) cada época no solo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar.”⁴²

Por ello, Benjamin resulta pertinente en este recorrido, ya que abarca los temas, miradas o lugares desde donde se gestan y desarrollan las características de la modernidad, zona donde encontramos la reflexión en torno a la técnica del montaje.

En “El autor como productor”, ponencia presentada en el *Instituto para el estudio del fascismo* en París, el 27 de abril de 1934, el filósofo alemán reflexiona en torno a la función del escritor dentro del ámbito social. El escritor, en relación a su compromiso político “correcto” (es decir marxista), debe lograr la tendencia literaria concordante:

“(...) la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos en seguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia literaria*”⁴³.

Para Benjamin, el compromiso que los autores deben ejercer en su producción es el de lograr una calidad que radica en compenetrarse con los procesos productivos de su época, en encontrar la técnica correcta:

⁴² Benjamin, Walter, “París capital del siglo XIX”, en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, España, Taurus, 1998, p. 190.

⁴³ Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998, p. 118.

“(…) antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras. (...) hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente.”⁴⁴

Es esta postura, la que lo conduce a dialogar con las innovaciones y desafíos que plantean los nuevos procesos productivos culturales como el periódico, que en el caso soviético (no comprometido con el capital), logra que el lector se desplace hacia los ámbitos del escritor. La primera señal sobre el concepto de montaje en este artículo lo entrega al plantear que la fotografía, con su nueva objetividad, resulta antecedente de los procedimientos del collage dadaísta, al incorporar elementos de la vida cotidiana en sus cuadros, procedimiento similar que hace la fotografía en el reportaje. Pero es con la entrada del teatro épico de Bertolt Brecht a la discusión, donde desarrolla ampliamente el concepto de montaje.

Según Benjamin, Brecht incorpora los nuevos elementos de difusión (medios de masa) para confrontarlos dentro del teatro. La función del teatro para Brecht es exponer situaciones más que desarrollarlas. Para ello, utiliza la interrupción de la acción, actitud técnica que tiene como antecedente las canciones del teatro griego y se relaciona con la técnica contemporánea del montaje presente en el cine y la radio⁴⁵. La función de la interrupción tiene como objetivo derribar la ilusión, el “curioso estado hipnótico” que genera el teatro naturalista en los espectadores, anulando sus posibilidades críticas. La técnica teatral se basó en el llamado efecto de distanciamiento⁴⁶, donde la técnica se desprende de todo artificio que produzca la identificación del público con lo representado y con el mismo actor. Benjamin afirma:

“El teatro épico, por tanto, asimila con el principio de la interrupción, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. (...) El teatro épico no reproduce

⁴⁴ Benjamin, Walter, “El autor como productor”, op. cit., pp. 119 -120.

⁴⁵ Para Benjamin la radio también hace uso del procedimiento del montaje, lo cual amplía las posibles relaciones de esta técnica con los medios de masas.

⁴⁶ Brecht, Bertolt, “Pequeño órgano para el teatro”, en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 123. Párrafo 42.

situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los hechos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel.”⁴⁷

Es la característica de interrupción del montaje la que permite que el espectador se traslade a una posición creativa y reflexiva. Esta interrupción se hará presente con la característica fragmentaria del pensamiento de Benjamin y, dentro de él, su reconocida visión de la historia, donde trabaja la *interrupción* como concepto primordial para el pensamiento materialista. Eduardo Cadava, en su libro *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, desarrolla el pensamiento de Benjamin en torno a la historia y a la fotografía haciendo uso del concepto de *cesura* como término que da cuenta de la interrupción en la linealidad de la historia:

“Cesura.- La historia se pone a la cabeza en un momento de desastre, en el momento del desastre que estructura el peligro de la historia. En el casi no-tiempo de este quiebre, el pensamiento queda en suspenso y se experimenta a sí mismo como interrupción. Como explica Benjamin, el pensamiento histórico involucra no sólo “el movimiento del pensamiento, sino también su interrupción”. La catástrofe de la historia –la catástrofe que es la historia- se corresponde con la historia de los esfuerzos por interrumpir esta interrupción. En otras palabras, lo catastrófico es la insistencia en una historia orgánica o sustentada en el progreso.”⁴⁸

La interrupción ya no significa tan solo el movimiento (o no movimiento) necesario para la reflexión, sino también la instancia donde irrumpe la historia, donde el tiempo y espacio se confunden y adquieren las cualidades del otro:

“Sólo cuando la mirada de Medusa que caracteriza al materialismo histórico o la cámara congela la historia por un momento, la historia puede aparecer, como historia, en su desaparición. Con esta condensación del pasado con el presente, el tiempo ya no puede ser entendido como continuo o lineal, sino como espacial, como un espacio visual que Benjamin denomina “constelación” o “mónada”.⁴⁹

La interrupción cristaliza al tiempo trasladando su calidad lineal hacia el espacio, se transmutan los planos al igual que cómo sucede en la figura literaria de *écfrasis*, tratada en el

⁴⁷ Benjamin, Walter, “El autor como productor”, op. cit., p. 131.

⁴⁸ Cadava, Eduardo, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006, p. 117.

⁴⁹ Cadava, Eduardo, op cit., p. 120.

capítulo de cine. Según Benjamin, la cesura, el pliegue, la interrupción, es por donde ingresa el pensamiento reflexivo y la historia; donde el tiempo sufre una mutación hacia lo espacial. En la historia el tiempo se vuelve visual, logra verse a sí mismo en el detenimiento dentro del *continuum* de la historia. Este fenómeno del tiempo cruzado por el espacio, Benjamin lo reconoce en la obra de Proust, autor que Hauser considera ejemplo de la influencia del lenguaje cinematográfico en literatura. La interrupción del *continuum* de la historia se verá también en el *continuum* del lenguaje. Por ello, la pertinencia para esta investigación.

Por otra parte, en Benjamin existe el concepto de *coleccionismo* que se relaciona con el montaje desde las características de producción que a este concepto le son propias. Alejandra Morales, en el libro anteriormente utilizado en la discusión del collage en las artes visuales, citando a Gregory Ulmer, describe cuatro características en el procedimiento del collage:

“Cortar: Sacar un objeto de su contexto. Lo que significa que el acto de elegir se transforma en un aspecto fundamental en la generación del collage.

Tomar elementos preexistentes: Lo que involucra una nueva relación entre obra y realidad. Esta es una relación ambigua, pues los elementos pierden realidad dentro de la obra, a pesar de su carácter referencial.

Montar: Contraste y alteración del contexto en que se reubican los diversos elementos. Esta acción produce una contaminación entre los distintos textos.

Heterogeneidad: Discontinuidad entre los elementos. Mezcla de realidades diversas”⁵⁰.

Son estas características, que se desencadenan en los actos de elegir, cortar y pegar (es decir, sacar de su contexto y colocarlo en otro nuevo) donde se desprende de su utilidad primera y se incorpora a un nuevo orden que, posiblemente, lo hace recaer en otra lógica. Estos procedimientos coinciden con las características del accionar que Benjamin otorga al coleccionista, personaje de la modernidad que logra desprender el carácter de mercancía de los objetos⁵¹ al hacerlos suyos y recontextualizarlos:

“El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es

⁵⁰ Morales, Alejandra, op. cit., p. 22.

⁵¹ El planteamiento de Benjamin sobre el coleccionista lo desarrolla en: “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, del cual reconoce una capacidad liberadora en la presentación de sus colecciones que no se relacionan con la valoración del mercado que empieza a dominar las artes en esos años y que desencadenaran finalmente la crisis de la Vanguardia.

un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles.”⁵²

La actitud del artista en el uso del procedimiento del montaje -que se describe en los cuatro puntos característicos anteriormente citados- se asimila a la del coleccionista descrito en esta cita. El coleccionista, en una actitud propia, logra rearticular el mundo de los objetos (o imágenes o palabras) y desprende la utilidad de éstos, transmutando su condición hacia el fetiche y hacia nuevos órdenes y lógicas. El coleccionista elige, desprende y reordena montando; sus objetos son desprendidos de la calidad de mercancía para ser elevados a la categoría de fetiche que logra reunirse con otros, bajo la lógica personal del coleccionista:

“Los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos. (...) lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos.”⁵³

El carácter fragmentario y las características del coleccionismo se develarán también en Walter Benjamin como pensador. No son pocos los que asocian su obra inconclusa, *Libro de los pasajes*, a la relevancia de lo fragmentario en su pensamiento, al legar una descomunal reunión de cita y reflexiones en torno a ellas, procedimiento propio de los más distinguidos coleccionistas: la reunión de elementos en un nuevo orden, desprendiéndolos de su utilidad original⁵⁴. La crítica literaria argentina, Beatriz Sarlo, en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* describe al filósofo en su calidad de coleccionista, descripción que da cuenta del carácter placentero y hasta lúdico de su quehacer reflexivo:

“Benjamin, precisamente, que había hecho del arte de citar una de las formas más altas de la escritura, para quien la biblioteca era un espacio físico tanto como intelectual, no sólo un lugar de investigación sino de vagabundeo y de ocio. (...) Su forma de trabajo estaba indisolublemente unida a la biblioteca concreta y a su imagen ideal. No porque creyera que su biblioteca podía

⁵² Benjamin, Walter, “París capital del siglo XIX”, op. cit., p. 183.

⁵³ Benjamin, Walter, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus, 1989, p. 131.

⁵⁴ Existe reparo sobre esta visión de parte del editor de *La obra de los pasajes* al no existir ningún documento, comentario o carta donde Walter Benjamin expresara que este proyecto se constituiría como un texto fragmentado y compuesto principalmente de citas. Aún así, Beatriz Sarlo genera una lectura que permite visualizar su labor como filósofo, es decir su pensamiento, desde esta perspectiva.

usarse como un cajón de herramientas, sino porque la pasión de la cita habitaba todo lo que escribió.”⁵⁵

Así, Benjamin aparece como un intelectual que logra reconstituir su discurso atrapando y liberando a la vez otros textos, haciendo convivir marxismo, barroco, fotografía, historia, cine, teatro épico, moda, ciudad, modernidad, coleccionismo, reproducción técnica y Baudelaire en el mismo discurso filosófico.

Sarlo prosigue con la visualización del trabajo de Benjamin en el capítulo “Taller de lectura”:

Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles. (...) Las citas, llevadas de un lado a otro, arrancadas de su origen textual, reproducen este movimiento. Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética (...) las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido. Exigiéndolas. (...) Para Benjamin, el arte de la escritura se une al de citar: porque en el cambio de lugar, la cita viaja de una escritura a otra, es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y de otros sentidos.⁵⁶

Este gesto desbordante lo reconoceremos, principalmente, en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez.

VANGUARDIA

Antes de abocarnos a los tres textos literarios que convocan esta reflexión, es necesario plantear la significativa importancia de dos escenarios en el desarrollo de la cultura del siglo XX que repercuten directamente en el corpus de esta investigación. En primer lugar, el escenario de las Vanguardias artísticas, donde irrumpe el principio del montaje en las diferentes disciplinas ya señaladas y, en segundo lugar, el de la irrupción de los medios de masas en donde se hacen patentes las contradicciones del primer escenario.

⁵⁵ Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. pp. 15-16.

⁵⁶ Sarlo, Beatriz, op. cit., pp. 26-29.

Las Vanguardias se caracterizaron por la ruptura con la tradición, lo que implicaba una visión progresista del desarrollo cultural y artístico, así como también, por una postura antielitista, que daba cuenta de una posición política frente a la estética y la sociedad. Estos factores formaron parte de las contradicciones que conllevaron a su propio cuestionamiento:

“(…) la noción de una *élite* estaba implicada en el concepto de Vanguardia, pero esta *élite*, como ya hemos visto, estaba comprometida con la destrucción de toda *élite*, incluyéndose a sí misma. (...) Esto implica, entre otras cosas, el brusco rechazo del principio jerárquico en todos los caminos de la vida y principalmente, en el propio arte. (...) La popularidad es equivalente a la aceptación, si no del <<sistema>>, sí de su manifestación más directa, el mercado.”⁵⁷

Por ello, se presenta el conflicto en el hecho de que a pesar de pretender abolir todo lo que implicara elitismo, la Vanguardia se transforma en una producción elitista donde el pueblo, que se empieza a convertir en masa, no alcanza a participar de sus expresiones: “El gran drama de los artistas modernos, tanto de izquierda como de derechas, era que los rechazaban los movimientos de masas a los que pertenecían y los políticos de esos movimientos”⁵⁸.

La Vanguardia, que ante todo rechaza la burguesía, solo alcanza a acercarse al gran pueblo cuando la tecnología y los resultados de la sociedad capitalista generan el gran cambio cultural del ingreso de los medios masivos que se convierten en la *cultura de masas*, provocando la incorporación de la Vanguardia como objeto de valor de cambio:

“La tecnología transformó el mundo de las artes y de los entretenimientos populares más pronto y de un modo más radical que el de las llamadas <<artes mayores>>, especialmente las más tradicionales.(...) A primera vista, lo más llamativo a propósito del desarrollo del arte culto en el mundo posterior a la era de las catástrofes fue un desplazamiento geográfico de los centros tradicionales (europeos) de la cultura de elites y, en una era de la prosperidad global sin precedentes, un crecimiento enorme de los recursos disponibles para promoverlas. (...) Nueva York se enorgullecía de haber reemplazado a París como el centro de las artes visuales, entendiéndolo por ello el mercado del arte: el lugar en que los artistas vivos se convertían en las mercancías de mayor precio”⁵⁹.

⁵⁷ Calinescu, Matei, op. cit., p. 143.

⁵⁸ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Planeta, 2002, p. 187.

⁵⁹ Hobsbawm, Eric, op. cit., p. 497.

La cultura antiburguesa sufre un intenso desgaste que desencadena en su banalización y coexistencia con el kitsch. Esta tendencia ingresa fuertemente, gracias al fomento de la cultura del consumo:

Pero lo Kitsch no es de ninguna manera una consecuencia del surgimiento de la modernidad estética. Históricamente, la aparición y el crecimiento de lo kitsch son el resultado de la intrusión de la otra modernidad –la tecnología capitalista y el interés comercial- en el dominio de las artes. Lo kitsch fue introducido por la revolución industrial, en principio como uno de sus productos marginales. (...) lo kitsch se ha convertido en uno de los factores centrales de la vida moderna civilizada, el tipo de arte que normalmente e inevitablemente nos rodea.

En la edad posmoderna, lo kitsch representa el triunfo del principio de inmediatez-inmediatez de acceso, de efecto, belleza instantánea. La gran paradoja de lo kitsch, tal como lo veo yo, es que, producida por una civilización extremadamente consciente del tiempo, que es no obstante claramente incapaz de darle al tiempo valores más amplios, aparece designada tanto para <<salvar>> como para <<matar>> el tiempo. Para salvarlo, en el sentido de que su disfrute es fácil e instantáneo; para matar el tiempo, en el sentido de que, como una droga, libera temporalmente al hombre de su alterada conciencia del tiempo, justificando <<estéticamente>>, y haciendo soportable un presente de lo contrario vacío y sin sentido.⁶⁰

La Modernidad nace con la contradicción de la coexistencia de la noción de progreso y de la noción de decadencia, representada por el mundo de la belleza trascendente e inalterable, por una parte, y la Vanguardia que irrumpe con su noción de transitoriedad, por la otra. Esta Vanguardia se mueve desde sus aspiraciones antielitistas a la necesidad de mantenerse al margen de la nueva cultura de masas que, finalmente, la absorbe a partir del uso y abuso de su noción de novedad y choque, elementos que se vuelven neutros sin poder alguno de transgresión: “Pero hoy, cuando la <<Vanguardia histórica>> ha tenido tanto éxito como para convertirse en la <<condición crónica>> del arte, tanto la destrucción retórica como la novedad han perdido todo rastro de atractivo heroico”⁶¹.

