


Al borde de la escritura

POR JULIETA MARCHANT

No se trata sólo del margen. Porque cuando el margen se vuelve moda se desnaturaliza de tal modo que acaba siendo puro centro vaciado; el término mismo, el concepto, pierde sentido y cae en el vicio de la impostura. La búsqueda de los márgenes en la escritura parte siendo, en muchos casos, el gesto por delatar el callejón que implica el hecho de nombrar, de querer enunciar a partir del constructo inmenso y peligroso que es el lenguaje. Occidente que mató a Dios –o que lo vio caer en el discurso– también mató al lenguaje. O, como diría Foucault, “la palabra ha perdido todo valor y nadie la desea”. La visión de esa caída –la de la palabra– provoca la desesperación de algunos que, tratando de contener los residuos del lenguaje, se sumen en la confianza. En la vereda opuesta, otros desconfían, mientras que los más enfermos de duda dejan de escribir: mueren mudos, o divisan con melancolía esa clausura, como Foucault, quien aunque admiraba a los que decidieron dejar de escribir, sugiere que quizá ya está viejo, o simplemente derrotado, para la casa del silencio.

Los que no devolvieron la mano al cuerpo, desde esa misma mano tensaron el lenguaje a partir de distintas vías: incursionaron en cruces entre la letra escrita y otros sistemas “comunicativos” (o sugerentemente incommunicativos) que rompieran el círculo. Salieron de la isla de la literatura, ampliaron el margen –no quiero decir desde el margen–, llegaron a la fotografía, al cine, a la descomposición de la palabra misma, a la performance. La pérdida del deseo de la palabra, en este sentido, y quizá debí precisarlo antes, se amplía a la desconfianza de los sistemas comunicativos que antes eran apreciados como lugares seguros y que comienzan a flaquear. Es decir, no estamos hablando sólo de la literatura, sino de un cuestionamiento transversal que le pega en los talones al realismo (no necesariamente como corriente histórica, sino como tendencia), poniendo en jaque el afán de referencialidad en todos los planos del arte. Es quizá el espacio móvil entre el referente y el concepto lo que se disloca o lo que incluso se exhibe como material desde la esfera del arte.

A pesar de la moda (siempre alarmante hasta sacarnos de quicio), la duda sigue supurando. Peligro aparte, el cuestionamiento nos conduce a la flexibilización desde adentro: la exhibición de las fisuras de los géneros, del discurso, del lenguaje mismo. Ese elástico delata el concepto de juego, el cual puede llegar a ser sumamente infantil o, al contrario, accede a leer entrelíneas un buceo, una excavación que exterioriza procesos creativos que implican y contienen en sí mismos la sospecha. Descentrar, que se vincula al concepto de juego de Derrida, conlleva el peligro del retroceso. Sabemos del montón que retrocedió y que simplemente se quedó anclado en el juego por el juego, basta decir que si nos hemos sentado a la mesa el motivo es más importante que simplemente jugar a dar vuelta un par de palabras y esperar que algo suceda con ello.

Desde este lugar, centro descentrado, se pronuncia este número de *Grifo*: desde la posibilidad del juego y la duda, desde el riesgo o, al menos, desde la segunda vuelta. No son los bordes de la escritura, sino más bien, tensión de esos bordes y, en dicha resistencia, la búsqueda en medio de las ruinas y lo indeseable de construir un castillo nuevo. 

grifo

ISSN 0718-4786

GRIFO, número quince, 2009, Santiago de Chile,
Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales.

Directora Julieta Marchant
Edición General Guido Arroyo, Javiera Herrera
Editores Luz María Astudillo, Pablo Alcaíno
Edición General Grifo online Vivian Vidal
Editoras Grifo online Pola Cárdenas, María José Godoy
Productora General Isabel Suárez
Encargados de Producción y Gestión Víctor Ibarra, Cecilia Gatica,
Gabriela Peralta

Colaboradores Andrés Ajens, Guido Arroyo, Isidora Campano N.,
Rocío Cerón, Ricardo Espinaza, Cristián Gómez O., Martín Gubbins,
María Laura Lattanzi, Víctor López, María Paz Lundin, Paula Martínez,
Marcelo Mellado, Luis Mora, Jorge Pavez O., Luisa Rivera, Nicolás Said
Vergara, Roger Santiviáñez, Sebastián Schoennenbeck G., José Ignacio
Silva A., Juan Manuel Silva B., Camila Valenzuela, Ignacio Vázquez.

Diseño Cortés-Justiniano
contacto@cortesjustiniano.cl
Impresión Ograma Impresores

Contacto contacto@revistagrifo.cl
Sitio web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo de los talleres de producción y gestión editorial administrado por alumnos de la ELC.





REVISTA GRIFO
PRESENTA

CONCURSO
LITERARIO
GRIFO 2009

Bases en www.revistagrifo.cl

contenidos

- 5 **Poesía e Interdisciplina**
POR ROCÍO CERÓN
- 8 **Lo abyecto en el arte: asco, resistencia y poder**
POR MARÍA LAURA LATTANZI
- 11 **Inéditos de Andrés Ajens**
- 14 **Entrevista a Fabián Casas: El "Yo" pierde la gravedad**
POR GUIDO ARROYO
- 19 **Pornología: notas y un caso**
POR JORGE PAVEZ O.
- 23 **Traducción: Charles Bernstein: A Test of Poetry (Una prueba de poesía)**
POR VÍCTOR LÓPEZ
- 26 **Dos visiones: Cine y literatura: Ripstein lee a Donoso**
POR LUIS MORA Y SEBASTIÁN SCHOENNENBECK G.
- 28 **Patafísica y Mística**
POR MARÍA PAZ LUNDIN
- 31 **Inéditos de Roger Santiváñez**
- 33 **Quenau / Oulipo / Perec: El ajedrez de la escritura, el juego de la lectura**
POR IGNACIO VÁZQUEZ
- 36 **Inédito de Alejandra Costamagna: Novela por entrega**
- 39 **Crítica de libros**
Chaquetas amarillas: *Chaquetas amarillas*, Andrés Anwandter
POR CRISTIÁN GÓMEZ O.
La realidad cuadrada: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy
POR RICARDO ESPINAZA
El libro es el poema: *Fragmentos de una biblioteca transparente*, Claudio Romo y Alexis Figueroa
POR MARTÍN GUBBINS
El fracaso de una novela: *Brígida o el olvido y la radiante Remington*, Rosamel del Valle
POR JUAN MANUEL SILVA B.
Empoderando la poesía: *Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX*, Kevin Power
POR JOSÉ IGNACIO SILVA A.
- 44 **Reseñas**
Poliodoro. Comedia humanística latina, Iohannes de Vallata.
POR ISIDORA CAMPANO N.
Título, Felipe Cussen
POR CAMILA VALENZUELA
El Margen del cuerpo, Florencia Smiths
POR MARCELO MELLADO
Grasa, Rodrigo Gómez
POR NICOLÁS SAID VERGARA

contenidos grifo online

www.revistagrifo.cl

Artículos

La silenciosa voz del viento: sobre *Obra completa*, de Rolando Cárdenas

[POR RODRIGO ARROYO](#)

¿Es Roberto Juarroz un poeta místico?

[POR JIMENA CASTRO](#)

Bonus track: versión completa de “Cruzas, cruces, retazos: la poesía cubana como palimpsesto”, publicado en Grifo n° 13

[POR DAMARIS CALDERÓN](#)

Ensayo

Citar en Paz

[POR ALEJANDRO FIELBAUM](#)

Poesía visual

Dibujollages

[POR DANIEL MADRID](#)

Net/Art y Canción de Protesta Nahuatl

[POR CLEMENTE PADÍN](#)

Artes visuales

Juan Fernández

[POR SERGIO RECARBARREN](#)

Ummagumma

[POR LUISA RIVERA](#)

La Gotera

Poesía: Galo Ghigliotto, Lorena Tiraferri y América Merino

Narrativa: Trinidad Castro y Emilio Gordillo

La Gotera Escolar

Poesía: María Soledad Medina y Francisca Medina

Columnas

La fuerza del iceberg o la engañosa claridad de El Salmón

[POR DANIEL CAMPUSANO](#)

Un pantalón de Chanel (Primera parte)

[POR JIMENA CRUZ](#)

Por la \$%&%\$&: la neurolingüística del garabato

[POR RICARDO MARTÍNEZ](#)

Chaos jelly

[POR CARLOS VEGA](#)

Novela por entrega

Capítulo I

[POR ALEJANDRA COSTAMAGNA](#)

Traducción

Versión completa de Charles Bernstein: A Test of Poetry (Una prueba de poesía), publicado en Grifo n° 15

[POR VÍCTOR LÓPEZ](#)

Poesía e Interdisciplina

POR ROCÍO CERÓN

A

El mundo contemporáneo es el mundo de las paradojas. Por un lado, la especialización es idealizada por las economías capitalistas que prefieren el control total con la excusa de la perfección del oficio. Por el otro, la fragmentariedad del mundo en que vivimos empuja a la lectura de los intersticios, de los márgenes. Y es aquí, creo, donde se gesta la interdisciplina; en la crisis, en la decadencia de los discursos imperantes.