Este es el antecedente histórico cultural que influye en los tres textos literarios a desarrollar. Los medios de masas que se incorporaron en el siglo XX fueron: la prensa, el cine, la radio y la televisión. Cada uno de los textos son cruzados por todos o la mayoría de estos medios, pero lo enfrentan desde el montaje y, ante todo, desde la característica descontextualizadora de este

⁶⁰ Calinescu, Matei, op. cit., p. 19.

⁶¹ Calinescu, Matei, op. cit., p. 146.

procedimiento que a pesar del uso y abuso de la cultura del mercado (la publicidad especialmente), logra revitalizar el discurso literario y le permite desplazarse dentro de la preeminencia de lo visual en el paraje de la comunicación actual.

🔑 SEGUNDA PARTE

VARIACIONES ORNAMENTALES 📍

AUTOR 📍

(con+texto de producción)

En el caso de este texto, resulta novedoso y relevante para la discusión sobre la recepción de éste, desplegar la biografía del autor.

La biografía de Ronald Kay transita entre dos espacios, culturas o territorios: Alemania, donde nace el año 1941, de padre alemán y madre chilena, y Chile, donde llega con ellos en 1947. Su educación primaria transcurre en el Colegio Alemán de Santiago. Al egresar estudia dos años leyes en la Universidad de Chile⁶², interrumpiendo sus estudios para partir un semestre a Oxford. Al regreso decide integrarse a la carrera de pedagogía en Literatura y Filosofía en la U. de Chile, ámbito intelectual y académico donde se desarrollará como lector, crítico, autor y espectador. En este período trabaja con Roque Esteban Scarpa, quien prologa la publicación de poesías de Kay en la revista “Anales”, de la misma Universidad⁶³. Finaliza su pregrado con la traducción de *Origen en la obra de arte* de Martín Heidegger⁶⁴, como tesis.

Nuevamente Alemania aparece en su biografía al ser el lugar donde se traslada el año 1969, para perfeccionarse con una beca otorgada por la Universidad de Constanza. Es acompañado por su entonces esposa, la artista visual chilena, Catalina Parra. Es en estos años donde entra en contacto con la teoría y la filosofía que marcará su trabajo crítico y creativo, y a su vez, este será el período de producción del libro *Variaciones Ornamentales*. En una entrevista que Kay da al sitio web *lonuestro.cl*, se grafica la experiencia de este período de gestación del libro:

“En Constanza, Kay realizó diversos cursos y, casi por casualidad, fue a dar a uno de los temas más relevantes de su quehacer intelectual, referido a la relación entre el lenguaje, la escritura y la impresión como elementos

⁶² Donde entabla amistad con el cineasta Raúl Ruiz, quien también cursaba la carrera.

⁶³ Scarpa, Roque Esteban, “Adán expulsado del Paraíso (escolio a la poesía de Ronald Kay)” en *Anales de la Universidad de Chile*, enero-marzo de 1966, n° 137, Universitaria, pp. 118- 152.

⁶⁴ Traducción que fue publicada por Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos el año 1976.

generadores de significados. "Yo me consideraba un intelectual moderno, para mí lo importante era Ezra Pound, Mallarmé, Proust. Pero el profesor me encargó un trabajo sobre los diarios en el siglo XIX, de la misma época en que se publican las *Flores del Mal* y *Madame Bovary*. El tenía un gran proyecto. La idea era entender el momento en que se hacía la literatura. Y le había encargado a distintas personas distintas secciones de la prensa. A mí me dio la crónica roja. Ahí pasó algo muy fundamental en mi evolución. Al principio me costó aceptar el trabajo, pero accedí y fue un gran regalo que me hizo ese profesor. Yo había leído mucho a Mallarmé. El dice que saca su poesía de los diarios y los avisos. En este contexto, lo releí y capté lo que él quería decir, leí los diarios como él leyó los diarios. Desde ahí nace una teoría de la escritura que hasta ahora nadie ha entendido. Te lo grafico así: Si tú tomas la primera página de El Mercurio, ese es un original. Una nota se lee de otro modo si está en una página de adentro, o si está en la primera página. Si está arriba, abajo, a un lado, todo eso tiene un valor. El original de eso ocurre en la impresión. No existe otro original. Elaboré una teoría que nunca terminé, nunca la solucioné. Para terminar este ensayo necesito entendidos en lingüística"⁶⁵.

Este relato da cuenta de la situación de origen de *Variaciones Ornamentales*, el momento en que el autor empieza a desarrollar el concepto *rewritting*⁶⁶, determinante en la creación de este texto poético y que desarrollará también en la revista "Manuscritos" (1975), al referirse a *Quebrantahuesos*, y en *Circuitos Cerrados* (2001), al reflexionar nuevamente sobre *Variaciones Ornamentales*.

Al año de retornar al país, se integra, a principios de 1973, al Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. La historia del DEH se remonta al año 1963, cuando nace como apéndice de la Facultad de Ciencias, con el objetivo de enriquecer la formación de sus alumnos con la incorporación de cursos de Filosofía, Historia, Literatura, Arte e Idiomas, siendo crucial el año 1972, momento en que a este Centro de Estudios le otorgan la calidad de Departamento. En esta nueva calidad institucional, al D.E.H. se le permite impartir licenciaturas propias, proyecto que resiste al golpe militar a pesar de

⁶⁵ Mena, Rosario, "Vivimos un tiempo sin futuro", entrevista a Ronald Kay publicada en la página web: www.nuestro.cl/notas/perfiles/ronald_kay2.htm.

⁶⁶ En *Circuitos Cerrados* Ronald Kay se refiere a este concepto de *rewritting* como: "Subyace asimismo a las *Variaciones* el *rewritting*, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no solo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario. Las intervenciones ejecutadas sobre reformulaciones, reagrupaciones, montajes, etc..., tal como las distintas manos- no son visibles en la versión final." Esta descripción la volveremos a desarrollar en el análisis, por ser la descripción que da cuenta de la naturaleza del montaje utilizado en su elaboración. También deberemos dilucidar la relación entre este trabajo encomendado como alumno ayudante y la incorporación de este concepto redaccional a su trabajo escritural.

convivir con los duros años de censura e intervención de la dictadura en el ámbito académico. Kay describe esta convocatoria académica en la entrevista ya citada:

“Fue un grupo de gente que se llamó para hacer sus clases, aún no teníamos un edificio propio. Huneus tuvo la nobleza, poco común, de llamar a participar a gente no de igual o menor nivel que él, sino a personas de mayor nivel. Llamó a las vacas sagradas del ambiente académico, de distintos colores políticos. Todos aceptaron, en circunstancias de que en ese momento la universidad estaba muy resquebrajada y dividida políticamente. No se podía investigar, no se podía hacer clases. Eran personas que tenían las ambiciones académicas como su interés principal”⁶⁷.

Éste es el origen en que nace el particular período de desarrollo intelectual de personalidades como Marcos García de la Huerta, Juan de Dios Vial Larraín, Jorge Guzmán, Rafael Gandolfo, Fernando Quintana, Castor Narvarte, Felipe Alliende, Ronald Kay, Cedomil Goic, Cristián Huneus, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Álvaro Jara, Mario Góngora y Gonzalo Izquierdo, en el papel de profesores y donde se titularon alrededor de 30 alumnos entre los que figuran Pablo Oyarzún, Soledad Bianchi, Arturo Fontaine Talavera, Diamela Eltit, José Gandolfo, María Isabel Flisfish, Susana Munnich, Angélica Illanes y Rodrigo Cánovas.⁶⁸

En *Conversaciones con Diamela Eltit* de Leonidas Morales, la escritora relata la experiencia como alumna de los cursos sobre Artaud que impartía Kay y que influenciaron sus trabajos posteriores con la artista visual, Lotty Rosenfeld:

“Leonidas Morales: Tú tienes experiencias en trabajo de grupo. Me interesa el que hiciste con Lotty Rosenfeld. ¿Cómo la conociste?

Diamela Eltit: Ah... lo que pasa es que... a ver, esto empezó con Kay, te digo yo, con Ronald Kay (...) yo fui su alumna (...) Entonces Kay en un momento planteó un curso de Artaud. Pero después quiso hacer una especie de acción-Artaud, que era con algunos textos de Artaud, como dramatizarlos (...) hicimos *Los Cenci* de Artaud (...) Pero todo esto en el DEH, en la parte de arriba, en esa terraza que había, ahí hacíamos todo esto como experimento. A mi me costó mucho aprender, me costó mucho, mucho, mucho, porque yo venía de la cuestión latinoamericana..., Rulfo...

Leonidas Morales: Entender qué, ¿la cosa de Artaud?

⁶⁷ Kay, Ronald en entrevista citada.

⁶⁸ La fuente de información es el artículo “DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS Historia y mito: El palacio en la población callampa” de Oscar Contardo en *Artes y letras* de El Mercurio, publicado en: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={720fe112-8a0f-4525-ae8a-599c73e1ffb4}>.

Diamela: No, la salida, digamos, de Pedro Páramo, me entiendes tú, a Lacan.”⁶⁹

La escritora da cuenta del cambio paradigmático que introduce Kay dentro de la reflexión académica y relata el histórico seminario “SIGNOMETRAJE”, dictado por este autor el año 1974, el cual da origen a la acción de arte que el año 2008 será presentada en el Museo de Bellas Artes como “La Tentativa de Artaud”. En ella muestran el registro audiovisual de la acción artística, material que estuvo en manos de Ronald Kay todos estos años y en el cual están presentes Juan Balbontín, Eugenio García y Raúl Zurita, entre otros.

Otro testimonio sobre la importancia de Kay como intelectual en el medio artístico lo encontramos en “El espíritu del valle” de Gonzalo Millán donde incluso lo considera dentro de la, por él llamada, “Nueva escena”, concepto que pareciera desprenderse del de “escena de avanzada” de Nelly Richard⁷⁰:

“Para la llamada ‘Nueva Escena de Escritura’ que encabezaba Raúl Zurita, además de la mediación formadora de Juan Luis Martínez, me parece fundamental el contacto con Ronald Kay después de 1973, a través del Depto. de Estudios Humanísticos de Ingeniería. Allá Kay difundirá la obra de Walter Benjamin, de Antonin Artaud, de George Bataille, entre otros. Sus contactos con Vostell, del cual traerá obras originales de Alemania, su conocimiento de Joseph Beuys, ayudan a entender el giro conceptual

⁶⁹ Morales, Leonidas, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto propio, 1998, p. 157.

⁷⁰ Nelly Richard plantea el concepto de *escena de avanzada* por primera vez el año 1981 en el artículo “Una mirada sobre el arte en Chile”, para retomarlo en: *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, donde lo describe: “esta designación es primeramente operativa: nos ha permitido, durante estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional”. Señala cuatro años después en su libro *La estratificación de los márgenes*: “ocupo el término de “avanzada” para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 (...) Si bien, estrictamente hablando, la “avanzada” remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codoceo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación –más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada- a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli”. Es decir, incluye finalmente a la mayoría, si no a toda, la producción artística visual chilena de mediados de los setenta a los ochenta. Cabe acá señalar que existe un rechazo de Ronald Kay a ser considerado dentro de este término, lo cual se hace patente en la reacción de éste a la presentación de Willy Thayer en el lanzamiento de la reedición de *Del espacio de acá* el año 2005. Cuando Thayer sitúa a este texto dentro de una constelación de escrituras, como *Cuerpo Correccional* de Richard, y argumenta que respondían a la escasa libertad de expresión de esos años con una escritura que se complejizaba bajo las directrices de Derrida y otros, Kay respondió: “No entendiste nada de mi obra”. Esta situación que se relata en la entrevista: “Tal vez la visualidad chilena se funda en el lenguaje”, publicada en *El Mercurio* el 5 de junio del 2005, refleja una de las controversias en que se vio implicado Ronald Kay, por desestimar la necesidad de fomentar la calidad de víctima del grupo de producción crítica y artística de ese tiempo y ser cuestionado por traer exposiciones como la del importante artista visual alemán Wolf Vostell, en pleno período de dictadura.

que adquieren a partir de entonces muchas obras tanto de la plástica como de la literatura chilena del período"⁷¹



Dentro de su labor académica Ronald Kay se encarga de la edición del primer y único número de la revista *Manuscritos*, el año 1975, publicación que da cuenta de la particularidad de la producción que ocurre en este espacio académico. Es una revista que en formato, calidad y discurso, difiere completamente de su contexto y que resulta el acto fundacional de la escritura crítica en las artes visuales chilenas (Junto a V.I.S.U.A.L. de Nelly Richard y Ronald Kay, un año más tarde). Ésta no logra proseguir su producción por diversos aspectos adversos del momento político en que se encontraba el país y, por ende, la Universidad. El mismo Kay describe:

"Las aspiraciones de la publicación eran de largo aliento: "Habíamos programado llegar hasta el infinito con la revista *Manuscritos*, íbamos a tapizar el mundo con sus páginas", cuenta el editor. Pero, las circunstancias dictaron que sólo apareciera el primer ejemplar. "Había un Consejo Directivo al que había que consultarle, pero nosotros lo obviamos. Y pagamos el costo. El que más se enojó fue Juan de Dios Vial, que tenía toda la razón del mundo. Eso causó un remezón, todos criticaron la revista. Echaron a Cristián Huneeus de su cargo de director. Tapia, que era entonces el Rector agarró la revista y dijo: Yo estoy aquí para que cosas como ésta no sucedan". Encarpetados quedaron los proyectos de publicar, en los próximos números Enrique Lihn y Juan Luis Martínez, que aún no escribía *La Nueva Novela*."⁷²

Catalina Parra es la encargada de la visualización de "Manuscritos" (a diferencia del término diseño), dando cuenta de un trabajo que aborda la literatura y la plástica desde el ámbito creativo y crítico, en diálogo directo entre la palabra y la imagen. "Manuscritos" se lee y mira a la vez, borrando los límites entre, literatura, plástica y crítica.

El lugar, dentro del circuito intelectual, que Ronald Kay ocupa en esos años, se clarifica en el trabajo investigativo "Recomposición de Escena"⁷³ de Paula Honorato y Luz Muñoz. En este texto se indica la coexistencia de cuatro grupos de producción crítica y artística en la primera década de dictadura militar en Chile, donde localizan alianzas y desencuentros que, según estas autoras, no permiten situarlos en la visión romántica de una generación enfrentada a los avatares sociales y

⁷¹ Millán, Gonzalo, "Promociones poéticas emergentes: El espíritu del valle", en revista "*Posdata*" n°4, año1985.

⁷² Mena, Rosario, entrevista citada.

⁷³ Honorato, Paula; Muñoz, Luz, "Recomposición de Escena. 1975 – 1981. (8 publicaciones de artes visuales en Chile)", en: <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index.html>

políticos de la dictadura, es decir a su concepción como grupo cohesionado denominado con el termino, ya señalado, “escena de avanzada”. Estos grupos son:

-**V.I.S.U.A.L.**, que se compone de Catalina Parra, Ronald Kay y Eugenio Dittborn. V.I.S.U.A.L. es la marca editorial que se convierte en la marca personal de este grupo que edita diversos catálogos y libros desde 1976 y lleva a cabo la connotada exposición de Vostell en la Galería Época, espacio donde exponen sus trabajos visuales.

-**Nelly Richard – Carlos Leppe – C. Altamirano**. En 1977 se hacen cargo de la galería Cromo y posteriormente de la Galería CAL. Publican diversos cuadernos críticos de arte con escritos de Enrique Lihn, Pablo Huneeus y Adriana Valdés, como también la revista CAL. En este contexto se concibe y publica el reconocido libro *Cuerpo Correccional* de Nelly Richard.

-**T.A.V.** El Taller de Artes Visuales reúne a un grupo de artistas ligados al grabado y simpatizantes del partido comunista, entre ellos encontramos a Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Pedro Millar, Juan Castillo, Guillermo Frommer y Patricia Israel.

- El **CADA**, Colectivo de Acciones de Arte que fue conformado por Raúl Zurita, Damiela Eltit, Fernando Balcells, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Aparece por primera vez en la intervención de la fachada del Museo de Bellas Artes en 1979, siendo la acción de arte y su posterior registro “Para no morir de hambre en el arte”, del mismo año, la intervención artística más recordada.

Es el ámbito de las artes visuales el tema central convocante en estos grupos, pero la literatura coexiste en la presencia de los escritores (y sus producciones) como Diamela Eltit, Raúl Zurita, Enrique Lihn o Juan Luis Martínez, y del mismo Kay, quien trabaja desde la escritura teórica y creativa, como también, con el trabajo editorial.

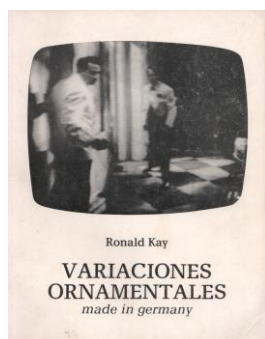
En el año 1981, Ronald Kay, ya separado de la artista visual Catalina Parra (quien había partido a Nueva York con una beca Guggenheim), conoce a su segunda esposa, la coreógrafa alemana, Pina Bausch, con quien parte nuevamente a Alemania, radicándose allá hasta el día de hoy y desapareciendo del ámbito chileno hasta el año 2000. A partir de ese año se inicia una recuperación de su trabajo y su figura como intelectual en Chile, con una seguidilla de publicaciones, reediciones, conmemoraciones y exposiciones.

El Universo de publicaciones del autor es:

- La edición de “Manuscritos” en 1975.

- La traducción de “El origen de la obra de arte” de Martín Heidegger y V.I.S.U.A.L., en conjunto con Eugenio Dittborn, el año 1976.
- En el año 1979 publica *Variaciones Ornamentales* y *N.N.: aUTOpsIA*.
- *Del Espacio de Acá*, el año 1980.
- *Introducción a la mortalidad*, el año 1987.
- *Los inéditos de la Década del 60*, conformado por *Deep Freeze*, *Punto de Fuga* y *Circuito Cerrado*, los años 2000 y 2001.
- El 2005 se reedita *Del Espacio de Acá* y publica las traducciones *Parque Central* de Walter Benjamin y *S'estret d'es temps, Propercio- Pound* (de *Hommage to Sextus Propertius* de Ezra Pound).
- *Die Kinder Herodots*, con epílogo del cineasta Wim Wenders, el 2006.
- Los documentos y la exposición de *La Tentativa de Artaud*, en 2008.
- La redición de *Variaciones Ornamentales* el 2009, por La Editorial de la Universidad Portales.

TEXTO



Variaciones Ornamentales es concebido y escrito durante los años '70, '71 y '72, en Alemania, como señala el subtítulo “made in germany”, y publicado el año 1979. A estos dos tiempos se debe sumar la instancia de la revisión que el autor elabora en *Circuito Cerrado* el año 2000, donde devela los procedimientos de construcción de los poemas, como también, incluir la reedición, en mayo de 2009 por la editorial de la Universidad Diego Portales, situación que actualiza el debate sobre el



rotundo silencio que rodea a este texto desde el punto de su recepción. En toda su trayectoria, *Variaciones Ornamentales* no es reseñado en casi ningún artículo crítico literario⁷⁴ y cuenta tan solo con dos críticas publicadas, la primera de Carlos Pereda el 2002, y el notable prólogo de Raúl Zurita en su segunda edición.

La primera edición de *Variaciones Ornamentales* es, ante todo, un libro que se observa. Su gráfica coincide con la estética de las demás ediciones del DEH, donde la propuesta monocromática logra exponer imágenes en buena resolución. La tapa y contratapa (imágenes anteriores), al igual que las primeras y últimas páginas del libro, muestran las fotografías de la película hollywoodense

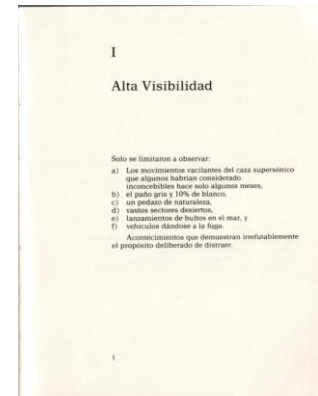
⁷⁴ La excepción a la regla es: Nomez, Naín, “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988.”, *Estud. filol.*, Valdivia, n. 42, sept. 2007, en: [//www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132007000100009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132007000100009&lng=es&nrm=iso). accedido en 23 nov. 2009. doi: 10.4067/S0071-17132007000100009.

“Saigon” tomadas a un aparato televisivo. Estas imágenes se encuentran mediadas por el monitor televisivo, lo cual coincide con la condición del lenguaje de las poesías que componen este libro.

En las primeras páginas del libro se disponen tres imágenes del film que dan la impresión de ser consecutivas, advirtiendo así, el procedimiento del montaje que también se relaciona con la propuesta discursiva. Aparece el montaje cinematográfico como en el fotograma de la cinta filmica análoga que se compone de diversos cuadros por minutos.



El formato de cada una de las poesías se presenta con el respectivo número romano, el título y la poesía, enmarcado por un rotundo y estricto blanco que aísla cada poema. Esta instancia nos enfrenta a un libro visualmente enmarcado, resaltado por el blanco. El discurso poético se inicia con el poema I “Alta Visibilidad”, augurando las reiteradas referencias a lo visual, donde el espejo en el poema II, el cine en el IV, la vitrina en el V y la foto postal en el poema VII, se integran al discurso. *Variaciones Ornamentales* se compone de un conjunto de poemas que muestra una misma y particular naturaleza en su discurso que intentaremos develar.



“Alta Visibilidad”, como primer poema, resulta imprescindible en cualquier lectura crítica del libro, ya que enfrenta a los dos temas centrales de esta unidad textual: lo visual y su particular naturaleza en el discurso literario.

I Alta Visibilidad

Solo se limitaron a observar:

- a) Los movimientos vacilantes del caza supersónico que algunos habrían considerado inconcebibles hace solo algunos meses,

- b) el paño gris y 10% de blanco,
 - c) un pedazo de naturaleza,
 - d) vastos sectores desiertos,
 - e) lanzamientos de bultos en el mar, y
 - f) vehículos dándose a la fuga.
- Acontecimientos que demuestran irrefutablemente el propósito deliberado de distraer.

El título “Alta visibilidad” es un término que se ocupa hoy en día para designar elementos reflectantes (en especial para labores de trabajo). Así, este poema pareciera resaltar, del modo que intentaremos dilucidar, el lenguaje, la palabra y las frases que nos expone.

El poema se compone de seis posibles miradas, imágenes disgregadas, que en tanto contingentes no son necesarias ni imposibles, y que se presentan en estructura de alternativas, cuyo único nexo está determinado por las observaciones de terceros: “Solo se limitaron a observar”.

Estas posibles miradas se asimilan a la búsqueda del encuadre en el fotógrafo. Las posibles imágenes resultan claramente inmóviles en **b**, **c** y **d** y adquieren inmovilidad en el caso de **a**, **e** y **f** por el formato en que se presentan, aisladas cada una de la otra por alternativas y gráficamente enmarcadas por un blanco rotundo.

El lenguaje resulta extraño dentro del discurso poético. Son frases desprendida del cotidiano que no generan imagen poética alguna, sino más bien el relato de imágenes sin sentido (más que ser imágenes). Se devela un carácter extremadamente objetivo, asimilable a la mecánica fotográfica a la que hace referencia y, a su vez, se instaura la sospecha de este mismo procedimiento al describir las alternativas como: “acontecimientos que demuestran irrefutablemente / el propósito deliberado de distraer”. Las alternativas no tienen como objetivo visualizar, encontrar o enfocar algo fundamental, sino más bien, disgregar la conciencia.

Se presenta la primacía de la imagen detenida, la irrupción de la fotografía y el uso explícito del montaje en este discurso. Pero este montaje no se devela tan solo en el uso de alternativas, sino en el procedimiento que el autor hace en la construcción del discurso y que señala al final del segundo poema: “(...). Rasgos distintivos / de este discurso son las reiteradas referencias / a procedimientos fotográficos (...)”. La irrupción de procedimientos fotográficos se describe, por el mismo autor, en *Circuito Cerrado* al dar cuenta del uso de *rewriting*:

“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. (...)

Subyace asimismo a las *Variaciones* el *rewriting*, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no solo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario. Las intervenciones ejecutadas sobre reformulaciones, reagrupaciones, montajes, etc., tal como las distintas manos- no son visibles en la versión final. Voz común desposeída del yo.⁷⁵

De ahí que adquiriera un sentido fundamental el título del libro. “*Variaciones Ornamentales*” es un término de la música clásica que surge en el Renacimiento y trata sobre las posibles variantes de una misma melodía como procedimiento de composición para la música instrumental: “Sobre un esquema dado, el instrumentista va variando sucesivamente la melodía original. Las variaciones han sido compuestas desde temas de composición propia, o han sido tomadas de temas de otros compositores”⁷⁶. El autor trabaja con el lenguaje a modo de un instrumentista, un intérprete. La distancia entre la palabra y la realidad referida (como el trozo de naturaleza) resulta abismante. El mecanismo de montaje *rewriting* da cuenta de innumerables mediaciones que en el discurso de estos poemas se relaciona a la imagen y, sobre todo, al procedimiento fotográfico que señala en el segundo poema. Son palabras, frases ancladas en los medios masivos, es el lenguaje al desnudo desprendido de vitalidad, tal cual como transita por la radio, el cine o el periódico.

Si bien, en una primera instancia, el lector no cuenta con la información que entrega el autor veintidós años después en *Circuito Cerrado*, este mecanismo se delata en el carácter mecánico de su composición asintáctica y en el uso de frases propias del cine comercial o la publicidad.

Finalmente, lo que nos quiere resaltar este poema, es el carácter objetivo de este lenguaje, desprendido de movimiento, peligrosamente silencioso. En el tratado teórico de fotografía *Del Espacio de Aquí*, del mismo autor, éste plantea que la fotografía elimina el sonido y, por ende, desvincula la voz que es el origen de la palabra:

“El lente drena todo ruido, sustrae nada menos que el oído de lo fotografiado; solidariamente, la audición pierde el contacto con la voz, el órgano vivo, la caricia interna, que inventara y articula el lenguaje, que siendo el código más complejo y diferenciado, el código más visceral y abstracto, fue y es la

⁷⁵ Kay, Ronald, *Circuito Cerrado*, Santiago de Chile, Calabaza del Diablo y Ediciones Nómada, 2000, pp. 23-24.

⁷⁶ Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Variaci%C3%B3n_\(m%C3%B3dulo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Variaci%C3%B3n_(m%C3%B3dulo))

estremecedora entrada común a la humanidad, porque mediante ella, el hombre efímero y frágil escucha y habla su sentido.”⁷⁷

Incorporando esta reflexión de Ronald Kay sobre fotografía, al mecanismo de producción de este discurso poético que él mismo asimila a la fotografía, devela la complejidad del este lenguaje al cuestionarse y negarse constantemente. La palabra no devela sentido o su sentido radica en distraer. Regresando a *Del Espacio de Acá*, la fotografía, en contraste con la pintura, carece de profundidad; su primer objetivo es distraer:

“La fotografía y los sucesivos mecanismos de reproducción mecánica (cine, T.V.) condicionan una percepción que se construye en la distracción y no en la concentración y contemplación que son los modos culturales de percepción de la pintura.”⁷⁸

Prosiguiendo la lectura:

II

No encontró su imagen en el espejo

Originalmente la heroína del poema
se podía ver admirando la acción de la máquina de lavar.
Se prefirió que ella figurara
como sujeto tácito de una oración negativa simple,
para demostrar que los representantes del sexo femenino
pueden cumplir con otro orden de funciones.
En una escala mayor, en traje sastre de un tweed
sal y pimienta, en actitud de dar la espalda
al cadáver del hombre que acaba de matar,
hubiera sido todavía el foco de atención
de las generaciones futuras. Rasgos distintivos
de este discurso son las reiteradas referencias
a procedimientos fotográficos y el uso único
de la palabra *carne*: ambos implican
una conexión con el mundo fuera del poema.

⁷⁷ Kay, Ronald, *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile, Metales Pesados, Segunda edición, 2005, p. 21.

⁷⁸ Kay, Ronald, *Del Espacio de Acá*, p. 28.

La mirada del sujeto frente al espejo, al que se hace referencia en el título, apela a la conformación de sí mismo y, por lo tanto, remite a la llamada fase del espejo de la teoría psicolingüística de Lacan.

Lacan distingue dos fases de conformación de sujeto: la etapa Imaginaria (o preedipal desde el punto de vista de Freud), donde el infante no distingue fronteras entre él y el mundo, y la etapa Simbólica, que se inicia con la fase del espejo, que Terry Eagleton sintetiza en la siguiente cita:

[El niño]

“descubre que ante él se presenta reflejada en el espejo una imagen de sí mismo agradablemente unificado; y aunque su reacción con esta imagen todavía sea del tipo imaginario -la imagen en el espejo es y no es él mismo, pues todavía predomina una diferencia borrosa entre sujeto y objeto- ya se dio principio al proceso de construcción de un centro del yo (...) Este objeto inmediatamente se convierte de una u otra forma en parte de nosotros mismos –nos identificamos con él- pero no en nosotros mismos, es un extraño”⁷⁹

El niño se reconoce en otro. Esta imagen en el espejo le da al niño una imagen de sí mismo, pero, a la vez, esta experiencia no la percibe en su propio cuerpo sino en algo fuera de sí. La conformación del infante como sujeto, se da por la separación de éste del resto del mundo y el hecho de asumir el lugar que le otorga el orden Simbólico. Para ello, necesita pasar de su relación dual -su cuerpo con el cuerpo de la madre, su cuerpo con la imagen del espejo- a una relación tripartita donde aparece el Padre, o más bien, la ley del padre: la prohibición del deseo del cuerpo de la madre. Es en este momento que aparece el inconsciente (el “espacio” donde van a parar los deseos reprimidos) y la adquisición del lenguaje. Para Lacan, el lenguaje y el inconsciente nacen y funcionan de la misma manera, se gestan en la imposibilidad de un deseo: la unión del sujeto con el mundo. Sujeto y palabra existen por la diferencia con otros sujetos y palabras, respectivamente. Es la ausencia del objeto lo que presupone un signo. Es por la ausencia del objeto que existe la palabra para nombrarlo: [el niño] “Ha sido expulsado de la posesión `completa´ imaginaria y trasladado al mundo vacío del lenguaje”. El orden simbólico es el que sitúa al sujeto como tal en la sociedad. Tanto el inconsciente, como el lenguaje se conforman del constante deseo de lo perdido, de hecho, el inconsciente para Lacan es el lenguaje:

⁷⁹ Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 196-197.

“El movimiento potencialmente indeterminante de un significante a otro es lo que Lacan denomina deseo. Todo deseo nace de una carencia que continuamente se esfuerza por satisfacerse. El lenguaje humano funciona a base de esa carencia: la ausencia de objetos reales que designan los signos, el hecho de que las palabras tienen significado solo a la exclusión o a la ausencia de otros. Entonces, entrar en el lenguaje es convertirse en presa del deseo.”⁸⁰

Estas son las condiciones del lenguaje de *Variaciones Ornamentales*: la imposibilidad de unidad entre la palabra y el objeto señalado⁸¹. Pero este discurso no transmite la desazón trágica como en los versos de Alejandra Pizarnik⁸²: “no / las palabras/ no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé?/ Si digo pan ¿comeré?”, sino mas bien, establecen una distancia que nace de la objetividad y el aislamiento. El hablante lírico se convierte en un voyeur de la palabra cruzada por la crisis de referencia; recibe la palabra ya infinitamente mediada, la toma y traslada a este discurso poético que carece de subjetividad, que parece carecer de sujeto ¿Dónde esta el sujeto que habla?, ¿Dónde esta el sujeto al que se refiere?.