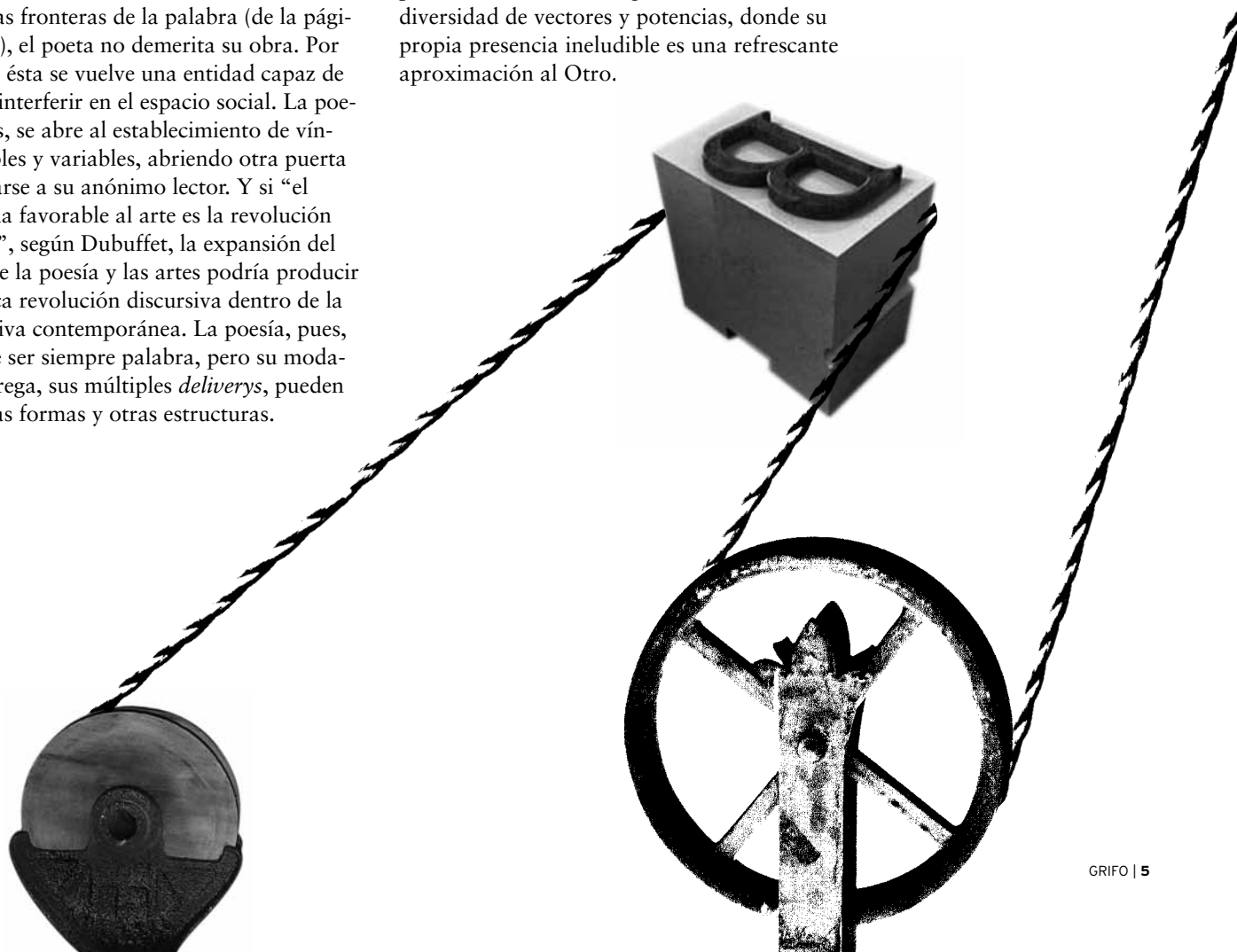
La interdisciplina permite un *delivery* de la poesía donde cada fragmento reunificado –es decir cada lenguaje– permite al escucha-lector-espectador, recorridos aleatorios con correspondencias y vías de circulación, ventilación y conexiones que son –cabe insistir en ello– dinámicas. Es una forma de transgresión-resistencia a lo institucionalizado.

Al romper las fronteras de la palabra (de la página, del libro), el poeta no demerita su obra. Por el contrario, ésta se vuelve una entidad capaz de intervenir e interferir en el espacio social. La poesía, entonces, se abre al establecimiento de vínculos múltiples y variables, abriendo otra puerta para entregarse a su anónimo lector. Y si “el único sistema favorable al arte es la revolución permanente”, según Dubuffet, la expansión del diálogo entre la poesía y las artes podría producir una auténtica revolución discursiva dentro de la escena creativa contemporánea. La poesía, pues, no dejará de ser siempre palabra, pero su modalidad de entrega, sus múltiples *deliverys*, pueden adoptar otras formas y otras estructuras.

El poema en la interdisciplina no se reduce a la amenidad; abre sus fronteras de significado, explora un nuevo cuerpo en cuyo eje la palabra potencializa al objeto último. El cuerpo de los lenguajes unidos es un ente vital donde los terri-

El poema en la interdisciplina no se reduce a la amenidad; abre sus fronteras de significado, explora un nuevo cuerpo en cuyo eje la palabra potencializa al objeto último. El cuerpo de los lenguajes unidos es un ente vital donde los territorios se vuelven movedizos, donde hay creación de nuevos habitares.

torios se vuelven movedizos, donde hay creación de nuevos habitares. La poesía, entonces, no pierde, se vuelve multisignificante, detona una diversidad de vectores y potencias, donde su propia presencia ineludible es una refrescante aproximación al Otro.



B

“Yo es otro”, decía Rimbaud. Y ese Otro, en la poesía, se ejerce cuando el poeta genera una identidad. Ese que “no soy yo” me permite conocerme para crear un yo. Pero si la poesía es el desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos, como afirma Wordsworth, ¿debe, esta secreción verbal, tener como fin último la página? ¿Debe remitirse sólo al libro?

A partir de la modernidad, la poesía comenzó a desenvolverse en relación y en conjunción con otras disciplinas artísticas. Sin embargo, el nódulo está constituido por la palabra. Dentro del verso hay desnudez, hay una red simbólica que se rebela y resiste. Ese es el profundo poder de la palabra, su presencia ineludible.

La interdisciplina, pues, es una forma de experimentación en donde las fronteras de los medios son desestructuradas y reconstruidas a partir del encuentro o el choque de los discursos.

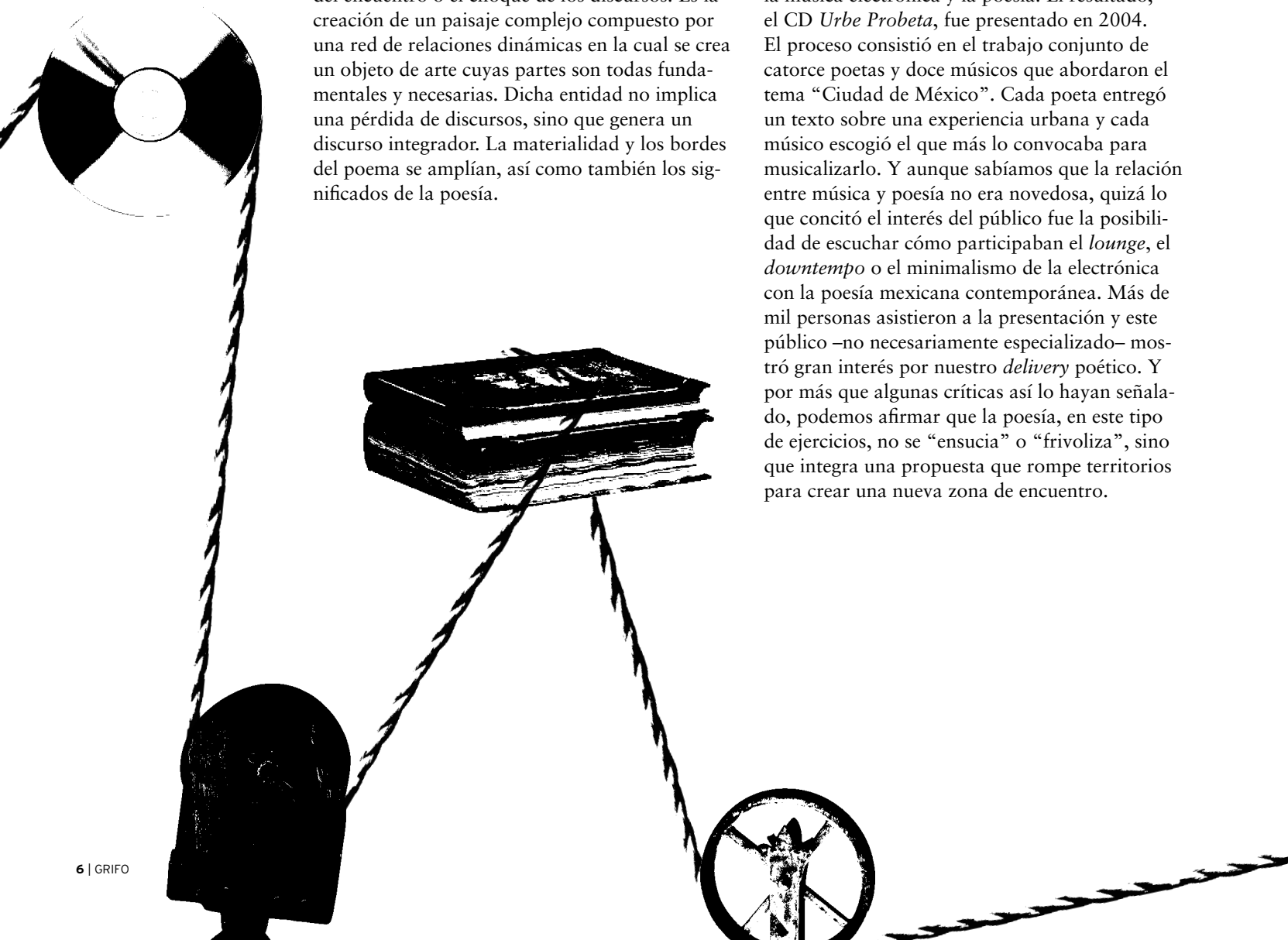
La interdisciplina, pues, es una forma de experimentación en donde las fronteras de los medios son desestructuradas y reconstruidas a partir del encuentro o el choque de los discursos. Es la creación de un paisaje complejo compuesto por una red de relaciones dinámicas en la cual se crea un objeto de arte cuyas partes son todas fundamentales y necesarias. Dicha entidad no implica una pérdida de discursos, sino que genera un discurso integrador. La materialidad y los bordes del poema se amplían, así como también los significados de la poesía.