En la búsqueda del sujeto mujer de este poema debemos ingresar a dilucidar qué se encuentra en este juego de miradas. En el caso de la conformación de este sujeto, que de heroína pasa a convertirse en “sujeto tácito de una oración simple”, se presenta la ironía en la discusión de género, se mira al sujeto en dos posibles imágenes clichés: “admirando la acción de la máquina de lavar” o “en actitud de dar la espalda al cadáver del hombre que acaba de matar”, es decir, como dueña de casa o mujer fatal⁸³. La mujer fatal se describe al modo del cine policial hollywoodense: mujer vestida de corte y tela masculino (traje y tweed, respectivamente) capaz de cometer un crimen a sangre fría. El sujeto que se busca es el de heroína del poema, a quien Darío debió declarar: “poesía eres tú”. A este sujeto tan solo se le permite las posibilidades de imágenes clichés, es decir, de imágenes sin sentido. Una vez más, distancia entre lo nombrado con lo referido. Las

⁸⁰ Eagleton, Terry, op. cit., p. 200.

⁸¹ Carlos Pereda en su artículo “Apártidas”, publicado en *Fractal* n° 24 el 2002, año 6, volumen VII, concuerda con este punto de vista señalando que *Variaciones Ornamentales* rompe con el mito de lo dado: “En Kay, el ataque al Mito de lo Dado, que por otros caminos, de manera razonada y con sus herramientas, han procurado desmontar no pocos filósofos, se lleva a cabo con algunos extraordinarios instrumentos de la poesía.”, mito que se define como: “refutar la falsa creencia acerca de un acceso directo a la experiencia (...)”

⁸² Los famosos versos del poema “En esta noche, en este mundo” de Alejandra Pizarnik dan cuenta de la tragedia de la crisis del referente dentro del discurso poético. En la poesía de Pizarnik la imposibilidad de resolver esta crisis la conduce al silencio, y el silencio en el discurso poético la conduce irremediamente a la muerte, siendo desde esta perspectiva su suicidio un acto representacional de este conflicto. La necesidad de hacer referencia de estos versos y a su significado dentro de este análisis, radica en que Pizarnik pareciera anteceder al tipo de discurso de la poesía de *Variaciones Ornamentales*, libro que aparenta entender y asumir la distancia entre las palabras y las cosas, adquiriendo un rol de voyeur y viviendo así su silencio, desde la perspectiva mecánica de los procedimientos fotográficos.

⁸³ Imágenes que irremediamente nos recuerda al dilema de la protagonista de *Boquitas Pintadas*.

posibilidades que da este discurso mediático que ahora es poético, tan solo le entrega máscaras falsas y propias del cine comercial (distractivo).

Donde nuevamente la mirada sobre la mujer aparece es en el poema XIV:

XIV

Mientras subsistan las circunstancias que las generan

Es difícil borrar algunos hechos.
La mujer está más cerca de la materia
cuando el hombre es el observador
y la dama el dato.
Corresponde velar porque se restituya la normalidad.
La facultad de pronunciarse sobre todo
aunque sea fuera de sistema
aunque sea en ausencia de toda autoridad moral
es la garantía misma de la imparcialidad.

No queda duda que “Mientras subsistan las circunstancias que las generan (...) la mujer está más cerca de la materia cuando el hombre es el observador”, respondiendo claramente a una de nuestras interrogantes: el sujeto mujer (tal vez el objeto deseado de Lacan) tan solo se hace posible en virtud de las miradas sobre sí. Y en el caso de este discurso poético solo se posibilita en la mirada mecánica del procedimiento fotográfico. Ronald Kay declara que la foto da cuenta de, al menos, un testigo presencial:

“La foto tiene una rara cualidad: más que el mero registro de un evento mediante su huella óptica, toda foto es la invisible inscripción material de la mirada de un testigo potencial. (Dicho lugar virtual es ocupado en primera instancia y sólo contingentemente por el fotógrafo).”⁸⁴

Esto confirma la posición de voyeur de esta autoría, o más bien, del lenguaje. La voz del hablante se encuentra tan desprendida de sujeto, de subjetividad, que resulta ser el propio lenguaje el único posible sujeto tras los enunciados. El lenguaje se convierte en voyeur, en fisgón de los objetos deseados del mundo real.

Pero, ¿qué diferencia puede haber entre la mirada orgánica y la objetiva?, ¿cuál es la función de esa mirada?:

⁸⁴ Kay, Ronald, *Del Espacio de Aquí*, op. cit., p. 23.

“Queda de manifiesto, que la constitución de la foto no es el efecto de un mero reflejo, sino la traducción que logra la separación constructiva entre la mirada orgánica y el ojo mecánico (...) la posibilidad, por lo tanto, de estar simultáneamente en la mirada y fuera de ella, sin abandonar lo visible. En esta perspectiva aparece el ojo fotográfico como crítica a la mirada física: aquí reside su fuerza revolucionaria.”⁸⁵

Aquí radica el sentido de este mecanismo de montaje con carácter de procedimiento fotográfico, llamado *rewriting*. Éste se convierte en una herramienta crítica sobre la primera mirada orgánica, es decir, sobre la experiencia, la primera experiencia con la palabra, experiencia que se ha perdido y ha sido desplazada por los grandes discursos populistas (la publicidad y los medios de masas).

Sobre el carácter revolucionario de este discurso se puede discutir a la luz de lo propuesto por Benjamin en “El autor como productor”. Este ensayo es elaborado en momentos en que el compromiso del arte con la causa política se encontraba totalmente vigente. Lo mismo sucede con el momento de construcción del discurso de *Variaciones Ornamentales*.

Ronald Kay relata que desde su opción de viajar a estudiar a Constanza en el período del gobierno de la UP, y a partir de su necesidad de entender el fenómeno social y lo sucedido en ello con la palabra, es que inicia este ejercicio de montaje literario, usando de material principal las editoriales del periódico *El Mercurio*, diario en que se desarrolla el discurso reaccionario que se confrontaba al discurso populista de algunos partidarios del gobierno socialista:

“En la hoy ya mítica hora de Allende, me sabía, aun cuando siendo ciudadano del todo comprometido, en la letra cuando no turbado, sobre-exigido por las varias retóricas revolucionarias; por la monumentalidad de los programas, distraído; por el populismo, desconcertado; y así – sintiéndose aquel que debe permanecer al pie de la palabra, de más en más, en vez de llamado, excluido – abdiqué por instinto al reino del momento, y guardando la mira, investime de realidad para, paleolítico como un menhir, marca en las tintas periódicas y en material impreso vario un territorio, a fin de en él detectar el latir de las edades.

Resultado de esa distancia y de esa cuestión son las Variaciones.

La lucha por el poder ocurría, más que en las calles y en la loca geografía, en los medios (...)”⁸⁶

⁸⁵ Kay, Ronald, *Del Espacio de Acá*, op. cit., p. 25.

⁸⁶ Kay, Ronald, *Circuito Cerrado*, op. cit., p. 22.

En “El autor como productor”, Benjamin plantea que el arte debía estar comprometido desde su mecanismo de producción, debía ligarse a los elementos revolucionarios de la modernidad como el cine y la fotografía. El nivel de compromiso de *Variaciones Ornamentales* para con la revolución socialista de esos años tiene un punto de vista *otro*. Con quien se compromete el discurso de *Variaciones Ornamentales* es ante todo con el lenguaje, con la palabra, a pesar de hacer uso de ella desprendida de su “caricia interna”. Palabra que el autor considera completamente prostituida por los medios de comunicación y los grandes discursos ideológicos. La despega de este escenario para dar muestra de ella de manera desnuda, tornándose en mortal silencio. Nada se mueve en este universo discursivo, todo está fijado por la mirada mecánica de la fotografía que recoge el lenguaje verbal expuesto en los medios de masas, para destacarlo y ponerlo en evidencia.

El montaje que usa *Variaciones Ornamentales* da cuenta de una interrupción radical del tiempo. Las frases que componen el texto no solo se interrumpen con el quiebre de la sintaxis, sino que la naturaleza de cada frase viene despojada de su calidad temporal. Ha sido desprendida por el *rewriting*, mecanismo asimilable al procedimiento fotográfico. Kay expondrá: “La fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento”⁸⁷, siendo este carácter de detenimiento lo que convierte a este discurso en silencio:

VII

Fuera de alcance

Encontró cuatro versiones similares
de tarjeta postal (c/u de tamaño diferente)
de una toma interior
del Matadero Municipal de Stgo.
En el primer plano de la tercera, aparecen
las víctimas en un rosado deliberadamente
crudo que delata la mano
experta de un retocador profesional.

Los objetos deseados se encuentran fuera de alcance, por las reiteradas mediaciones a las que hemos hecho referencia: por la mediación de la imagen, la mediación de la mirada y la mediación de la palabra. El objeto deseado, tal vez “el primer plano de la tercera postal donde aparecen las víctimas en un crudo rosado”, nos desplaza hacia el kitsch en esa rosa crudeza del retocador profesional.

⁸⁷ Kay, Ronald, *Del Espacio de Acá*, op. cit., p. 20.

Este poema, al igual que el poema XIII, nos conecta con el discurso del cine policial. Frases de este poema acompañan la ilustración de la contratapa. El cine se hace presente como discurso que fija las imágenes en imágenes clichés:

XIII

Una de las Figuras Claves En el Estado de Tensión

La sangre del guardaespaldas gotea
Sobre la escalinata de la terraza;
A medida que las causas
De la perturbación externa han cesado,
El autoerotismo se impone en el paisaje
Monocromo. Un elevado porcentaje de la capacidad
De la carga está en desuso permanente.

Se establece un paralelo con la descripción que Morales hace del collage contracultural en las artes visuales:

“Acumula azarosamente una serie de frases sueltas, haciendo convivir diversos fragmentos de información y de experiencia, con el fin de alterar las imágenes de realidad que eran impuestas por los medios y el mercado (....)La serie de imágenes que se cruzaban entre sí dejaban aflorar zonas de vacío, que permitían desarrollar una distancia crítica (...)”⁸⁸

Si bien lo azaroso de la reunión de palabras y frases del discurso masivo no aparece en *Variaciones Ornamentales* patentemente al no mostrar el recorte (pareciera que quien manipula estos elementos trabaja como “un retocador profesional”), el autor logra determinar un nuevo carácter crítico a los elementos presentados. La sangre goteando no alcanza a seducirnos cuando este retocador profesional nos distancia abruptamente, describiéndonos los procedimientos propios de cine en frases quebradas en su continuidad, montadas arbitrariamente una subsiguiente a la otra.

Por otra parte, y para finalizar con este libro, existe otro elemento interesante en la discusión: el original. En la página 31 de nuestro trabajo de tesis, citamos una entrevista del autor donde relata la labor como ayudante que le es encomendada por su entonces profesor Hans Robert Jauss, ejercicio en que se buscan relaciones entre el periódico y la literatura. Kay plantea que el

⁸⁸ Morales, Alejandra, op. cit., pp. 62-63.

original impreso en el periódico está determinado por su lugar de publicación, por la sección y por el lugar dentro de ella, es decir, por el conjunto en donde esta inmerso.

Resulta revolucionario plantear que un original puede tener copias, es decir, que el original de la editorial del periódico sea tal por el lugar donde se encuentra, a pesar de su infinito número de copias. Pero es aún más radical la propuesta de este libro. *Variaciones Ornamentales* compone su “manuscrito” con frases de periódicos, que poseen esta característica singular en torno al original, y vuelve a utilizar el mismo procedimiento en la construcción de su discurso poético, duplicando así, la naturaleza particular de esta noción. Este tipo de original se distancia completamente de la característica auriática que Benjamin describe en el artículo: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” al referirse al “original”. Este concepto en el arte se constituye primordialmente en su *aquí y ahora*: “*El aquí y ahora constituye el concepto de su autenticidad (...) Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso desprecian su aquí y ahora.*”⁸⁹. Esta característica entra directamente en conflicto, el original del periódico y, por ende, el original del libro *Variaciones Ornamentales*, revelaría no tan solo la pérdida del aura en el arte, sino la pérdida de la característica auriática incluso en el original de la obra artística.

⁸⁹ Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus, 1989, pp. 21-22.

LA NUEVA NOVELA

AUTOR 

(con+texto de producción)

Juan Luis Martínez Holger nace en 1942. Su vida transcurre principalmente en la Región de Valparaíso (Viña del Mar, Con-Cón y Villa Alemana). En lo concerniente a su primera etapa biográfica, cabe señalar que pertenecía a una familia acomodada y muy joven se retira de la educación formal (en séptimo básico). Más tarde, durante algunos años de su adolescencia y juventud, se ganó el apodo de “Loco Martínez” por llevar una vida bohemia que incluyó algunos episodios espectaculares (como el robo de autos con el fin de correrlos hacia Santiago). Personaje llamativo que durante una convalecencia se encontró con la literatura, siendo *Altazor* de Huidobro y *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carrol, los responsables de su “caída” en la literatura, lugar desde el que nunca más regresará, convirtiéndose en lector, poeta y artista visual autodidacta.

Durante la década del setenta, junto al poeta Raúl Zurita con quien conviven en Con-Cón, se relaciona con círculos intelectuales de Santiago. Juan Luis Martínez intenta publicar *La Nueva Novela* en alguna editorial capitalina y se aproxima al Departamento de Estudios Humanísticos, donde conoce a Ronald Kay, quien incluirá a Zurita en la primera publicación de *Manuscritos*, proyectando la publicación de Juan Luis Martínez para el segundo número (que, como ya dijimos, no alcanzó a concretarse). Sobre esto, el mismo Martínez menciona, en una entrevista de María Ester Roblero, lo siguiente:

- “- Si estaba decidido a publicar solo, ¿por qué volvió a Santiago?
- Eso fue el año 1975. Me acerqué, junto a Raúl Zurita, al Centro de Estudios Humanísticos, donde estaba Ronald Kay, que fue un gestor cautivante y fundamental en lo que se refiere a la escena poética chilena. Él trajo al país los conceptos plásticos de autores como Vostell y Beuys, que a mí me interesaban mucho.
- ¿Qué ocurrió entonces?
- Ese Centro editaba la revista *Manuscritos*. Cristian Huneeus, su director, nos invitó a publicar. Raúl Zurita lo hizo en el primer número, porque a mí me gustaba trabajar sin presiones. Ignacio Valente escribió una elogiosa crítica

que lo consagró. Sin embargo, la revista no volvió a aparecer. Valente comentó mi libro años más tarde; no me trató tan bien como a Zurita (...).”⁹⁰

Se deja entrever, a final de la cita, la incomodidad que le produjeron los mecanismos de validación social de su trabajo y de sí mismo como artista. En esta misma entrevista define la publicación de *La Nueva Novela* como un fracaso en lo que respecta a la tardía reacción del medio literario. A pesar del retrasado reconocimiento, alcanza a viajar a París invitado por la embajada de este país donde, entre otras cosas, conoce a Jean Tardieu (uno de los escritores referentes en *La Nueva Novela*) de quien recibe “un beso en la mejilla y un fuerte abrazo”⁹¹, como también, recibe la beca de la Fundación de Los Andes, que le permitió trabajar en su último y tercer texto, el que pidió destruir antes de fallecer el 29 de marzo de 1993, a los cincuenta y un años.

Su trabajo literario lo componen principalmente *La Nueva Novela* y el objeto-libro *La Poesía Chilena* (1978), trabajos en que reúne su calidad de poeta y artista visual, intereses que abarcaron todo su quehacer artístico. También existe la publicación póstuma *Poemas de Otro*, de la editorial U. Diego Portales, donde se reúnen diversos poemas y material periodístico sobre el autor. Pero esta publicación no cuenta con el sello característico de sus anteriores ediciones, donde lo visual es primordial, como también carece de la relación cohesionada de todos los elementos textuales y extratextuales que la componen.