C

Cuando pensamos en lectores de poesía lo primero que se nos viene a la cabeza es su rareza o escasez. Falso. Si bien es verdad que las estadísticas de venta de libros de poesía son bajas, al igual que la afluencia de público a las lecturas, esto no se debe sólo a una cuestión de política educativa, pues la manera en que se acercan los poetas a sus lectores o escuchas es bastante problemática. El verdadero espíritu de la interdisciplina, que funde lenguajes distintos para crear un tercer objeto, es capaz de generar, también, comunicabilidad. Esto, porque la ampliación de visiones capaces de dejar de lado los elementos puristas, alimenta, finalmente, el discurso creador colectivo y democratiza el arte.

El 2003 junto a Carla Faesler fundamos un colectivo llamado *MotínPoeta*, cuya principal característica ha sido generar proyectos que tengan como punto de partida la poesía en relación con otras artes. Más bien, la experimentación de la palabra para crear poemas redimensionados desde el diálogo con otros lenguajes, como la música o las artes visuales.

Nuestro primer proyecto fue un intento por unir la música electrónica y la poesía. El resultado, el CD *Urbe Probeta*, fue presentado en 2004. El proceso consistió en el trabajo conjunto de catorce poetas y doce músicos que abordaron el tema “Ciudad de México”. Cada poeta entregó un texto sobre una experiencia urbana y cada músico escogió el que más lo convocaba para musicalizarlo. Y aunque sabíamos que la relación entre música y poesía no era novedosa, quizá lo que concitó el interés del público fue la posibilidad de escuchar cómo participaban el *lounge*, el *downtempo* o el minimalismo de la electrónica con la poesía mexicana contemporánea. Más de mil personas asistieron a la presentación y este público —no necesariamente especializado— mostró gran interés por nuestro *delivery* poético. Y por más que algunas críticas así lo hayan señalado, podemos afirmar que la poesía, en este tipo de ejercicios, no se “ensucia” o “frivoliza”, sino que integra una propuesta que rompe territorios para crear una nueva zona de encuentro.



D

La interdisciplina no es algo nuevo. Ya en la antigüedad hubo ejemplos de la concepción plástica de la poesía: los muros de la Alhambra podrían ser los antecesores del ejercicio de la poesía visual contemporánea. En ellos coexiste la integración del poema caligráfico, su disposición en el plano y la escultura dentro del espacio arquitectónico.

Así mismo, el caligrama de Apollinaire, el cubismo, el dadaísmo y otros tantos “ismos” han supuesto, en el siglo XX, un esfuerzo por deslindar los límites entre los géneros y las artes para ir hacia lugares de confluencia. Se podría decir que, si el absoluto es una de las búsquedas fundamentales del arte, no es sino por medio de lo relativo que se puede acceder a él. Y lo relativo, en la interdisciplina, son los lenguajes artísticos que se unifican-complementan-redimensionan-resignifican en la obra final donde se han conjugado.

Así, y si bien las vanguardias latinoamericanas habían inaugurado el espectro de la poesía experimental abriendo sus fronteras desde los años sesenta (léase la poesía concreta brasileña, las *Constelaciones* del poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer o el Concretismo Noigandres de Haroldo y Augusto de Campos), en México, no hace mucho que la experimentación ha cobrado impulso en áreas como la poesía visual, la poesía sonora y los poemas objetuales.

Uno de los grandes promotores de la interdisciplina en México, Mathias Goeritz (quien ideó el museo experimental de El Eco en 1953) creó algunos juegos sonoros con sus poemas concretos como el: “¡oh! hipo pota mo mío. Mi h ipop o t a m o, ¡oh! t´amo”, de 1965. También jugó con la poesía visual al exponer el poema “Pocos cocodrilos locos” en los muros de un restaurante en la Zona Rosa, donde experimentó con los tamaños de las letras, las mayúsculas, minúsculas y hasta las faltas de ortografía en el texto. Otro emblemático artista-escritor fue Ulises Carrión quien realizó las piezas sonoras *The Poets Tongue*, en 1977, mientras que en *Textos y poemas*, (des)construcciones poéticas como las llamó Paz, tomó una de las estrofas de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique y, median-

te la desaparición verbal, creó una aparición de signos que cargaron al texto de un nuevo sentido.

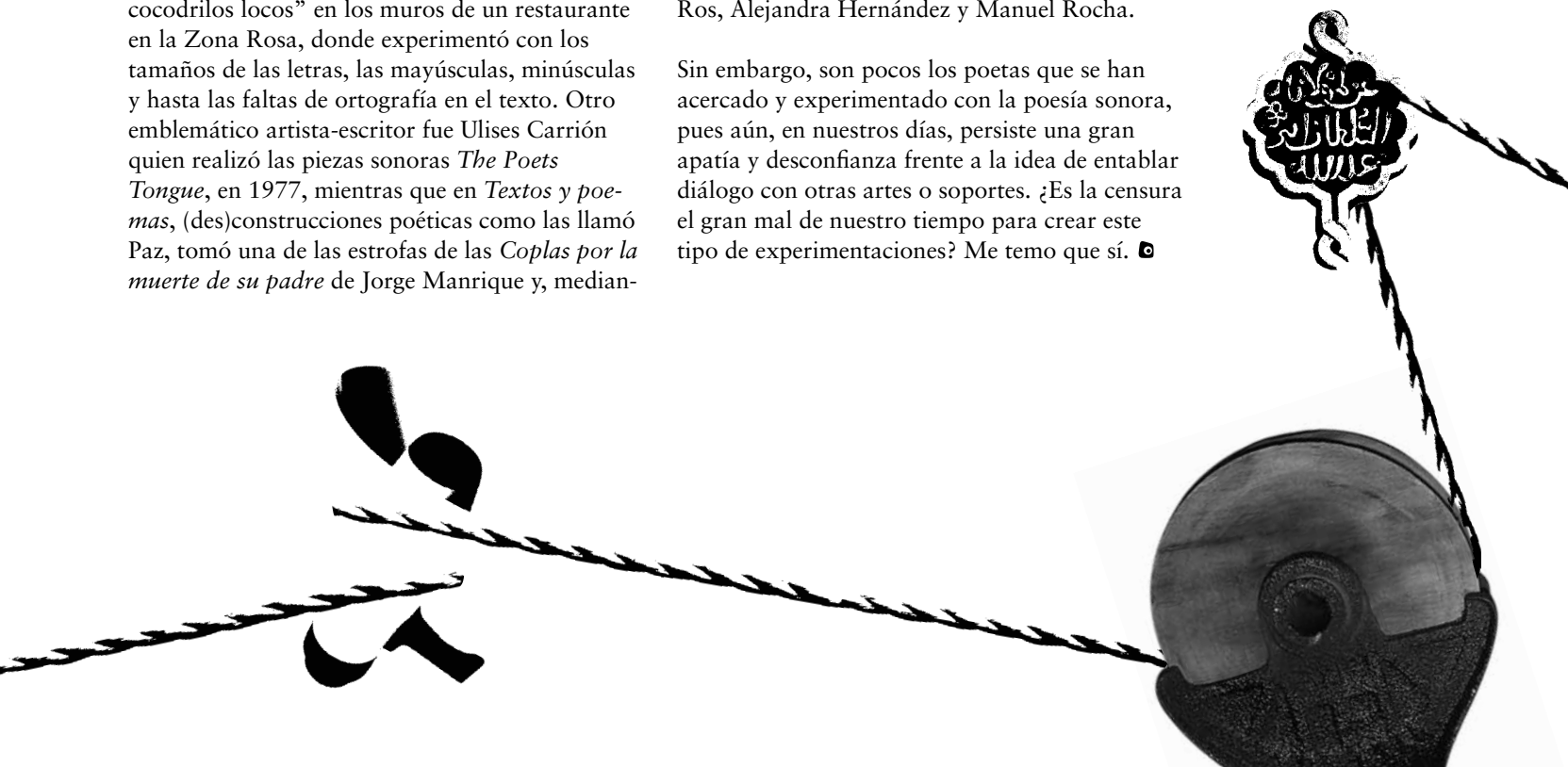
Dentro de la poesía visual, podríamos recordar el libro *Tanagra* de Alfonso D’Aquino, que conjuga concepto y visualidad, o las experimentaciones que se han hecho en México, como las colaboraciones de Vicente Rojo con Octavio Paz, Arnaldo Coen y Francisco Hernández, Francisco Toledo y Elisa Ramírez, entre otros muchos creadores que han encontrado en el libro objeto o en el libro a dos manos un territorio fértil para la creación.

Por su parte, la poesía sonora ha tenido poca presencia en México. Y si bien no es hasta la década de los 80 cuando esta interdisciplina comienza a dar frutos, cabe resaltar que ha habido más arte sonoro que poesía sonora o experimental. Algunos creadores mexicanos que han trabajado con la poesía y la música son Carmen Leñero y el grupo Música de Cámara, mientras que algunas acciones performáticas realizadas, ya en los noventa, dentro del marco de los Festivales de Performance realizados en X’Teresa, son las de Armando Sarignana, Guillermo Gómez Peña, con sus performances poéticos en spanglish, y Katia Tirado. Otros compositores que han traba-

Se podría decir que, si el absoluto es una de las búsquedas fundamentales del arte, no es sino por medio de lo relativo que se puede acceder a él. Y lo relativo, en la interdisciplina, son los lenguajes artísticos que se unifican-complementan-redimensionan-resignifican en la obra final donde se han conjugado.

jado con voz y literatura son Antonio Fernández Ros, Alejandra Hernández y Manuel Rocha.

Sin embargo, son pocos los poetas que se han acercado y experimentado con la poesía sonora, pues aún, en nuestros días, persiste una gran apatía y desconfianza frente a la idea de entablar diálogo con otras artes o soportes. ¿Es la censura el gran mal de nuestro tiempo para crear este tipo de experimentaciones? Me temo que sí. ▣



Abyecto: Asco, resistencia y poder

POR MARÍA LAURA LATTANZI

Lo abyecto, principalmente, celebra el estadio primario como una manera de proponer la emancipación de la razón civilizada. Según Lacan, la conformación del Yo surge cuando el niño ve su imagen reflejada en el espejo y se reconoce, ya que, si bien la identificación con una imagen es falsa, esta sustitución lo ayuda a desarrollar un sentido de la identidad propio.

Julia Kristeva, sin contradecir esta posición, propone que el niño ha comenzado a diferenciar los límites que existen entre su “yo” y los “otros” antes de esta etapa pues, mediante un proceso llamado abyección, excluye de su cuerpo los denominados residuos como la leche o los excrementos. Dicho proceso se conecta con las tres fases de constitución de la identidad: oral, anal y genital, las cuales funcionan como borde entre lo que pertenece al cuerpo y lo que debe ser considerado exterior a él.

Freud, por su parte, define el concepto de negación como: “un modo de tomar noticia de lo reprimido”, porque acepta, demuestra, y recuerda el hecho de que hay algo que ha sido confinado al subconsciente. La negación es, entonces, una función del juicio que estructura el modelo de realidad –psíquico– del hombre. Freud denomina juicio de atribución –y desatribución– a la primera etapa de este proceso, la cual, en concordancia

Frente a la abyección, el sujeto se siente repelido y seducido a la vez, de manera que cuestiona continuamente sus límites.

con un desarrollo evolutivo, debería desarrollarse en la infancia más temprana, la oral. El momento decisivo de esta etapa ocurre cuando el bebé mama pues, mediante este acto corporal, es capaz de distinguir un adentro y un afuera. Así, la división implica una categorización de la realidad: un adentro bueno y afirmativo, y un afuera malo, destructivo y negativo; polaridades que Freud relaciona con las pulsiones de Eros y Tánatos.

Pero lo que el niño expulsa fuera de su cuerpo no se va de una vez para siempre, sino que perdura –y lo acecha– en la periferia de la conciencia.

Frente a la abyección, el sujeto se siente repelido y seducido a la vez, de manera que cuestiona continuamente sus límites. Lo abyecto, entonces, hace posible y mantiene la identidad, pero, al mismo tiempo, la amenaza. Es el temor a un posible desmoronamiento lo que nos mantiene alerta. Así, lo abyecto no sólo es fundamental para la configuración de nuestra identidad, sino que también para la conservación de una comunidad capaz de distinguir un adentro de un afuera. Lo complejo, ahora, es que lo abyecto subvierte este orden, porque lleva en sí el sentimiento primordial de asco y repulsión.

El asco es el sentimiento responsable de edificar las fronteras que existen entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el objeto. Lo abyecto juega siempre en los límites ya que constituye un momento vago entre la animalidad del hombre y la sujeción que implica su identidad. En palabras de Kristeva: “es el linde de la inexistencia y de la alucinación de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras.”

Las referencias a lo abyecto en el arte se extienden desde las creaciones monstruosas de El Bosco, *El Buey Faenado* de Rembrandt, las pinturas negras de Goya, pasando por las vanguardias artísticas (*El urinario* de Duchamp) y el arte de género, hasta nuestros días, donde lo abyecto asume una particular atención.

Hal Foster advierte que en el arte contemporáneo asistimos a un retorno de “lo real”, retomando la noción lacaniana del término, que hace referencia a aquello que no puede ser representado. Así, al ser cuestionada la idea de representación, se intenta evocar lo real, acercándose tanto como sea posible al receptor, para que éste responda de forma inmediata, física y emocional. La búsqueda lúdico-estética deriva entonces en un acercamiento que debe transgredir las reglas sociales, como si el arte contemporáneo quisiera hacer estallar el espejo lacaniano para retornar a ese momento previo de ambigüedad, donde el niño, según Kristeva, ya había ensayado la distinción del mundo a partir del proceso de abyección.

Evocar este estadio significa cuestionar el orden vigente arrojándole todo lo que se excluye al momento de conformar un Yo. Y es esta perspectiva la que nos permite analizar la obra de aquellos artistas que, de un tiempo a esta parte, vienen trabajando con los elementos que el proceso de la abyección desecha: residuos de comida, excrementos, flujos corporales, etcétera.

En 1960, Daniel Spoerri trabajó con restos de comida en *Kichka's Breakfast*. Esta obra estuvo conformada por platos y cuencos fijados sobre una base colgada en la pared. Su trabajo consistía, la mayoría de las veces, en restos de banquetes que él mismo organizaba.

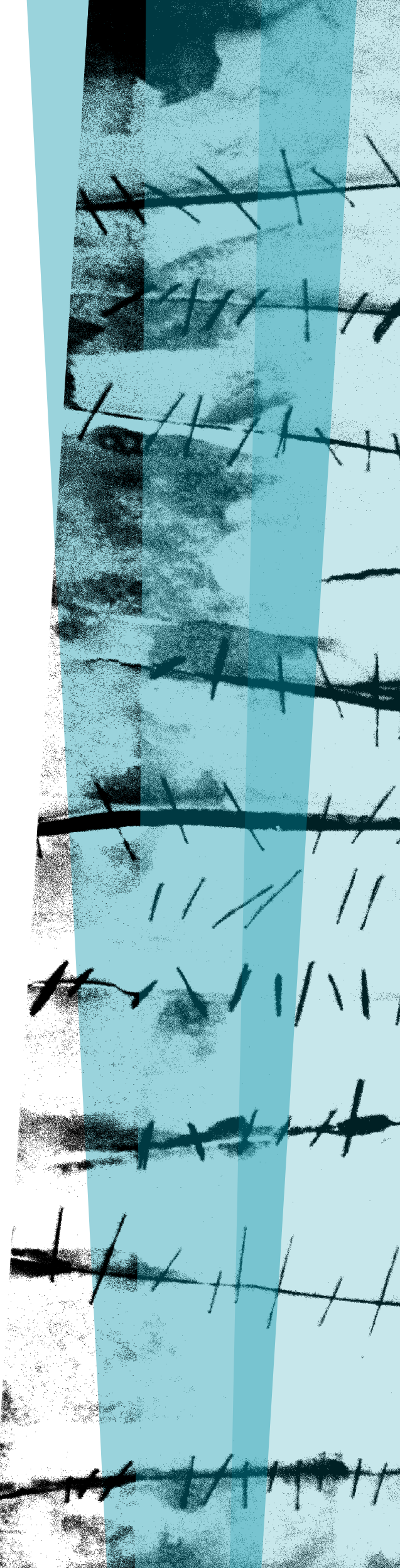
Un referente más actual fue el proyecto *Ex Argentina*, del colectivo *Desocupados Felices*, investigación que tomó la crisis económica de nuestros vecinos como un caso testigo de la era neoliberal. El resultado fue una gran mesa re-

En el arte de género hay una marcada alusión al cuerpo ambiguo y desgarrado. El cuerpo, siempre expuesto a la abyección, es concebido como un continuo enfrentamiento de relaciones de poder, donde, sin embargo, también es posible la resistencia. Esto porque la abyección permite que nos conectemos con los deseos que no han sido reprimidos por la hegemonía paternalista.

donde con los restos de un banquete que ellos mismos ofrecieron a artistas argentinos y desocupados de cualquier nacionalidad (dejando fuera *sponsors*, funcionarios, patronales y políticos). La exposición tuvo lugar en la misma sede del museo que alojara, en 1999, a la cúspide del G-8.