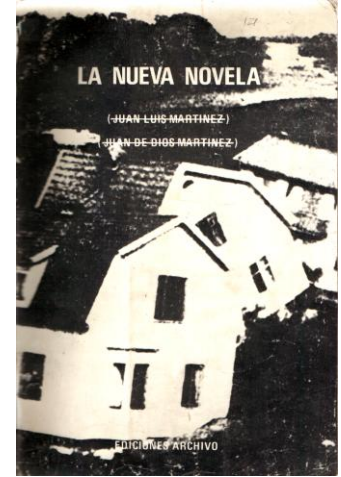
Juan Luis Martínez trabajó entre los años 1968 y 1975 en *La Nueva Novela*, auto publicándola en 1977, después de fallidos intentos con las editoriales existentes. Hugo Rivera, amigo cercano del autor, cuenta que éste transitaba con el borrador de *La Nueva Novela*, llamándola “el objeto acompañante”. Si bien fue un libro que produjo disímiles comentarios y valoraciones en el momento de su publicación, nadie quedó indiferente por lo inclasificable e iconoclasta. A los treinta años de su aparición forma parte indiscutible de la tradición poética nacional y registra una influencia decisiva en las generaciones actuales, convirtiéndose *La Nueva Novela* en un objeto de culto (y de lujo a pesar de su reedición en 1985 y más aún *La Poesía Chilena* que contó solo con una edición). En la actualidad, este texto se puede reconocer igualmente dentro de la llamada ‘poesía visual’ o ‘poesía visiva’, donde el chileno Guillermo Deisler⁹² es incluido como representante latinoamericano.

⁹⁰ Martínez, Juan Luis, en: “Me complace irradiar una identidad velada”, entrevista realizada por M^a Ester Roblero, publicada en el suplemento n° 202 de la *Revista de Libros* de *El Mercurio* el 14 de marzo de 1993. Se vuelve a publicar, como parte del anexo, en el póstumo libro de poema del autor: *Poemas del Otro* de Editorial Universidad Diego Portales.

⁹¹ Martínez, Juan Luis, en: “Me complace irradiar una identidad velada”, op. cit.

⁹² Fue grabador, artista visual y poeta. Publica el libro *GRRR* (1969), que reunió su poesía donde se encuentra preminencia de lo visual, y una antología de poesía experimental internacional titulada *Poesía Visiva* en 1971. En 1987

TEXTO



La Nueva Novela o *La N.N.*, como fue denominada por el mismo autor, es conformada por un universo aparentemente infinito de citas, imágenes, elementos y textos que en su conjunto conforman la obra poética, transformándose en una suerte de laberinto para el lector, el que se ve enfrentado a diversas y constantes rupturas en el texto, sin contar con posibles soluciones o salidas. Así, con la imagen de casas derrumbándose en la portada, se construye y desconstruye esta “nueva” propuesta de novela que resulta ser un libro poético. La casa será una temática importante en *La Nueva Novela*, al ser el escenario del poema LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA⁹³, donde la casa, como lugar de protección, se transforma en laberinto⁹⁴ donde “nunca hubo ruta ni señal alguna/ y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”⁹⁵. Casa que resulta aún mas insegura en LA CASA DEL ALIENTO, CASI LA PEQUEÑA CASA DEL (AUTOR) donde le antecede la inexistencia: “La casa que construiremos en el pasado / ya está en el pasado y no existe”⁹⁶. Razones por lo cual Oscar Galindo concluirá que: [*La Nueva Novela*] “nos propone la secreta constatación de la casa como texto y del texto como laberinto: el lugar de las desapariciones”⁹⁷

En *La Nueva Novela* cada lugar del libro forma parte significativa del conjunto, a excepción de la página seis, que da cuenta de la inscripción de derecho de autor (lo que no resulta un dato menor al existir el gesto de tachar y colocar entre paréntesis al autor en la portada), siendo las solapas la primera muestra de montaje, en este caso, de citas en torno a la realidad:

inició el proyecto internacional de *Arte Correo UNI/ vers*, carpeta de poesía visual y experimental, donde participaron 40 artistas en cada ejemplar de carpeta con un tiraje de 100 números.

⁹³ Desde este momento el formato para los títulos de poemas de *La Nueva Novela* será citado en mayúscula, con la finalidad de mejorar su identificación dentro de la tesis, formato que concuerda con el utilizado en el libro original.

⁹⁴ Oscar Galindo en “El Alfabestiaro universal en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez”, trabaja con la propuesta del concepto de casa de Gilbert Durand, donde éste relaciona el laberinto y la casa: “El laberinto es a menudo tema de pesadilla, pero la casa es un laberinto tranquilizador, amado, pese al ligero terror que puede producir aún su misterio”, nota de página 23.

⁹⁵ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1985, p. 137.

⁹⁶ Martínez, Juan Luis, op. cit., p. 90.

⁹⁷ Galindo, Oscar, “El Alfabestiaro universal en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez” en *Revista Chilena de Literatura* n° 57, noviembre 2000, p. 23.

LA REALIDAD I

A.

PREGUNTA:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo.

B.

AFIRMACIÓN:

El ser humano no soporta mucha realidad.

C.

PREGUNTA:

¿Qué era real en el universo?

RESPUESTA:

El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.

D.

(FÁBULA):

Érase una vez la realidad

con sus ovejas de lana real

la hija del rey pasaba por allá

y las ovejas balan Dios que bella está

la re la re la realidad.

NOTA: "Nada es real" Sotoba Komachi

LA REALIDAD II

A.

PREGUNTA:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que se espera de cada uno de nosotros.

B.

AFIRMACIÓN:

Nada es bastante real para un fantasma.

C.

PREGUNTA:

¿Es más real el agua de la fuente

o la muchacha que se mira en ella?

RESPUESTA:

El agua es el agua, el acantilado es la roca:

choques y reflejos son la realidad.

D.

(FÁBULA):

En el trono había una vez,

y se aburría, un viejo rey

que por la noche perdía su manto

y por reina le pusieron al lado

a la re a la re a la realidad.

NOTA: "Todo es real" André Breton

“LA REALIDAD I” y “LA REALIDAD II”, solapa izquierda y derecha correspondientes (principio y fin del libro), dan cuenta de la confrontación de sentido en torno al concepto de la realidad con la reunión de citas y fuentes propias, ajenas o inventadas. Así, la confrontación de las notas finales de cada solapa “*nada es real*” a “*todo es real*” abarcará todas las diversas gamas de realidad posible. Una de las características principales del montaje en *La N.N.* es que esta técnica posibilita confrontar sentidos y afirmaciones disímiles que quiebran la lógica a través de la contradicción, dando paso a la lógica del absurdo: “Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo”⁹⁸. Una lógica propia (subjetiva) que, trabajando con el juego y el humor, va posibilitando la coexistencia y cohesión de todos los elementos que se contradicen y construyen a la

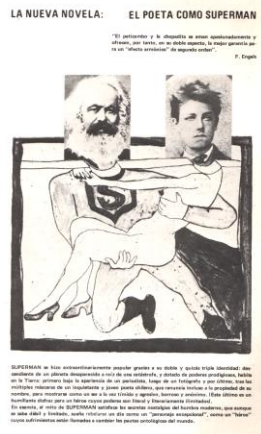
vez. Esto recuerda la visión del sociólogo Arnold Hauser en torno al montaje cinematográfico, cuando plantea que el carácter fragmentario de la técnica del montaje cinematográfico nace de la búsqueda de unidad por parte del sujeto, frente a la dispersión de su mundo.

2. LA SIESTA DE UN FAUNO

Un fauno cree advertir después del almuerzo amoroso. Quiere perseguirlo. Este fauno es unid. Dígalo en la primera persona del singular.



Asimismo, el montaje se mostrará en sus variantes visuales como el collage surrealista en la composición poética “LA SIESTA DE FAUNO” (a la izquierda) hasta collage iconoclastas como “LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMÁN” (a la derecha), variantes que coinciden en la incorporación de elementos de los medios de masas: cómics, fotografía, citas recortadas y texto.



En la intención de reflexionar sobre el uso del montaje en *La Nueva Novela*, una entrada -y no necesariamente la salida- es considerar que la autoría, concepto que a pesar de ser constantemente cuestionado gráficamente, adquiere características propias del coleccionista, personaje que trabaja Benjamin en sus textos en relación a la reflexión material sobre la modernidad. El coleccionista, es ante todo, un sujeto con tiempo. En *Desempacando mi Biblioteca*, Benjamin exclama: “¡Qué dicha la del coleccionista, la del hombre con tiempo!”⁹⁹. Es el tiempo la condición primordial del coleccionista: la dedicación para ir en busca del encuentro con el objeto deseado e ingresarlo a este nuevo orden que es la colección. El estado perceptivo en que el coleccionista lleva a cabo su labor se encuentra directamente relacionado a este requerimiento:

⁹⁸ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, op. cit., solapa izquierda.

⁹⁹ Citado por Silvana Rabinovich en el artículo: “Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico”, publicado en *Acta Poética* 28 (1-2), 2007.

“En la conclusión de *Materia y memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Si viviéramos —podríamos decir— algunas cosas con calma, tras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada ‘consistente’ para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo —incluso lo que en apariencia es más neutral— nos asalta de improviso, nos afecta.”¹⁰⁰

El coleccionista necesita un uso prolongado de tiempo para entrar en el estado de percepción que le permita ser asaltado por los objetos deseados. Ninguna colección podrá lograrse en un breve período, de hecho, las colecciones sufren de la condición de carecer de fin. Este quehacer se guía por los objetos; son más bien ellos los que conducen al coleccionista:

“Los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos. (...) Lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos.”¹⁰¹

Juan Luis Martínez coincide con esta característica del coleccionista que requiere de libertad en lo referente al tiempo. Ya declaraba, él mismo, que el no ser considerado en el primer número de la revista *Manuscritos* se debió a su necesidad de no trabajar bajo la presión de un plazo determinado. Lo mismo sucede con los quince años que requirió en el último proyecto inconcluso (que pidió destruir antes de su muerte), pero sobre todo, en lo concerniente a la obra que nos convoca: *La Nueva Novela*, que fue denominada “objeto acompañante”, durante su largo proceso de producción que se inició el año 1968. Hugo Rivera describe esta situación:

“Consistía en una simple carpeta tamaño oficio de cartulina, de esas en que las hojas perforadas se enganchan en unos elementos de alambre apretadamente torcidos y flexibles como un resorte. A mediados de los sesenta aparecía a veces con ella, pero hacia finales de esa década era como una prolongación suya, por eso es que el propio Juanito la había

¹⁰⁰ Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal .p. 224.

¹⁰¹ Benjamin: Walter, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, op. cit., p. 131.

bautizado así, haciendo una definición no exenta de connotaciones y humor.”¹⁰²

Este testimonio da cuenta de la naturaleza del trabajo de Juan Luis Martínez con respecto a *La Nueva Novela* -que en un inicio la hizo llamar *Pequeña cosmogonía práctica*¹⁰³- donde el tiempo fue crucial en la conformación de este nuevo orden universal que se contenía en una carpeta de cartón tamaño oficio.

Esta denominación de *La Nueva Novela* como *Pequeña cosmogonía práctica* subsistirá dentro del libro, titulando así la composición poética de la página 33, la que procedemos a citar:

Construya un mundo coherente a partir de Nada, sabiendo que:
YO = TÚ y que TODO es posible.
(HAGA UN DIBUJO)

**SOLUCION 1.
PÉRDIDA DEL OBJETO LIBIDINOSO**

**DESEO DEL YO DE RECUPERAR
EL OBJETO PERDIDO**

**IDENTIFICACIÓN DEL YO
CON EL OBJETO PERDIDO
IN MEMORIAM**

+



Frente a la propuesta de construir un mundo coherente “a partir de Nada”, en conjunto a la anulación del sujeto al igualarlo a un “TÚ” y teniendo en cuenta que “TODO es posible”, el conflicto del poema se centra en el problema del *objeto deseado* que cuenta con: “Solución 1” y “Solución 2”.

¹⁰² En la entrevista de Hugo Rivera por José de Nordenflycht Concha en su libro *El gran solapismo. Juan Luis Martínez, Obra visual*. Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2001.

¹⁰³ Definición que Mallarme utilizó para referirse al libro ideal.

Esta problemática nos desplaza nuevamente a la teoría psicolingüística de Lacan, donde se afirma que el inconsciente es lenguaje y que ambos se gestan en la imposibilidad de un deseo: la unión del sujeto con el mundo; sujeto y palabra existen por la diferencia con otros pares. Al igualar al “YO” con el “TÚ” se estaría atacando directamente a la conformación del sujeto y, por consiguiente, a la conformación del lenguaje.

La segunda propuesta, que se entiende gracias a la “Solución 1”, por remitirnos a la problemática del objeto deseado, se compone de una tira cómica de cuatro cuadros encabezada con *La Nueva Novela* entre paréntesis, lo que sintetizaría esta propuesta poética. ¿Qué es lo que nos narran estos cuadros?: que frente a la problemática existencial de la pérdida del objeto deseado que conduce al suicidio, más vale liquidar el objeto del deseo, o más bien, liquidar la representación del objeto del deseo (ya que éste está representado en una fotografía). Finalmente, coincide con *Variaciones Ornamentales* en que una de sus problemáticas principales radica en la crisis del referente en el lenguaje. Frente a esto, *La Nueva Novela* hará presente una cantidad abrumadora de propuestas paradójicas y lúdicas, como la invocación del mismo objeto en su intento por “disparar” a la representación del objeto deseado.

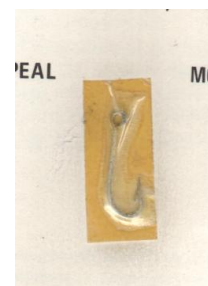
La Nueva Novela se encuentra transitando desde el mundo verbal hacia el visual, alcanzando connotación material con la incorporación de objetos. Esta traslación la vemos en la actitud frente a las lágrimas de la fotografía de una mujer en la composición poética “PORTRAIT OF A LADY”, donde la imagen es acompañada por el siguiente texto, de tono e inicio similar al de las demás fotografías del libro:

“La máquina fotográfica no agregó en absoluto detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su deber de testimoniar la expresión dolorosa y sentimental de esta joven, fotografió fielmente una mirada cuyo alcance no reconocemos sólo como un simple fraude óptico, aun cuando sabemos que en el papel secante no hay rastros de humedad y que las lágrimas todavía siguen en su lugar”¹⁰⁴.

Lágrimas que se invocan al punto de enfrentarlas a un papel secante rosa (nunca hay que olvidar la fuerza del color rosa y su relación con la producción sentimentalista en el arte como la novela rosa), papel secante que sólo logra absorber la tinta del título, la cita a T.S. Eliot y el texto ya aludido, pero nada de la imagen fotográfica de la mujer ni menos de las lágrimas (el punctum – pinchazo- de la imagen). En este camino de lo verbal hacia lo visual y objetual se encuentran casos

¹⁰⁴ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, op. cit., p. 140.

similares, como los dos poemas chinos en lengua original que: “Nadie leerá nunca”¹⁰⁵ y que se adosan al libro, resaltando la diferencia de lengua y grafía, como también, de formato: un pliego en papel fino que se desdobra; o la banderita chilena de papel volantín adosada al poema “EL EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA”. De la misma manera encontramos la transparencia insertada en la página 42, en medio del poema “UN PROBLEMA TRANSPARENTE” “(...) Sí La Transparencia se observara a sí misma, / ¿Qué observaría? / La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma.”¹⁰⁶. Pero es en el poema “ICTHYS”, de la página 75, donde el objeto aparece en el libro de manera literal, al tener adosados dos anzuelos que enmarcan el texto y que forman parte de este poema (☞). Esta incorporación de objetos al poema transgrede directamente el plano dimensional de la página del libro dando patente declaración del carácter manual que rodea a *La Nueva Novela* como libro, donde lo táctil toma preponderancia en la experiencia de la lectura, acercándose nuevamente a una de las características del coleccionista. Éste trabaja con la percepción táctil. Es la manualidad y la materialidad que atraviesa su labor de recolección y reordenamiento. El elemento coleccionado es un objeto fetiche que el coleccionista requiere como propiedad. Es este el ejercicio en el que Martínez se hace dueño de lenguajes, lugares, imágenes y discursos que no le son propios a su voz, o que no le son propios al lenguaje literario ni al libro poético.