En cuanto al uso de excrementos en el arte, se puede mencionar un caso paradigmático: *Merda d'artista* de Piero Manzoni, expuesta en 1961. La obra consistió en noventa latas, rigurosamente numeradas, con excrementos de artistas conservados al natural. Los casos de uso de flujos corporales se han multiplicado a lo largo de los años. Es el caso del artista argentino León Ferrari con una de sus obras más controversiales: *Jaula de Canarios que defecan sobre el juicio final de Miguel Ángel*. En la misma línea, el español Santiago Sierra expuso en 2007 veintiún módulos antropométricos de idéntica forma, confeccionados con excrementos humanos recogidos en las ciudades hindúes de Nueva Delhi y de Jaipur.

Pero es el denominado arte de género el que más ha explorado los límites de la identidad, del cuerpo y, por lo tanto, el que más ha jugado con las circunstancias de lo abyecto. En el arte de género hay una marcada alusión al cuerpo ambiguo y





desgarrado. El cuerpo, siempre expuesto a la abyección, es concebido como un continuo enfrentamiento de relaciones de poder, donde, sin embargo, también es posible la resistencia. Esto porque la abyección permite que nos conectemos con los deseos que no han sido reprimidos por la hegemonía paternalista. En este sentido, podemos pensar obras hitos del arte feminista como *Bandera Roja* de Judy Chicago, que presenta un sexo femenino y una mano que está retirando un tampón. Carolee Schneemann también ha trabajado con sangre menstrual y otros residuos de lo abyecto, en sus obras y performances. A su vez, las fotografías de Cindy Sherman pueden ser entendidas como la aparición de aquello que perturba la identidad, el orden y el sistema. Las imágenes de la serie llamada *Civil War* (1991), donde se observan excrementos, vómito, dientes caídos, uñas cortadas y pelos; o la serie *Sex Pictures* (1992), donde la sexualidad considerada “normal” es cuestionada a partir de maniqués, prótesis y juguetes sexuales, son ejemplos de explicitación de lo abyecto.

Un ejemplo más extremo lo constituye la serbia Marina Abramovic, quien trabaja con su propio cuerpo, sometiéndolo a “experiencias límite”. En sus performances se lacera, se flagela, toma drogas e, incluso, ha llegado a congelarse en bloques de hielo. Finalmente, el colectivo feminista *Guerrilla Girls*, nacido en Nueva York, lanzó en 2003 la campaña *Bomba de Estrógeno* en la que proponía, mediante panfletos y otras publicidades, arrojar bombas de estrógeno sobre los países en guerra.

Así, el arte de lo abyecto se alza contra la lógica de las categorías que no permiten la incorporación de los restos y de lo ambiguo, contra el imperio de lo abstracto, frío y racional, que nos convierte en mercancías intercambiables. ◻

INÉDITOS

Andrés Ajens

(Concepción, 1961). Poeta, ensayista y traductor. Ha publicado *El entrevero* (Cuarto Propio/ Plural, 2008), *No insista, carajo* (Intemperie, 2004), *Más íntimas mistura* (Intemperie, 1998), *La última carta de Rimbaud* (Intemperie, 1995), y, en traducción, *Poemas inconjuntos*, de A. Caeiro /F. Pessoa (Dolmen, 1996). Con el título *Quase Flanders, Quase Extremadura*, la poeta canadiense Erin Mouré editó una selección de sus poemas en traslación (CCCP, 2001/ The Left Hand, 2008). Hoy coordina, con Vicky Ayllón y Jorge Campero, la revista *Mar con Soroche* (Santiago/La Paz) y, con el lingüista aymará Zacarías Alavi, www.lenguandina.org.

Estos poemas son parte de la colección *7 aguayos*.

NIEVESCRITURAS al
alba, lo
que (nos) toca y deja
blancos
cada vez
más
marcados entre las
sílabas, lo que arriba
y *tal* vez
se reparte, hoy, em-
pedernido en lengua,
tricílice otra vez
por vez primera,

nievescrituras – abras
de la alta sierra, cuar-
zozobras.

23 DE SEPTIEMBRE

para pasar a la biblioteca hay que a la intemperie

m. urrutia

vadeando el estero de
córdoba
que se había crecido a fuer
de aguayo virgen, perla
del alto Perú,
y de cantorío entretejido en-
tre fronteras, entró
por la puerta sin puerta
una ráfaga, hoy, un
viento
de un país por venir
de vuelta: va-
dean-
do el estero,
al solar del *primer*
poeta de la patria un acento
entra – y más:
tilde – de vuélta
de la perla
decantada de memoria
de algarrobo muerto
camino de ongamira, una
colágrima otra vez
fluyendo arriba,
mediagua aun ab–i–erta.

¿CÓMO NO INTERRUMPIR LA CON-
QUISTA? tu pregunta, otra vez
tu respuesta – aún así si
círculo y circuito en cuestión y odisea
cortocircuitera general no padecieran
nada sobreviniera – respondiera.

la conquista, sigue, prosigue, aun
entre líneas, no en general, empero, sino
conquista, desde ya a una respuesta
y en síntesis high tech (es lo mismo)
feed-back o *res* puesta.

así llegamos sin llegar, a ítica,
de donde, a imagen y semejanza, jamás
habremos salido; garcilaso
llega a decir que su padre
vino a tierra de poetas y filósofos
a preñar a chimpu ocllo.
¿cómo no interrumpir la conquista?

conquista,
en el más íntimo
abajino cor-
a-
zonaje. (nadie – i-
rrumpe aneuropeo
escalpelo – diluye
lo que fluye ahora). ya nos
destella.

conquista se enquista
en cada bocanada, hoy, propia,
en cada corte
de antemano yodado; tú me das,
fermentada de aúnes
en la punta de la lengua, copa dúplice;
si la bebo, te soy fiel, si no (sino) *kay*
auqaj – otra conquista.

claro, habla, reitera
encendiendo orden y/o súplica – con-
quista quita
bocanada otro hoy – sólo llamas

a la intemperie, con-
dado inescrito, irrepitencias.

HAY UNO PAR-
tido por la cabeza, espectro
del tiempo
que viene, qué bien, qué extraño año
de las palabras
escribiéndose que ayuno: ayuno,
desde hoy (dice un año) mudo,
a ver si oigo, a ver
si adivino, vecinas fronteras, vecinos,
el timbre eléctrico de los
picaflores ante la ventana (pantalla
dice) cada mañana. desde hoy,
afírmense, comensales, firmado,

ay uno.

Entrevista a Fabián Casas: El “yo” pierde la gravedad

POR GUIDO ARROYO

“Exteriormente cumplir un rol, interiormente no identificarse jamás” es un dicho de G.I. Gurdjieff que aparece en el comienzo del libro *ODA* de Fabián Casas (1965), figura central de llamada generación poética del noventa en Argentina y agente activo de lo que Piglia denominó el “realismo atolondrado”. Pero esos carteles a Casas parecen no importarle, pues allende las imposturas intenta escaparse de cualquier encasillamiento, cumpliendo a cabalidad la máxima de Gurdjieff.

Ha publicado libros de poemas: *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (1985), *Tuca* (1990), *El Salmón* (1996), *Oda* (2003) y el *Spleen de Boedo* (2003); la novela *Ocio* (2000); el volumen de cuentos *Los lemmings y otros* (2005); y una recolección de breves ensayos que Casas publicaba en blogs y revistas electrónicas titulados *Ensayos Bonsái* (2008).

Su obra está marcada por un intimismo profundo y un continuo regreso a la infancia como paisaje literario desde donde se construye el yo. El año 2002 fue becado por el *International Writing Program*, y en 2008 recibió el premio de la Fundación Anna Seghers.

Compartir tu pieza con una araña pollito

G. A. ¿Qué influencia tuvo en tu vida y obra la estancia en Estados Unidos?... Te lo pregunto pensando en el poema “Dos Naturalezas muertas”, de tu libro *Oda*, donde cierto abandono parece cruzar el libro.

F. C. Ese poema es sobre Germán Carrasco. Me tocó compartir pieza con él allá, unos seis meses. Fue una experiencia ultra singular, muy intensa, porque es como compartir tu pieza con una araña pollito. Le tengo mucho cariño a Carrasco, pero es una persona complicada. Nosotros vivíamos como en una etiqueta de agua mineral, un lugar increíble: un lago con ardillas, bosques y



una pieza con un *laptop*. El departamento tenía solamente dos puertas, y el baño y la cocina eran compartidos. Yo trancaba mi puerta y la de la cocina, para no matar a Carrasco. Esas puertas eran las montañas de Los Andes. Yo salía a correr y, a veces, encontraba bichos muertos. Pero un día encontré a Carrasco así en su cuarto. Me había pedido que lo despertara para una conferencia que iba a dar sobre traducción. Carrasco tenía la teoría de que había que escribir para ser traducido. Yo tenía la teoría contraria. No puedo escribir de una manera para que me traduzcan. Yo escribo como escribo y, si no me pueden traducir, que se jodan. Entonces, abro y lo veo rodeado de latas de cervezas y revistas pornográficas, la *laptop* al lado destellando, hecho mierda. Esa es la naturaleza muerta que yo escribo.

G. A. ¿Y existe algún recuerdo bueno de ese tiempo con Carrasco?

F. C. Sí. El recuerdo más claro con él es muy lindo. Un día empezó a llover poderoso mientras estábamos corriendo en un bosque y, en vez de ir al departamento, seguimos corriendo y corriendo bajo la lluvia intensa. Fue una experiencia liberadora.

G. A. ¿Qué tal tu relación con la idiosincrasia estadounidense?

F. C. La sociedad es muy dura, porque Estados Unidos tiene una particularidad: te dicen que es un país extraordinario, que después de no sé cuántos años tienen un presidente negro. Yo diría, “¿Y qué...? País de mierda, tuvieron que pasar tantos años para tener un presidente negro”, pero un país es muchos países, y ahí sí convive un país extraordinario, de verdad. En medio de la beca, me fui a San Francisco a ver a John Ashbery, y la ciudad era algo extraordinario, revelador, donde los hombres van de la mano por la calle, donde a nadie le chupa un huevo nada. Ese es un país que también es Estados Unidos.

Sin analizar bien a Vargas Llosa, no podés entender a Bolaño

G. A. Cuéntame de tu formación de escritor, de los tiempos de *18 whiskies* y los *Poemas de desintoxicación*.

F. C. *Poemas de desintoxicación* es un librito que escribí cuando estuve de viaje. A los veintidós años decidí viajar cuando estaba en una despedida de unos compañeros de la Facultad de Filosofía. Tenía una novia y nos faltaban quince días para casarnos. En la despedida, vi a los chicos súper felices con su viaje errático a lo Keroauc, aunque el prototipo era el viaje latinoamericano de Ernesto Guevara. Esa noche no pude dormir

y decidí que iba a renunciar a mi trabajo, a la Facultad y que no me iba a casar. Todo en esa misma noche. Cuando le dije a mi novia, me quiso matar. Pero había una parte de mi vida que tenía que desarrollar y que no tenía muy claro qué era. Por ejemplo, nunca había dormido solo en una casa. Entonces, cuando rompimos quedé en un estado de tristeza profunda, porque ella no me quería esperar. Ahí escribo unos quince poemas, los *Poemas de desintoxicación y tristeza*. Yo había sacado el verso de Jean Cocteau, de un libro que se llamaba *Opio*. Le dejé esos textos a una compañera de Filosofía y me fui de viaje por dos años. Me cambió la vida para siempre. Fui por Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y me quedé viviendo en el Amazonas. Ahí una compañera mía lo presentó a un concurso en la Facultad. El premio era que te lo publicaban, no que te daban plata o algo, sino que te publicaban el libro. Por esto, cuando volví, tenía un libro publicado, malísimo.

CARRASCO TENÍA LA TEORÍA DE QUE HABÍA QUE ESCRIBIR PARA SER TRADUCIDO. YO TENÍA LA TEORÍA CONTRARIA. NO PUEDO ESCRIBIR DE UNA MANERA PARA QUE ME TRADUZCAN. YO ESCRIBO COMO ESCRIBO, Y SI NO ME PUEDEN TRADUCIR, QUE SE JODAN.

G. A. Le da un cariz anecdótico a tu regreso, en el sentido que volviste en la condición de poeta.

F. C. Sí, cuando vuelvo, reanudé la Facultad y me hice amigo de Juan Desiderio, que fue muy importante en ese momento, porque él se juntaba con escritores. Iba a volver Juan Gelman al país y organicé su bienvenida con un grupo de poetas. Gelman estaba prohibido, no había libros de él en la capital, pero en una librería de



PARA MÍ BOLAÑO ES UN GRAN DEUDOR DE VARGAS LOSA, VIENE DIRECTO DE "CONVERSACIONES EN LA CATEDRAL". VARGAS LOSA ES UN ESCRITOR CASI SUPERIOR A BOLAÑO, IGUAL O SUPERIOR, SI ES QUE SE PUEDE HABLAR DE SUPERIOR.

Salta encontré la obra poética que había editado Corregidor. Entonces, vendí las botas náuticas, hice una venta de todas las cosas que me había llevado, hasta quedarme casi con lo indispensable. Eso fue también muy sano para mí. Con la plata me compré la obra poética de Gelman y me rompió la cabeza. En el marco de esa bienvenida, hicimos mesas de lectura y convocamos a poetas de todo el país, donde conocí a Marcelo Díaz, de Bahía Blanca, a poetas de Córdoba, poetas del interior que estaban viviendo en Buenos Aires, Daniel Durand, Mario Varela, Darío Rojo. Con ellos armamos la *18 whiskies*. La revista surgió de esos encuentros, en esa época de la juventud en que estás enamorado de tus amigos. De noche íbamos a los recitales de los Redondos, el rock en medio de la dictadura, escuchábamos a Spinetta. En ese contexto armamos una revista de poesía que tuvo dos números, que fue la *18 whiskies*. Después, empecé a vivir con una chica en un departamento minúsculo, de un ambiente, en donde teníamos un gato. Y yo estaba todo el tiempo con mis amigos, porque aparte estábamos todos como imantados por la poesía, todo el tiempo, nada más que poesía, queríamos vivir la poesía, leer poesía, no vivir de vender, porque no pensábamos en esos términos... Creo que un narrador en nuestro país puede pensar en términos más pragmáticos de poder vivir de lo que escribís, pero nosotros queríamos vivir "en poesía".

G. A. Pese a los pocos números ha sido trascendente dentro del panorama poético argentino.

F. C. Para sorpresa nuestra, se sigue recordando como "la mítica" *18 whiskies*, y para nuestra juventud también lo fue. Ahí nos leímos entre todos, y éramos muy amargos criticando... Fue un taller de gran enseñanza. En Argentina se dice que te hacen un *Irigoyen* cuando son cínicos, porque a Irigoyen —que fue un presidente— le hacían un diario que decía lo que él quería leer. Ninguno de nosotros hicimos *el Irigoyen*. Me hacían mierda los poemas, y yo los de los otros. Éramos siempre muy salvajes y ahí, en ese momento, me quedó la sensación, de que la poesía es algo colectivo, no individual.

G. A. En torno a la "Generación de los noventa", Edgardo Dobry dice que uno de los rasgos de los poetas con tendencias objetivistas es el choque intercultural. En tu obra, la de Rubio, Gambarotta, Durand o Wittner, ¿se da esta convivencia de referentes y objetos dispares dentro de la lógica estamental que impera en nuestras sociedades? ¿Esa idiotez de la distinción entre alta y baja cultura?

F. C. Yo siento que nosotros trabajamos como un soldador con máscara que está trabajando de noche, uniendo pedazos. Y en el día, junta retazos de vida, de personas, entendiendo la literatura como una experiencia vital. Entonces, de golpe, una referencia filosófica para mí, es una referencia vital. Schopenhauer decía: "no confío en ninguna filosofía en la cual no se escuche el chirrido de dientes". Yo trabajo con eso. Pero la poesía cambia de piel para poder estar en el mismo lugar, para mantenerse viva. Entonces, la lectura de ellos produce un cambio radical en mi poética, un cambio importante, porque yo les empiezo a robar a ellos. Y me empieza a gustar un juego de palabras, un montón de cosas que no hubiesen sido escritas, si no hubiese leído a Gambarotta o a Rubio.

G. A. ¿Cual es tu relación con el *Boom* como hito, en el sentido que produce la "profesionalización" del escritor, la derrota de la literatura vinculada a una industria cultural socialista, fomentando el trato de una Latinoamérica exportable y exótica?

F. C. Tengo una relación ambigua con el *Boom*. Por un lado, detesto toda esa garcha que tiene que ver con la retórica de sus integrantes, los escritores pensados como súperpensadores y casi te diría como militares. Plantean una obra intelectual que luego intenta tomar el poder. Muchos de ellos quieren ser presidentes, yo los veo como esclavos, siguiendo siempre la línea de lo que estamos hablando. Por otro lado, me parece que Vargas Llosa es uno de los más grandes escritores de todos los tiempos. Sin analizar bien a Vargas Llosa, no podés entender a Bolaño. Para mí Bolaño es un gran deudor de Vargas Llosa, viene directo de *Conversación en la catedral*. Vargas Llosa es un escritor casi superior a Bolaño, igual o superior, si es que se puede hablar de superior.





El problema es que no tiene anclaje en lectores jóvenes, Vargas Llosa es de derecha, es un fascista, no tiene ese encanto del cual necesita vivir la juventud. Bolaño es un outsider, un resentido, un marginal muerto joven.

La muerte de mi madre me impulsó a convertirme en escritor

G. A. En una entrevista dices “la cultura del yo fracasó”, y en un verso tuyo “benditas horas previas a la salida del Yo”. Me sorprende esa tensión, porque algunas de tus obras exploran el momento en que se sitúa el yo, por ejemplo, en *Recuerdo de 5, 6 o 7 años* o en *Los veteranos del pánico*. ¿Buscas esa época por el estado nebuloso del sujeto?

F. C. Ese verso lo escribí en Iowa. A los treinta años, yo tenía una gran depresión, no podía salir de mi casa y tenía que tomarme un montón de pastillas para poder ir a trabajar. Hay un cuento de Maupassant que se llama *El Horla*, donde un tipo cuenta cómo un enemigo invisible está viviendo en su casa y lo está volviendo loco. Eso es lo que me pasó a mí, y aparece después como personaje en varios poemas míos. Es recurrente en mi vida, y es como un maestro con el que yo convivo, que te estruja y que trabaja con tu ego. Te demuestra que tu ego te aniquila, te convierte en un esclavo, porque estás todo el tiempo pensando en representar tu poder, y aquél que siempre está pensando en representar su poder, es un esclavo. Cuando digo la “cultura del yo”, se debe a que cuando me liberaba del yo y lograba bajar, entraba en una conexión de cinismo. O sea, Carrasco y yo corriendo bajo la lluvia ya no eran los poetas argentino y chileno. Él no quería ganarme a mí, ni yo a él. Estábamos corriendo, hermanados, bajo la lluvia. Te hermanás con todo y te descubriste como una fuerza poderosa donde vos sos solamente un partícipe de eso. El Yo trae las historias. Yo soy alguien en un estrato social y me suceden determinadas cosas, pero eso no es nada si no está sostenido por el otro trabajo, el desglose de la realidad, empezar a desarmar las cosas, volverte inaccesible.