Pero la característica principal del coleccionista es la capacidad de segregar el carácter de mercancía del objeto, desprendiendo su utilidad a favor de su afición en función del nuevo conjunto que forma:

“Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta ‘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 pasaje, de

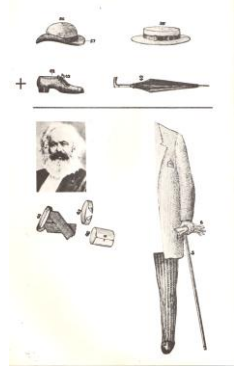
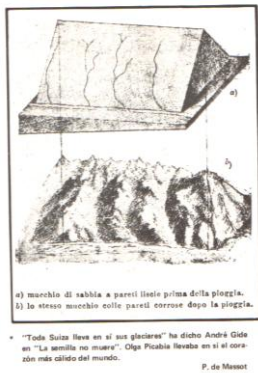
¹⁰⁵ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁶ El problema de la transparencia en *La Nueva Novela* reaparecerá en los conocidos poemas: “OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACION FONETICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J.-P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS” de la página 89, junto al poema: NOTA 5 OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PAJAROS Véase: LA LITERATURA de la página 126. Quien desarrolla el análisis desde esta perspectiva es Oscar Galindo en el artículo ya citado.

la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en el zócalo, marco, pedestal, precinto de su posesión.¹⁰⁷

Martínez desprende la utilidad de diversos elementos que conforman *La Nueva Novela*, como la del lenguaje científico, donde su uso informativo y explicativo se transgrede dando paso a paradojas y problemas irresolubles o en el uso de los paratextos como lugares significativos de la unidad del libro. Lo hace con imágenes, secciones, citas textuales y lenguajes, para reunirlos en una

lógica poética que los convierte en objetos de afición y en donde su sentido es otorgado por las relaciones (sorprendentes) que se establecen dentro de este texto, lo que hace posible verlo como una colección. Ejemplo de ello es el caso de “LA GEOGRAFÍA” (a la izquierda), donde la propuesta en tono didáctico es: “Aplaste el relieve de Suiza / y calcule la superficie así obtenida”¹⁰⁸. O el uso de la aritmética entre elementos disímiles, llevando hacia el absurdo la ley de conjuntos, como el que apreciamos a la derecha, donde la suma de los dibujos de dos sombreros de distinto estilo, más un zapato y un



paraguas da como resultado la fotografía de Marx y dibujos de pieza de camisa y la mitad de un traje, con su respectivo bastón y par de guantes. Este collage en estructura de problema aritmético se plantea en su variante verbal, como en el primer ejemplo de “LA MULTIPLICACIÓN”:

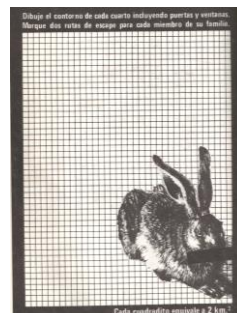
Ejemplo: Las Pirámides de Egipto
 X
Las Ruinas del Partenón
 Un cementerio de elefantes¹⁰⁹

¹⁰⁷ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 223.

¹⁰⁸ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, op. cit., p. 20.

¹⁰⁹ Martínez, Juan Luis, *La Nueva Novela*, op. cit., p. 51.

Como ejemplo de la conversión de la utilidad de paratextos encontramos las solapas, que generalmente dan cuenta de una pequeña biografía del autor y de sus publicaciones y que en el caso de *La Nueva Novela* son utilizadas como declaración de principio de la problemática a tratar, siendo el caso de las composiciones “REALIDAD I” y “REALIDAD II”, ya reseñadas. La contratapa tradicional comúnmente conlleva una reseña o alguna crítica positiva en torno al texto interior, pero en el libro de Martínez ésta contiene una nueva propuesta poética, con el ya conocido tono didáctico y la imposibilidad de llevar a cabo el ejercicio propuesto: “Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia.”(☞). Problema poético que remitirá al poema “LA DESAPARICION DE UNA FAMILIA”.



Los paratextos son un lugar de transición entre el afuera y el adentro del texto, pero también un lugar de transacción¹¹⁰, lugar donde se expone, se transa, se invita a su lectura y se informa de la naturaleza del contenido, es decir, se produce la entrada al texto, en un formato establecido por el mercado editorial. Por ello, la importancia del uso de estos elementos en *La Nueva Novela*, que logra otra categoría en estos espacios de transacción y los desliga del carácter mercantil para convertirlos en lugares de expresión estética.

En relación al uso que *La Nueva Novela* hace de las referencias, existe un caso extremo en donde éstas llegan a establecer y a jugar con la direccionalidad de la lectura. Es el caso de los poemas “LA PÁGINA SESENTA Y UNO” y “LA PÁGINA NOVENTA Y NUEVE”¹¹¹ (☞) que contienen cinco cuadros junto a cinco textos



segmentados por letras en orden alfabético. En estos textos se remite de un poema a otro, proponiendo al lector que persiga la presencia de las personas que se ven corriendo en los cuadros, como también, perseguir al autor que tuvo la intención de esperar al lector en el último cuadro del poema de la página 99, pero que ha regresado por el “atraso” en la lectura (es decir la imposibilidad ya que el texto tiene fijado el fracaso). Estos textos se mofan del lector quien, al atreverse a participar en el juego absurdo, cae en cuenta que esta realidad solo es posible en el juego del lenguaje, lo que no necesariamente encontrará cabida en el mundo real.

Estos textos se mofan del lector quien, al atreverse a participar en el juego absurdo, cae en cuenta que esta realidad solo es posible en el juego del lenguaje, lo que no necesariamente encontrará cabida en el mundo real.

¹¹⁰ Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez: El Juego de las contradicciones*, Santiago, Ril, 1998. Esta autora trabaja desde el concepto de la contradicción las transgresiones de paratextos y discursos complementarios de *La Nueva Novela*.
¹¹¹ El título de los poemas corresponde al número de página dentro del libro.

Ésta es la manera en que Martínez expresa y asume la crisis de referencialidad: con el juego, el humor y la transfiguración de los elementos. Elementos y lenguajes eruditos y populares que en el ejercicio coleccionista logra revitalizar, resignificándolos bajo este nuevo orden del libro como colección. En 1993, Juan Luis Martínez declarará: “La poesía es demoledora de hábitos”, hábitos que fosilizan el lenguaje y el libro, y que, según sus propuestas poéticas, deben desplazarse hacia otras nociones de discurso para revitalizarse, como la imagen y el objeto conjugados a través del montaje.

BOQUITAS PINTADAS

AUTOR 

(con+texto de producción)

El ejercicio de detenerse en la biografía de cada autor para dar cuenta de la presencia de disciplinas tales como la teoría fotográfica o las artes visuales en el trabajo de cada uno, resulta revelador en el caso de Manuel Puig, ya que la presencia del cine en su vida la encontramos desde su primera infancia. A los cuatro años es llevado, por su padre, a una cabina de proyección cinematográfica donde ve *La novia de Frankenstein*, de Boris Karloff, siendo ésta la primera de infinitas cintas que disfrutará como espectador, todas las tardes, junto a su madre. El novelista argentino, Manuel Puig, nace el 28 de diciembre del año 1932 en General Villegas, pueblo que servirá de escenario para sus dos primeras novelas: *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*. Puig, en una entrevista para la Radiotelevisión española, describe detalladamente el paisaje natural y cultural de este “escenario” en donde vive sus primeros 13 años de vida y en donde el cine adquiere la calidad de realidad elegida:

“Yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir. Ese pueblo de la pampa era un pueblo casi de western, era a mil kilómetros casi de la capital, en la zona que se llama pampa seca, la pampa húmeda es la que está más cerca del mar, hasta cuatrocientos kilómetros más o menos, es otro tipo de tierra, pero allí, donde empieza la pampa seca, las cosas se ponen muy serias porque no hay agua, se saca el agua de napas subterráneas, pero no hay agua que corra a la vista, no se ve y todo es muy seco. Crece un pasto que es bueno para el ganado y esta es la riqueza del pueblo, pero aquello es de miedo porque, como te lo podría decir, es la ausencia total de paisaje, es una planicie perfecta, el horizonte es una recta perfecta en que no crece nada mas que este pasto (...) y el mar está a mil kilómetros y las montañas están a mil kilómetros y todo está lejos y la persona que nace y se muere ahí no ha visto nada, nada más que lo que le dan en el cine (..) porque además de esa naturaleza, el clima humano era también duro, era muy especial, era la vigencia total del machismo (...) el sistema de toda esta explotación yo creo que estaba en la pareja misma (...) yo rechacé todo eso, me pareció que era demasiado desagradable, traté de ignorar esa realidad y en cambio tomar al cine como la realidad, entre comillas: mi realidad, las comedias musicales, las comedias sofisticadas de la Metro, todas estas cosas que sucedían en otros niveles para mi paso a ser la realidad, lo otro, el pueblo era un western en el

que yo había entrado... una película que yo había ido a ver por error, pero de la que no me podía salir (...)"¹¹²

En esta narración de su primera infancia, Puig plantea dos puntos que se presentan en su obra: el placer por el cine y el rechazo a las dinámicas autoritarias del machismo. Señala también que esta experiencia disociadora entre la realidad y el cine, lo lleva a confundir, en un principio, la elección de su medio de expresión. En su juventud estudia los idiomas del mundo del cine (inglés, italiano y francés) y viaja a estudiar cine a Roma el año 1956, ganando una beca del prestigioso *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Se decepciona de la propuesta teórica imperante de la escuela, que en esos años hablaba contra el cine de autor en pos de un realismo objetivo e impersonal. Por ello, se retira y se dedica a trabajar como asistente en distintas producciones cinematográficas de Europa, tiempo en el cual concluye que su vocación en relación con el cine es la de ser espectador, no la de creador. Rechazará el papel de asistente y de director por el carácter autoritario del trabajo en equipo. Experimenta con el rol de guionista y descubre que, para él, el placer en esta actividad radica en la copia, no en la creación (de hecho escribe en inglés). En su primer intento de escribir un guión sobre alguna experiencia propia y en español (o en argentino), y al desarrollar el perfil de uno de los personajes se encuentra con una fluida voz que inaugura la narración de su primera novela: "Lo único que en ese momento recordé con claridad fue la voz del personaje, lo que decía, eso sí lo tenía muy claro"¹¹³. Surge así el primer material de *La traición de Rita Hayworth*. En 1963 se va a vivir a Nueva York donde lleva a cabo su plan de escritura, trabajando paralelamente en el aeropuerto, lo que le permite escribir durante algunas horas al día su primera novela. Es a través de Néstor Almendros, amigo del mundo del cine, que su texto llega a manos de Juan Goytisolo, quien lo envía al concurso Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral del año 65. En el certamen sale finalista y, dos años más tarde, se publica la obra. Finalmente, es en la novela donde logra expresarse y desarrollar la escritura, género donde se siente cómodo al contar con la posibilidad de revisarla y rehacerla a libertad, cualidad que no le permitía el cine por el carácter de trabajo en equipo y por el costo en dinero que implicaba rehacer un proyecto.

En 1969 publicará su segunda novela: *Boquitas Pintadas*. Sus dos primeras obras tuvieron una significativa valoración, tanto de la crítica académica como del mercado internacional, pero es con su tercer trabajo, *The Buenos Aires Affair*, de 1973, que se complejiza la recepción de su trabajo

¹¹² Entrevista a Manuel Puig en programa *A Fondo* de Radiotelevisión española, por Joaquín Soler Serrano, disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=5976478005728978606#>

¹¹³ Manuel Puig, art. cit.

literario. Dicha novela es "secuestrada" (retirada de librerías) y censurada (con reglones negros) por el peronismo reinante en Argentina, como también, obviada por la crítica del mismo país¹¹⁴. En definitiva, Puig es, al mismo tiempo, reconocido y rechazado por el mundo literario. En el ámbito académico y editorial internacional se pueden encontrar puntos de vista como el de Vargas Llosa:

"(...) la obra de Manuel Puig tal vez sea la más representativa de lo que se llamó "literatura liviana", tan emblemática de nuestro tiempo: una literatura placentera que no exige ni tiene otro fin que el de entretener. Esta literatura rechaza como arrogante y estúpido el esfuerzo de los autores que creían que escribir podía cambiar el mundo, revolucionar la vida, transformar los valores, enseñar a sentir y a vivir. Nada de eso (...)"¹¹⁵

A partir de lo acontecido con su tercera novela, Manuel Puig deja definitivamente Argentina, para vivir entre Brasil y México, siendo este último el país testigo de su deceso en julio de 1990.

Su obra publicada la componen las novelas:

- La traición de Rita Hayworth (1968).
- Boquitas pintadas (1969).
- The Buenos Aires Affair (1973).
- El beso de la mujer araña (1976).
- Pubis angelical (1978).
- Maldición eterna a quien lea estas páginas (1980).
- Sangre de amor correspondido (1982).
- Cae la noche tropical (1988).

Y las obras de teatro:

- Bajo un manto de estrellas (1983).
- El beso de la mujer araña (1983, versión teatralizada).
- La cara de villano (1985).
- Recuerdos de Tijuana (1985).

Y los guiones:

- Ball cancelled (Publicado en 1996).
- Sumer indoors/ Verano entre paredes (1996).
- La Tajada (1996).
- La cara de villano (1985).
- Recuerdos de Tijuana (1985).
- The seven tropical sins (1990).

¹¹⁴ Bardaui, Pablo, "Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas Los Libros y Crisis.", en: *Encuentro Internacional Manuel Puig*, de Amícola, José; Speranza, Graciela (comp.), Argentina, Orbis Tertius, 1998, pp. 95-103.

¹¹⁵ Vargas Llosa, Mario, "Manuel Puig. Disparen sobre el novelista", publicado en *Clarín Domingo* el 7 de enero de 2001.

De sus artículos destaca “El error gay”, publicado en 1990, donde plantea que la sexualidad no pertenece a la esfera moral, que ésta no determina al sujeto y que: “(...) la homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria”. Plantea que este tipo de identidad tiene un origen histórico cultural que solo favorece la creación de ghettos que fomentan la discriminación, aceptando finalmente los roles que permiten la subsistencia de la represión.

De su biografía se desprende el placer por los géneros masivos y el rechazo al autoritarismo. Dentro de este último, es concordante el cuestionamiento de los roles dentro de la pareja que se presenta en todos sus escritos, desde sus protagonistas hasta su visión crítica de la identidad homosexual como producto histórico reaccionario.

TEXTO

La novela *Boquitas Pintadas* que nos convoca en este análisis fue subtitulada *Folletín*, subtítulo que determina el punto de partida, el lugar cultural desde donde emprende el discurso y el carácter político en la elección de este género como referente. Manuel Puig declarará sobre este tipo de género:

“Por ciertas formas despreciadas, ciertos géneros populares, tengo un especial gusto, tengo una afición. Creo que estos géneros menores pueden ser tratados con cierto rigor artístico y valorizados. El hecho de que sean populares a mí no me molesta, por el contrario, hay ciertos ingredientes por ejemplo del folletín, que es el cuidado de la intriga, que me parecen válidos. He intentado siempre una forma de novela popular.”¹¹⁶

La elección de estos géneros menores en el trabajo literario de Manuel Puig nace del rechazo a la actitud autoritaria del elitismo cultural del mundo artístico que se desentiende y desprecia las características de estos géneros y, en parte, por el placer que le otorgan. Puig señala: “*Me interesan los géneros menores... Creo que se desconfía de ellos porque dan placer, un placer inmediato, algo crudo. Del placer se desconfía, produce culpa*”¹¹⁷, y prosigue: “*Los géneros menores están en cierto modo en la misma situación de las mujeres en los países machistas: se goza de ellas*

¹¹⁶ Entrevista *A Fondo* por Joaquín Soler Serrano, entrevista cit.