G. A. ¿Y es un ajuste de cuentas personal el regreso constante a la figura maternal de la infancia?

F. C. Sí, porque cuando mi madre muere, yo era muy chico. Tengo un recuerdo como si hubiese sido un personaje virtual, un holograma. La muerte de mi mamá me impulsó a convertirme en adulto y también en escritor. Cuando estaba en agonía en el hospital, yo estaba con un sobretodo y, en él, en vez de tener una petaca, tenía el *Tropico de cáncer*, de Henry Miller, y cuando necesitaba aliento leía un fragmento como si fuera whisky. Ese libro tiene mucha poesía, te genera una gran potencia que se desprende de frases como: “No tengo ni dinero ni recursos ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo”, “Hace un año, hace seis meses, pensaba que era un artista. Ya no lo pienso, lo soy”, “Ya no hay más libros por escribir, gracias a Dios”, “Esto no es un libro, es una patada en el culo del mundo”. Eso me encantaba: frente al tánatos, surgía una cosa dionisiaca de Miller que me elevaba.



LA MUERTE DE MI MAMÁ ME IMPULSÓ A CONVERTIRME EN ADULTO Y TAMBIÉN EN ESCRITOR. CUANDO ESTABA EN AGONÍA EN EL HOSPITAL, YO ESTABA CON UN SOBRETUDO Y, EN ÉL, EN VEZ DE TENER UNA PETACA, TENÍA EL “TROPICO DE CÁNCER”, DE HENRY MILLER, Y CUANDO NECESITABA ALIENTO LEÍA UN FRAGMENTO COMO SI FUERA WHISKY.

G. A. Creo ver una nostalgia en tus poemas sobre la presencia de la naturaleza, sobre la relación del yo con la vitalidad natural. Recuerdo un verso donde dices que en Buenos Aires *la naturaleza bajó los brazos...*

F. C. Ese verso yo lo asocio mucho a mi lectura de Céline. En su obra tiene mucha incidencia la naturaleza, describe, por ejemplo, un bosque



Y DIEGO MAQUIEIRA DIJO: "NOOOO, PARA SER BARROCO NO HAY QUE SER MARICÓN". NOSOTROS PUBLICAMOS ESO, Y SE ARMÓ LA GRANDE, PORQUE EN ESA ÉPOCA HABÍA UNA ESPECIE DE GHETTO NEO BARROCO EN BUENOS AIRES.

donde dos tipos se están disparando durante la guerra, pero lo describe como un montón de lechugas. Uno de ellos se pregunta por qué este alemán persiste en dispararme, si yo no lo conozco, si no le hice nada. Es una especie de extrañamiento en medio de una situación completamente increíble, porque cuando vos desarmás tu pensamiento por un segundo, te das cuenta de que todo eso es una estupidez. Como si de golpe, la tierra dejara de girar y perdiéramos la gravedad. Pero, eso es lo que busco: la disolución del Yo en esas cosas. El Yo no quiere nunca que tú te vayas. El Yo no quiere que vos no seas yo. El Yo pelea, pelea, para ocupar siempre tu lugar, y mientras vos empezás a decir "En realidad me considero parte de todo", el Yo te dice: "No, vos sos único, sos el más grande de todos".

G. A. Cito un titular de *18 whiskies* que decía: "Para escribir barroco no hay que ser maricón". ¿Cómo medias con las imposturas del sujeto poético, que tanto fetichismo genera, donde políticas de discriminación positiva operan en el plano literario?

F. C. Eso es un textual que sacamos de Diego Maquieira. Con Durand vinimos a entrevistar a Diego, y pensamos que era un pincheta, que

estaba tirado en su casa. Y nos encontramos con "don Diego", que nos cita en la plaza del Mulato y viene como el Zorro, como un aristócrata. Quedamos helados, no entendíamos nada, porque, además, nos invita una comida de colores. En verdad fue él quien nos entrevistó, fue muy generoso. Y en un momento dijimos, "Pero... tú eres barroco, ¿sos maricón?" Y Diego Maquieira dijo: "Noooo, para ser barroco no hay que ser maricón". Nosotros publicamos eso y se armó la grande, porque en esa época había una especie de ghetto neobarroco en Buenos Aires. Toda la poesía era neobarroca, y estaba la fórmula de que había que ser gay, kitsch o camp. Sarduy y Arturo Carrera eran una especie de Papas neobarrocos. Y Lezama allá en Cuba, que ni se enteró de estos muñecos. Nosotros surgimos como una reacción de eso, pensando claramente en *afanar* todo el neobarroco. Un escritor tiene que tratar de leer siempre cosas que creen antípodas, porque así amplía su percepción, su paleta de colores. Yo, por mi formación, nunca me preocupé del sexo de nadie, no tengo una posición reaccionaria con respecto al sexo como la tienen los gays. ☐



Pornología: notas y un caso¹

POR JORGE PAVEZ O.

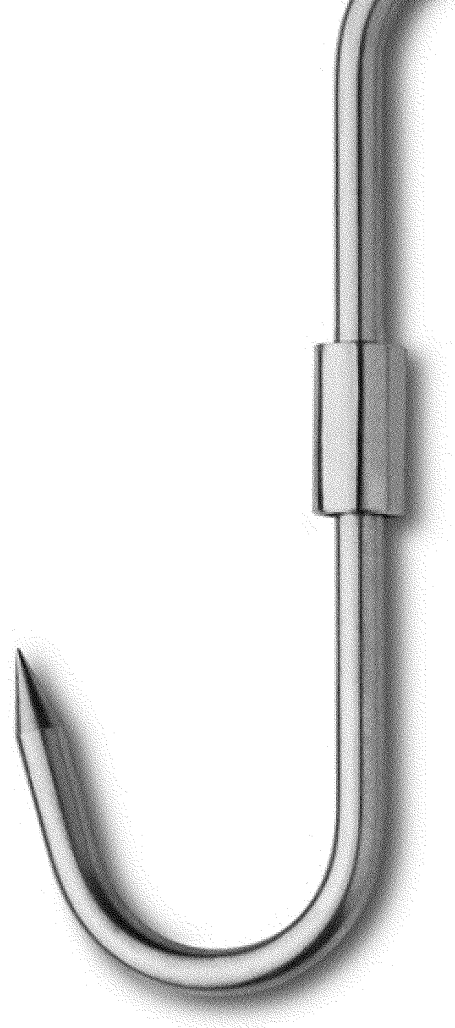
La escritura pornológica

La formulación canónica de la noción de “pornología” por Gilles Deleuze está asociada a una forma de literatura que queremos extender a la literalidad y literacidad, e incluso a una escritura en sentido amplio como la “archi-escritura” de Derrida. En su *Presentación de Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel*, Deleuze señala que las obras del Marqués de Sade y de Leopold von Sacher-Masoch, clínicas, antropológicas y artísticas, “no pueden pasar por pornográficas”, ya que “son dignas de un más alto nombre como el de ‘pornología’ (...), porque su lenguaje erótico no se deja reducir a las funciones elementales de la orden y la descripción”. Luego precisará: “La literatura pornológica se propone ante todo situar el lenguaje en conexión con su propio límite, con una suerte de ‘no lenguaje’ (la violencia que no habla, el erotismo del que no se habla)”. Si ampliamos la noción de literatura a toda forma de “práctica letrada”, y la noción de escritura a toda forma de suplemento, marca, huella, diferencia o iteración del lenguaje, la escritura y la lectura pornográficas quedarían como “práctica letrada”, y la escritura pornológica como su suplemento, clínico y crítico, que problematiza la palabra de la orden (y del orden) y de la “descripción obscena” determinada por una cierta “economía moral”, imponiéndole un relato y una función demostrativa, en el caso de Sade, y una dialéctica o contrato, en el caso de Sacher-Masoch.