¹¹⁷ Manuel Puig en entrevista: “Un desafío permanente y vertiginoso” de Tununa Mercado, en revista *Tiempo*, 11 de septiembre de 1977 (México D. F.), citado por Sandra Lorenzano en *La Literatura es una película*, México, Universidad Autónoma de México, 1997, p. 20.

*pero no se les respeta*¹¹⁸. Esta es la relación política que se establece en el uso de un género menor y que resulta concordante con la situación de los personajes que participan en esta novela.

En *Boquitas Pintadas* Puig se hace uso de la estructura de entregas del folletín, herramienta que establece la necesidad de aportar información sobre la trama en cada entrega, pero a la vez, generar incógnitas que provoquen el deseo de proseguir la lectura. En el caso de esta novela se agudiza este procedimiento al estar constituidas, estas entregas parceladas, por diversos fragmentos discursivos. Así, la primera y segunda entrega están construidas por la noticia de la muerte de Juan Carlos en el diario local, seguida por cartas de la protagonista Nené a la madre del difunto y la nota de la *Revista Nuestra Vecindad* que relata la fiesta de primavera del club Social donde Nené es coronada reina, artículo que ella adosa a una de las cartas. El lector deberá ir construyendo, hilando el argumento de la trama melodramática que va presentando estos textos. La académica Soledad Bianchi, al referirse a la novela *La traición de Rita Hayworth*, relaciona la labor de costura con la labor que el lector debe desempeñar en la novela, lo que se ajusta también a *Boquitas Pintadas*:

“Esas primeras frases de *La traición* que refieren a unas labores de costura, pueden parecer superficiales y anodinas. Sin embargo, su comprensión y alcance varían si se piensan como una definición del trabajo total que debe realizar el lector ante narraciones que se abren como incógnitas que debe intentar resolver y aclarar. Su quehacer será unir, anudar, establecer relaciones, añadir, atar cabos, elaborando un bordado/ un tejido/ un texto, con dedicada y concentrada atención.”¹¹⁹

Esta es uno de las primeras diferencias en la naturaleza del folletín en *Boquitas Pintada*. Si bien se hace uso de las herramientas de entregas parceladas del género folletín, el lector de esta novela se ve enfrentado a una dificultad mayor porque éstas están constituidas por un montaje de textos de diverso origen y naturaleza, sin narrador que aúne las diversas voces que conviven. El conjunto de elementos que compone el discurso literario de *Boquitas Pintadas* son: encabezados con letras de tangos y boleros, recortes de la *Revista Nuestra Vecindad* y *Mundo Femenino*, cartas de tono sentimental, descripciones de dormitorios y álbum de foto, anotaciones de agenda, documentos, relatos de carácter objetivo, fragmentos de corriente de la conciencia y algunos diálogos al final de la novela. Así, conviven textos propios del lenguaje masivo y kitsch -como los recortes de prensa- con un lenguaje propio de la novela moderna, como el caso del uso de la

¹¹⁸ Manuel Puig citado por Ana Rosa Domenella en *La Literatura es una película*, op. cit., p.109.

¹¹⁹ Bianchi, Soledad, “Manuel Puig: La tentación de espiar.”, en *Revista Chilena de Literatura* N° 38 (1991), p. 112.

corriente de conciencia. Estos nuevos discursos van conformando contrastes que profundizan y desnudan cada uno de los discursos y lenguajes.

El mecanismo que Puig utiliza en *Boquitas Pintadas* de presentar directamente textos de diversa naturaleza, permitirá develar los discursos y voces tal como son, sin intervención del narrador. Las voces de los personajes de *Boquitas Pintadas* dan cuenta de un discurso cruzado por la educación sentimental, otorgado por el melodrama presente en el cine, la radio y la prensa femenina, patrones que conforman la experiencia sentimental y los roles dentro de la pareja. La naturaleza de este montaje permite la directa inclusión de géneros y de voces “menores”, como las cartas personales de Nené, la confesión de Mabel, la presentación y comentarios del álbum de fotos de Juan Carlos y el discurso de la gitana. Así, Nené declarará en una de sus cartas: “Ojala no hubiese venido, pero ya estaría escrito que debía ser así, en el libro del Destino”¹²⁰ y los pensamientos de Raba cuando tiene sexo con Pancho, que nacen del conflicto entre las indicaciones morales de su patrona y la relación sexual que está teniendo: “ (...) la patrona no me ve, no se lo cuento a mi amiga, no bailé con los de el Banco, no bailé con estudiantes, no bailé con los que Usted me dice que no baile, (...)”¹²¹ o el comentario que escribe Juan Carlos en su agenda después de acostarse con Mabel y sentirse enamorado de ella: “SOY EL SER MÁS FELIS DE LA TIERRA Y PROMETO ANTE DIOS COMPORTARME COMO UN HOMBRE DE VERDAD, JURO NO CONTARLO A NADIE Y CASARME CON ELLA”¹²²(Con falta de ortografía incluida).

La ausencia de voz autoral no es completa, existe un narrador que hace uso de un lenguaje acotacional que enmarca las cartas:

“Dobla carta y recorte en tres partes y los coloca en el sobre. Los saca con un movimiento brusco, despliega la carta y la relee. Toma el recorte y lo besa varias veces, Vuelve a plegar carta y recorte, los pone en el sobre, al que cierra y aprieta contra el pecho. Abre un cajón del aparador de la cocina y esconde el sobre entre servilletas. Se lleva una mano a la cabeza y hunde los dedos en el pelo (...)”¹²³

Su aparente ausencia se presenta por este carácter objetivo de su voz. Otras apariciones de la autoría son cuando titula objetos o situaciones¹²⁴ como: “DORMITORIO DE SEÑORITA”, “Agenda 1935” o “ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO

¹²⁰ Puig, Manuel, *Boquitas Pintadas. Folletín*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 27.

¹²¹ Puig, Manuel, op. cit., p. 102.

¹²² Puig, Manuel, op. cit., p. 52.

¹²³ Idem, p. 23.

¹²⁴ Ejercicio que recuerda a los títulos de los ready made como *Rueda de bicicleta*.

GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES”, donde se desarrollan listados y descripciones desde la distancia de la objetividad. No es la ausencia de narrador, es la ausencia de interpretación lo que existe en *Boquitas Pintadas*. Se establece una distancia crítica a los argumentos y lenguajes melodramáticos de las historias de estos personajes. Distanciamiento que nos remite al concepto elaborado por el teatro épico de Brecht, donde se busca que el espectador no se compenetre con la trama sino que establezca una distancia crítica que le permita visualizar el fondo del conflicto presentado. Este es el juego de montaje, si bien, el lenguaje melodramático de algunos personajes como Nené y el libre encadenamiento de los pensamientos de los personajes (como en la cuarta entrega) vinculan al lector con la trama, el lenguaje objetivo y neutral establece la distancia. Esta distancia ejerce el movimiento crítico al que apela Benjamin al citar a Brecht y permite la no identificación con la trama y los personajes. El ejercicio devela la real naturaleza del conflicto: el problema de la alineación de los sujetos dentro del proyecto social existente.

Este juego de distancias e identificaciones resulta más elaborado en esta novela. No son los lectores de *Boquitas Pintadas* quienes se identifican con el melodrama de Nené y Juan Carlos, sino que son los personajes los que se compenetran con el melodrama que consumen a través de la radio, cine y prensa. Ejemplo de estas identificaciones son Mabel, con el personaje cinematográfico de “la rica ex dactilógrafa con el chofer”¹²⁵, o cuando a Raba se le cruza la letra de un tango en sus pensamientos¹²⁶, o cuando Nené le pregunta a Mabel sobre la calidad moral de la protagonista de la radionovela¹²⁷. En lo referente a este juego de identificaciones de los personajes, en *Boquitas Pintadas* se presenta una suerte de construcción en abismo, de relato enmarcado. La historia de amores y desamores ocurridos en General Villegas y protagonizada por este grupo de personajes, contiene otras historias con las cuales ellos se identifican y conducen sus pensamientos y anhelos.

El carácter cinematográfico del montaje en esta novela se devela claramente en el uso y manejo del tiempo. La narración ocurre entre los años 1936 a 1968, pero se inicia en el año de la muerte de Juan Carlos (1947), con diversos saltos temporales en los subsiguientes capítulos. Pero es en la presencia de la simultaneidad, que se lleva a cabo gracias al montaje, donde se presenta el carácter principal del uso del tiempo. La simultaneidad se presenta, por ejemplo, en el relato de la cuarta y quinta entrega del día jueves 23 de abril de 1937, fecha que encabeza el relato de lo hecho y pensado por Nérida Enriqueta Fernández (Nené), seguido por lo acontecido con Juan Carlos

¹²⁵ Puig, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., pp. 72-73.

¹²⁶ Puig, Manuel, op. cit., p. 171.

¹²⁷ Puig, Manuel, op. cit., p. 201.

Jacinto Eusebio Etcharpe “el ya mencionado jueves 23 de abril de 1937”¹²⁸ y precedido por los detalles de las rutinas de Mabel, Pancho y Rabadilla ese mismo día. Esta técnica de relato se retoma el día del asesinato de Pancho. Esta herramienta permite otorgar el punto de vista de los personajes respecto de cada historia, como también, recalcar el carácter objetivo del narrador al utilizar el mismo formato para narrar lo acontecido y pensado por cada uno de los personajes.

Dentro de la simultaneidad, es la repetición de frases como “el ya mencionado día...” o “pensó que...” el instrumento que congrega los fragmentos pertinentes a cada uno de los personajes. Esta estructura desafía la jerarquía propia del cuerpo social existente en el pueblo: los pensamientos y acciones de Antonia Josefa Ramírez conocida como Raba, de oficio sirvienta, cuentan con el mismo lugar jerárquico que los pensamientos y fantasías de Mabel, directora de la escuela; o de las cartas y escritos de Juan Carlos con errores ortográficos, que conviven con las cuidadas y estratégicas cartas de Celina, quien se hace pasar por su madre para embaucar a Nené. Este quiebre de la jerarquía también ocurre a nivel del lenguaje. Así, el fluir de la conciencia contará con el mismo lugar que las cartas románticas de Juan Carlos o la consulta sentimental de Mabel a la revista *Mundo Femenino* (que firma bajo el seudónimo “Espíritu confuso”). Aquí radicaría una de las transgresiones más radicales de Puig, el de otorgar el mismo valor y lugar a los discursos menores que a lenguajes propios del arte de élite, acto que lo emparenta con el ready made en el gesto de incorporar elementos comunes y cotidianos hacia espacios del arte, transfigurando su sentido.

El contraste entre los discursos y géneros *menores* v/s los *altos* lenguajes prestigiosos de la novela moderna, en conjunto con el borramiento del narrador, también vinculan a la novela con la producción del Pop Art¹²⁹. Este vínculo resulta significativo por el surgimiento del gusto en la producción de los medios de masas dentro del ámbito del arte selecto. Citando nuestro propio texto en el capítulo que se refiere al collage Pop, encontramos las siguientes similitudes:

“Incorpora elementos banales e insignificantes y rescata las imágenes de íconos de la cultura de masas, bajo fórmulas de repetición (con relación a la producción en serie) y multicolor (en relación a su efecto decorativo). Se convierte en un registro de la vida cotidiana del sujeto inserto en la cultura de masas que responde a la segunda etapa de la industrialización capitalista, la de imágenes y sueños, la de la fantasía del bienestar de la vida a través del consumo de objetos y fantasías carentes de reflexión, como el sueño americano (...)”

¹²⁸ Puig, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., pp. 61- 69.

¹²⁹ Speranza, Graciela, “Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del Pop Art a Manuel Puig)”, en: Amícola, José; Speranza, Graciela (compiladores), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Argentina, Orbis Tertius, 1998, pp. 129-136.

Boquitas Pintadas coincide con el collage pop al conjugar elementos prestigiosos con otros desprestigiados por la modernidad, ocupando la repetición serial, al modo de las sopas Campbell de Warhol. En Puig se vislumbra el carácter placentero del consumo de la producción melodramática en la industria cultural, carácter coincidente con el Pop Art. *Boquitas Pintadas* cuenta con los elementos del melodrama. Existe el villano, que en este caso recae en el personaje de Celina (quien es la única que traiciona su discurso al hacerse pasar por su madre Leonor en las cartas a Nené para reunir las confesiones de ésta con el objetivo de reenviárselas a su marido Massa), y Nené como víctima de la intriga de Celina y heroína que sufre por el amor truncado hacia Juan Carlos. Existen diversos enredos amorosos, chismes, tragedias, asesinato, desenlace justiciero para las víctimas como Nené y Raba, y los desenlaces no tan felices para las “no tan víctimas” como Mabel (quien feliz ayuda a su nieto lisiado) y los fatales desenlaces del “Don Juan” del pueblo, que muere de tuberculosis (muerte propia de los héroes románticos) y del bruto Pancho que, a causa de la reiterada negación de Raba, ésta lo asesina al descubrir los encuentros furtivos de éste con Mabel. Este es el manejo de la trama que asume y utiliza el placer por el melodrama en *Boquitas Pintadas*, el que mantiene la tensión y el deseo en la lectura, y a la vez, produce un distanciamiento crítico que devela la naturaleza de este melodrama.

En este ejercicio estético y crítico al construir un “folletín” de estas características, Puig le entrega un espacio directo a estos discursos y voces, lo que permite desnudarlas hasta el punto de reconocer en ellas la copia y la constante intertextualidad a la que se encuentran sometidos estos personajes.

Desde el punto de vista del cómo se plantea la entrega del argumento de la historia en *Boquitas Pintadas*, la novela se acerca a la noción del montaje convergente de Griffith, el que va alternando distintas acciones que, finalmente, llegarán a coincidir, resolviendo así el conflicto presentado. Pero desde el punto de vista de lo ocurrido con la naturaleza de los discursos y los lenguajes en esta novela, el montaje recae en la dinámica dialéctica del *montaje de asociaciones* de Eisenstein, que permite el salto de una realidad a otra, produciendo así, una tercera realidad más elevada (la conciencia) que se desarrolla en este traspaso-fusión de un contrario a otro. Los documentos policiales, las notas de la revista del pueblo, el correo sentimental, el fluir de la conciencia, adquieren otra propiedad al establecer sus relaciones montadas, relaciones que permiten la transfiguración de su calidad desprendida de crítica, para transformarlo en un discurso crítico sin perder el carácter placentero de algunas particularidades del folletín.

Este tercer texto dentro del corpus es el que logra superar la crisis de la Vanguardia, haciendo suya la contradicción existente en esta crisis, es capaz de generar un punto de vista crítico desde lo popular, con el placer y gusto por los medios masivos, sin sucumbir a la falta de crítica de este mercado, sino más bien, construyendo desde este gesto su posición antielitista frente al arte.



CONCLUSIONES

Los tres textos analizados a la luz del uso que cada uno hace de la técnica de montaje manifiestan las diversas posibilidades que otorga esta herramienta de composición discursiva. En *Variaciones Ornamentales* el montaje es utilizado para emular el acto fotográfico y todo su conflicto en relación al referente y a la detención. La foto, al igual que la palabra, en estos poemas aprehende para sí el objeto desde una distante mirada mecánica. La palabra, como la mecánica fotográfica, asume la imposibilidad de unión entre el significado y significante y asume la crisis del referente desde el punto de vista del voyeur (desde la distancia). Por ello, utiliza estos trozos de lenguaje carentes de significado, que al ser seccionados y trasladados al discurso poético, dan cuenta de su naturaleza y del rotundo silencio que impone la detención otorgada por el intervalo y por el lenguaje desprendido de la voz de algún sujeto (“su caricia interna”). Este silencio contrasta con su origen de discursos distractivos que ensordecen al sujeto dentro de su constante y simultáneo bombardeo a través de la reproducción por los medios de masas.

El montaje en *Variaciones Ornamentales* adquiere las características de la fotografía, debida a su problemática en relación al referente, por el silencio que impone con su cualidad de detenimiento y por la problemática del original. Aquí el original sufre una transmutación revolucionaria. Al estar constituido por frases de diarios, el original pasa a ser el poema impreso dentro del libro, es decir, el original lo constituye el lugar en que se encuentra cada frase dentro del poema y el lugar de este poema dentro del libro. No existe un solo original; su condición ya no radica en la exclusividad de un manuscrito que ya no existe. Por ello, *Variaciones Ornamentales* cumple cabalmente con la propuesta de Benjamin del año 1932, en el sentido que la literatura debe comprometer su calidad para con la revolución, incorporando las revoluciones técnicas propias de su tiempo. Compromiso que resulta vigente y que, para el autor, radica en entregar una posibilidad al discurso verbal dentro de la gran batalla discursiva que se llevaba en los medios masivos en el período de consagración de la Unidad Popular en nuestro país, donde discursos revolucionarios y reaccionarios hicieron uso y abuso del lenguaje.

Por su parte, el montaje en *La Nueva Novela* nos conduce inevitablemente a la materialidad de ejercicios creativos similares al ready made de Duchamp y al personaje del coleccionista de Benjamin. Juan Luis Martínez nos presenta la incorporación de elementos extratextuales, como los anzuelos, añadiendo la materialidad objetual al discurso poético, acto que multiplica las posibilidades

poéticas y literarias. Coincide con el ready made en la facultad de otorgar nuevas características a un elemento extraído de la cotidianeidad, al convocarlo a un nuevo marco como el museo (en la propuesta de nueva novela el libro funciona como museo). *La Nueva Novela* asume esta sintonía con el ready made al trabajar con el carácter visual y el carácter objetual en el libro, como también al hacer uso del humor a través de parodias y paradojas absurdas que inundan los diversos ejercicios propuestos: caricaturas, citas, paratextos modificados, etc. Esta abundancia de elementos en una reunión particular en *La Nueva Novela* nos acerca a la descripción que Benjamin hace del coleccionista, recordando que éste, ante todo, logra desprender la utilidad y por ende el carácter de mercancía del objeto. Saca de circulación del universo común al elemento para recrearlo desde su adoración fetiche en un nuevo universo. Es el montaje la herramienta que permite conjugar este infinito universo que desde su discurso fragmentado y asumida (caricaturizada) crisis de referencia, responde al anhelo de unidad dentro de la experiencia del sujeto como receptor de múltiples estímulos, experiencia a la que Hauser se refería en la discusión sobre el montaje cinematográfico.

Pero es en la novela *Boquitas Pintadas* donde encontramos claramente la superación de la crisis de la Vanguardia. La construcción de su discurso literario se encuentra marcada por el montaje; éste se construye con diversos fragmentos de discursos proveniente de la influencia sistemática de los medios de masas en la educación sentimental, en conjunto con herramientas literarias de elite, como la “corriente de la conciencia” o el lenguaje acotacional propio de los guiones cinematográficos. Así conviven simultáneamente diversas voces que se muestran al desnudo sin intermediarios, reeditando la polifonía al nivel de acorralar al narrador al punto de transformarlo en recurso acotacional. Este narrador enmarca, titula, da muestra del aislamiento y del corte entre los fragmentos y voces. Seduce con técnicas propias del género folletín, tales como, la entrega parcelada de la trama que con el uso del montaje se complejiza al requerir mayor participación en la lectura para reconocerla en los diversos tipos de discursos y voces presentes. También, está presente en el libre manejo del tiempo, así como en el uso de la simultaneidad propia del montaje cinematográfico. Cada discurso y voz se encuentran fuera de su lugar jerárquico, radicando aquí su carácter político anti-elitista. Manuel Puig incorpora los discursos desgastados por la irrupción de la cultura de masas que, a pesar de cooperar con la decadencia de la Vanguardia, logra convivir en esta novela a través del montaje. Esta técnica enmarca en la interrupción cada voz y discurso de diverso y directo origen, develando el gusto y placer por la cultura de mercado y la capacidad crítica

en el uso directo y desnudo de sus discursos. Gusto y uso de lo masivo que se asimila al collage Pop y al ejercicio crítico que nos recuerda el gesto dialéctico de Eisenstein, según Deleuze.

El sentido de la elección del concepto montaje en esta reflexión radica en la sorprendente vigencia que esta técnica, nacida bajo el alero de la Vanguardia, mantiene dentro del ámbito literario. Es una técnica que reserva funciones estéticas y críticas necesarias en el discurso literario de inicio de los 70, donde incorpora discursos masivos (distractivos según *Variaciones Ornamentales*), reconfigurando su cuestionado desgaste. También, cumple con dos funciones que destacan. Por una parte, la ruptura de jerarquías, categorías y clasificaciones con lo cual adquiere un carácter político, superando en cierta medida el declive de las vanguardias. Por último, es el quiebre en la linealidad del discurso lo que rodea la discusión filosófica en relación al cruce entre las categorías del tiempo y espacio.

Nuestro corpus se extiende en el período post-vanguardista, es decir después de que las Vanguardias despliegan todas sus contradicciones y sucumben a su crisis bajo el contexto de la irrupción de la cultura de masas. Contexto donde finalmente el espíritu de shock y renovación se disgrega, como queda plasmado en la decadencia del carácter crítico y revolucionario de las Vanguardias, las que son absorbidas por el mercado, desnaturalizando sus propuestas originales. ¿Cuál puede ser el sentido de retomar esta técnica? tal vez la búsqueda del desenlace de estos conflictos. Es por ello, que retoma la línea de creación propia de los conceptos de *distanciamiento* del teatro brechtiano y de *extrañamiento* del formalismo ruso que persiguen mostrar un discurso compuesto por la fractura, incisión a través de la cual ingresa otro discurso, lenguaje o realidad: el espacio de reflexión.

El montaje contiene en sí mismo una característica que coopera con la condición anti-elitista de la propuesta Vanguardista, al convivir elementos de diversos orígenes en un nuevo y particular orden que mella con categorías y jerarquías predeterminadas. Dentro de las rupturas jerárquicas, la noción de autor sufre un desequilibrio: ya no trata del creador que adquiere connotaciones propias de la divinidad, sino que se convierte en un simple obrero recolector de elementos culturales y cotidianos, función a la cual todos tenemos acceso. A su vez, el narrador y la autoría se anulan con una voz neutral y objetiva. Por ello, la noción de original colapsa y el mecanismo de producción se asimila a los mecanismos propios de las nuevas tecnologías (Benjamin).

Si nos preguntamos el por qué los autores del corpus, que se encuentran tan ligados a otras disciplinas, como la fotografía, las artes visuales y el cine, terminan por elegir la literatura como

medio de expresión, podemos plantear que es en ella donde, con el uso del montaje, se permite dar cuenta del quiebre en la linealidad del discurso. El discurso verbal se desarrolla dentro del ámbito temporal: le es propio la linealidad del tiempo. El quiebre de ésta incorpora la categoría espacial al discurso literario, categoría espacial que le es natural a las artes visuales y audiovisuales, lo que explicaría el estrecho enlace entre la literatura y la visualidad cuando se hace uso del montaje.

Desde el punto de vista del análisis del montaje cinematográfico ya se reconoce la espacialización de lo temporal por las posibilidades que los cortes del montaje entregan en la conformación de las secuencias. Pero es en la reflexión de la historia, a través del concepto de la fotografía en Walter Benjamin, donde encontramos cualidades excepcionales al quiebre en la linealidad. Según Benjamin, lo esencial en la fotografía en relación a la historia no es lo que muestra, sino su fuerza de interrupción. Suspensión que permite que el tiempo deje de ser lineal, para condensar presente y pasado, y convertirse así en un tiempo visual en donde emerge la historia (la verdad). Dentro de la linealidad propia del discurso la cesura permite el ingreso de la categoría espacial, logrando verse a sí mismo en la suspensión. La cesura resulta ser la cualidad más relevante de lo ocurrido en el discurso literario cuando se hace uso del montaje.

En *Variaciones Ornamentales* no tan solo se da cuenta de fragmentos discursivos carentes de voz en una reunión asintáctica, sino de la capacidad de desprender cualquier movimiento en el discurso poético, congelando eternamente un lenguaje perecedero. La visualidad en *Variaciones Ornamentales* no lo conforma imágenes poéticas, sino la característica impositiva de la mecánica fotográfica. Por su parte, en *La Nueva Novela* el indiscriminado uso de elementos de diversos lenguajes o categoría sensorial nos obliga a experimentar el cruce espacio temporal a través del perspaz humor que ostentan los juegos al que, como lectores, nos encontramos sometidos. La visualidad que posibilita el montaje es usada para sumar concretamente la imagen y, transgrediendo aún mas su categoría verbal, el objeto. Una respuesta directa a la crisis de referencia en el lenguaje literario que apela a la construcción y destrucción del libro como universo autónomo.

Finalmente, *Boquitas Pintadas* se encuentra directamente influenciada por el lenguaje cinematográfico y por la cultura de cinéfilo propia de su autor, que no solo amaba el género en toda su expresión, sino también los diversos discursos y géneros menores como la música ranchera y el folletín, donde él reconocía una postura disidente en la autoritaria relación de pareja imperante en la sociedad machista. Diversas influencias que lo conducen libremente en el uso del tiempo, haciendo

uso y abuso de la interrupción, provocando así una transfiguración a los objetivos originales de los productos masivos, sin desprender de ellos el placer que otorgan.

Este último punto -sobre la irrupción de la visualidad a través de la categoría espacial en el discurso literario- proyecta reflexiones posibles en el ejercicio de la relación inversa: la influencia de los discursos literarios en las artes visuales, el cómo la categoría espacial se ve irrumpida por el tiempo y cuales son sus resultados. Discusión pertinente en las artes visuales chilenas, en especial desde la irrupción del discurso crítico a modo de catálogo. Esta relación se presenta en la exposición *El espacio insumo. Letra e imagen en el Chile de los '70*, que formó parte de la primera Trienal de Chile 2009, exhibición en la que se considera a *Variaciones Ornamentales* como antecedente y donde se presentan 33 tarjetas intervenidas con lápiz, acrílico y escritura mecanografiada, sobre este libro de poemas (obra del artista visual Eugenio Dittborn).

Queda pendiente ahondar desde el punto de vista de la estética de la recepción estos tres textos que se diferencian en su impacto. *Variaciones Ornamentales* fue un libro obviado y olvidado en el período de su primera publicación, estando pendiente esta segunda instancia de circulación. *La Nueva Novela*, a pesar de que su autor percibiera una falta de consideración del medio a este texto poético, hoy en día resulta primordial dentro del discurso poético nacional por la influencia en las generaciones posteriores y su transformación en objeto de culto (y de lujo dentro del mercado). Y, finalmente, el escenario completamente distinto de *Boquitas Pintadas* que es considerado dentro del fenómeno editorial llamado “boom latinoamericano”, donde alcanza difusión internacional.

Diversidades todas que no merman la capacidad revitalizadora de la técnica del montaje en el discurso literario ni su posibilidad crítica que logra integrar diversos discursos y placeres de las nuevas estéticas de los medios de masas y el mercado.



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Kay, Ronald, *Variaciones Ornamentales. Made in germany*, Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, U. de Chile, 1979.

Martínez, J. Luis, *La Nueva Novela*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1985.

Puig, Manuel, *Boquitas Pintadas, folletín*, Argentina, Seix Barral, 1993.

Fuentes secundarias

Adorno, Theodor: *Teoría Estética*. Taurus, Madrid, 1971.

Amícola, José – Graciela Speranza(comp.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Beatriz Viterbo Editora, Orbis Tertius. Argentina, 1998.

Barthes, Roland: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, España, 1984.

Bajtín, M. M.: “El problema del autor” en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1982.

Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998.

_____, “Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus, 1989.

_____, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus, 1989.

_____, "París capital del siglo XIX", en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, España, Taurus, 1998.

_____, "Pequeña Historia de la Fotografía", en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus, 1989.

_____, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, España, Taurus, 1998.

Bianchi, Soledad: "Manuel Puig: la tentación de espiar" en: *Revista Chilena de Literatura* N° 38, 1991.

Brecht, Bertolt, "Pequeño órganon para el teatro", en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1995.

Cadava, Eduardo, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, España, Tecnos, 1991.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 2003.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Echavarren, Roberto; Enrique Giordano, *Manuel Puig: Montaje y alteridad del sujeto*, Santiago, Instituto Profesional del Pacífico, 1986.

Fariña, Soledad; Elvira Hernández (ed.): *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie, 2001.

García- Ramos, Juan Manuel, *Manuel Puig: La semana de Autor sobre Manuel Puig se celebró en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

Hauser, Arnold, "Bajo el signo del cine" en *Historia social de la literatura y el arte*, 4ª ed., Madrid, Guadarrama, 1962.

Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Planeta, 2002.

Kay, Ronald, *Circuito Cerrado*, Santiago de Chile, Calabaza del Diablo y Ediciones Nómade, 2000.

_____, *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*, Santiago de Chile, V.I.S.U.A.L., 1980.

Lorenzano, Sandra (coord.), *La Literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, Universidad Autónoma de México, 1997.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial G. Gili, 1991.

Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 2001, primera edición 1972.

Martínez, Juan Luis, *Poemas del Otro: poemas y diálogos dispersos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Martínez, María Ester: "Boquitas Pintadas: Una reflexión sobre el yo y el género literario.", en *Taller de Letras* N° 29.

Millán, Gonzalo, "Promociones poéticas emergentes: El espíritu del valle", en *Revista Posdata* N°4, Concepción, Chile, 1985.

Moles, Abraham, *El Kitsch. El arte de la felicidad*, España, Paidós, 1990.

Monarca, Patricia, *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*, Chile, Ril, 1998.

Monasterios, Elizabeth, "La Nueva Novela: El texto que ríe" en *Revista Iberoamericana* N° 169-169, jul./dic. 1994.

Morales, Alejandra, *El Collage. Una clave de ingreso en la visualidad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM, 2005.

Nomez, Nain, "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad" en *Atenea* N° 474, U. de Concepción, 1996.

Pereda, Carlos, "Apartidas. (Paseos por algunos recuerdos y poemas de Ronald Kay)", *Fractal* n° 24, enero-marzo, 2002, año 6, volumen VII, pp.11-28.

Purcell, Andrea: *Imagen Latente*. Seminario para la obtención del título en Licenciada en Letras. P.U.C. Santiago, 2001.

Sánchez-Biosca, Vicente, "Del excentrismo formalista al principio del montaje" en: www.cervantesvirtual.com > Hemeroteca > Signa [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica Signa [Publicaciones periódicas] : revista de la Asociación Española de Semiótica. N° 3, Año 1994.

_____, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996.

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Schopf, Federico, *Del Vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*, Santiago, LOM, 2000.

Swartz, Jorge, *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

Steimberg de Kaplan, Olga: *Manuel Puig un renovador de la novela Argentina*. Universidad de Tucumán, Argentina, 1998.

Wescher, Herta, *La historia del collage*, Barcelona, Gustavo Pili, 1976.

☞ Mis agradecimientos a: Negrón, Albertina, Leonardo, Barbarita, Rosy, Santiago, Pablo, Alejandra, Verónica, Perla, Don Luís, Don Pedro, Doña Ana M^a y al canto en décimas de los antiguos de por acá.