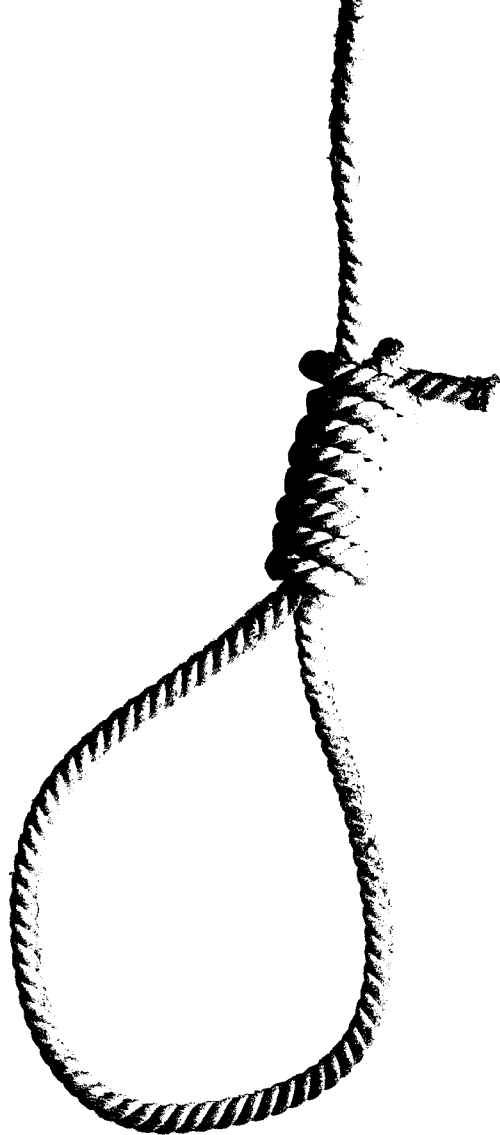
En la pornología de Sade es el verdugo quien habla por la víctima, es el testigo de la violencia que cuenta las torturas. En Sacher-Masoch, en cambio, la víctima potencial se “anonimiza” hasta establecer un diálogo que lleva al contrato de sumisión. Este contrato fija una dialogía a partir de un *postupok*, concepto que Mijail Bajtin propone para definir el primer paso hacia el otro en

una dialogía que funda la responsabilidad. Así, y mientras que en de Sade no hay responsabilidad, en cuanto violencia y escritura que son condición y origen del lenguaje, sí hay responsabilidad en el carnaval bajtiniano, que restablece tanto el interdicto como su transgresión, cual si fuera un contrato masoquista. El lenguaje, esencialmente, sería entonces violencia clasificatoria, distinción de nombres y palabras como reducción de la metafóricidad a sentidos literales impuestos en y por el lenguaje sobre los cuerpos.

El lenguaje pornográfico tiende a la dislocación de un “yo responsable”, a partir de una operación pornográfica básica en los procedimientos descriptivos, como lo es el recorte de campo o *close-up*. Según André Menard, “El uso del *close-up* responde al objetivo pornográfico central de mostrar el detalle de un funcionamiento que, por lo general, corresponde a la marca diferencial de una conexión (penetración), de un flujo, su corte y su registro sobre una superficie.” Las consecuencias implican la relegación del nombre propio y de la historia del sujeto, y la producción de una visibilidad total que es “pura superficialidad de pliegues”. De esta manera y siguiendo los postulados de Menard, “el espectador somete su propia integridad de sujeto nominado a las fuerzas disolventes de la deriva pornográfica”. Así, se realiza una disyunción/dislocación del yo espectador, dada por los actores del espectáculo (penetrante/penetrado, víctima/verdugo), por la división del yo espectador entre los dos elementos u órganos del funcionamiento mecánico (pene/orificio), y por la auto-afectación masturbatoria. Entonces, la dislocación, efecto de esta representación, produce el abismo del yo. El problema de



¹ Estas notas son producto del proyecto de investigación Fondecyt No. 11080269.



la pornología será, pues, dar cuenta de las lógicas y figuras del sujeto dislocado en el abismo gráfico de un régimen prostitucional, y de los grados de

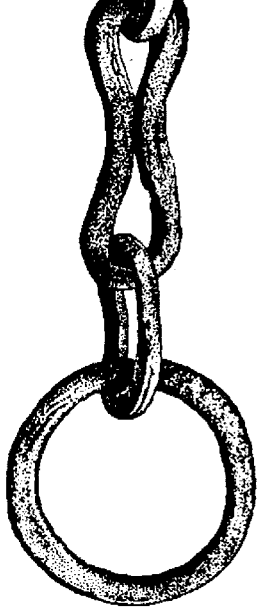
La crítica pornológica llevaría a la deconstrucción de las “funciones básicas”, de descripción y orden, de una escritura pornográfica, estableciendo una crítica de las lógicas de clasificación (de las escrituras y los cuerpos) que reducen la pornografía a un género específico de la literatura y la imagen.

violencia que supone esta dislocación, violencia contractual y violencia demostrativa de las funciones de dominación, desplegadas ambas en la superficie de las descripciones.

Lo que aquí proponemos, entonces, es desviar el sentido de lo pornológico de Deleuze, no para establecerlo como un género literario, sino como crítica que visibilice las conexiones del lenguaje con lo que serían experiencias surgidas de las disposiciones no lingüísticas del deseo, la violencia y el erotismo, irreductibles a los dispositivos de poder que operan sobre el lenguaje. Así, la crítica pornológica llevaría a la deconstrucción de las “funciones básicas”, de descripción y orden, de una escritura pornográfica, estableciendo una crítica de las lógicas de clasificación (de las escrituras y los cuerpos) que reducen la pornografía a un género específico de la literatura y la imagen.

Un caso: “El Tila” de Sade, venganza de la víctima y profetismo del verdugo.

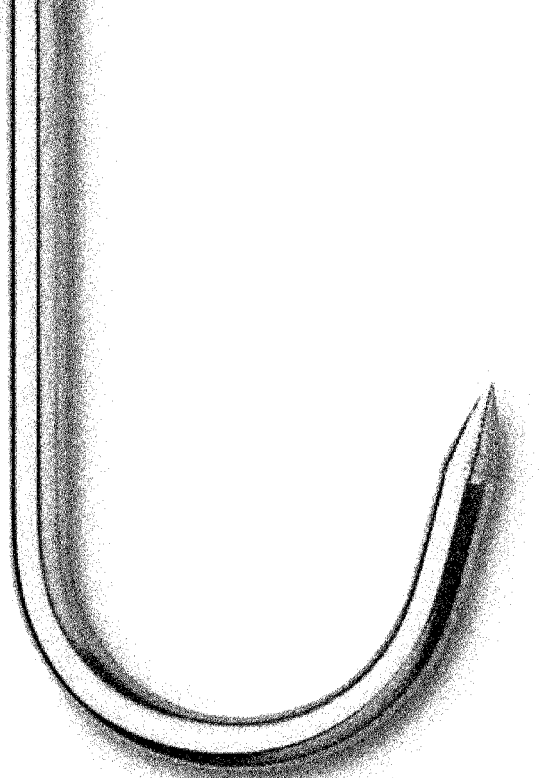
Pocos años atrás, un caso criminal alimentó la pornografía mediática de la “sociedad del espectáculo” (Debord), al tensionar las definiciones restringidas de la “sociedad criminal” y poner en cuestión su estatuto pornológico. La biografía fragmentaria de Roberto Martínez Vásquez, *El Tila*, está saturada de un historial penal y criminal que incluye siete reclusiones desde los 14 años (Hogares de Menores y cárceles), robo con violencia, tráfico de drogas, violaciones, agresiones y homicidio de sus víctimas. Lo interesante aquí es que él mismo relata sus actos como funciones demostrativas del engranaje de dominación. Martínez da cuenta de la violencia que ejerce como consecuencia de la violencia de la que fue víctima. Así, intenta revertir la lógica de la responsabilidad con un discurso sociológico determinista y una mística personalista que le exige venganza. Como víctima de la sociedad, violado a los 11 años, recluido por primera vez a los 14, fracasados los programas de “reinserción” que se le asignaron, transforma el resentimiento en una potencia de destrucción y negación total, en momentos asesinos en los que se libera de su pasión de venganza y de los afectos de la compasión para establecer, en las reglas del crimen, un lugar para el *apathos*. Se vuelve, entonces, un verdugo sadiano que da demostraciones de racional venganza. De su ejemplaridad como “delincuente habitual” (título con el que firma su carta al Ministro del Interior Insulza), destaca el relato y la demostración que hace de su potencia de negación que viene a ser, como señala la carta, el “producto interno de la sociedad”. Si la policía operó en base a probabilidades para su identificación (se habló de una selección de 30 sospechosos entre más de 5000 fichas penales), *El Tila* parece haber operado por “muestreo teórico” para sus planes (disponía de numerosos panfletos inmobiliarios y sus ataques fueron en sectores de barrios altos alejados entre sí, incluyendo entre sus víctimas a familias con hijos, parejas y mujeres solas). De esta manera, *El Tila* subvierte la



lógica criminológica del *anonimal*, aquel sujeto producido por las máquinas clasificatorias de ciencias que usan métodos de anonimación y animalización del cuerpo. De animal criminal anónimo, Roberto Martínez deviene en monstruo conocido y reconocido, en animal con nombre propio, y con un prontuario que se vuelve una historia social. Esta operación la logra con la sistematicidad de su escritura criminal y con la elaboración de un relato socio-biográfico de la violencia. Es justamente el relato de la violencia lo que fascinará a la prensa, la cual transforma la pornología de El Tila en una pornografía de espectáculo criminal, con un *close-up* sobre la superficie pornográfica del crimen. Se repetirán una y otra vez las noticias con las descripciones de un criminal sin “una pizca de arrepentimiento”, “frío”, “inclemente”, con “extremos niveles de crueldad”, “manejo controlado de la violencia”, un delincuente de semblante “altanero y sarcástico”, tono “desafiante”, “actitud hostil” a los test psiquiátricos, etc.

Otras características son motivo de contradicción: mientras la prensa señalaba que en la cárcel se le consideraba “cobarde”, y que fue muchas veces “perkins”, su abogado subraya el miedo que generaba en otros reclusos. Inspirado según el abogado en las películas de Hannibal Lecter, El Tila alimentó la mitología que proliferó en torno a su personaje, representando así el espectáculo que quería ver el público, un espectáculo del “producto interno” como desecho “obsce-no”, orquestando la violencia pornológica del resentimiento. Pero si ampliamos el foco del *close-up* mediático que él mismo alimentó, alejándose de los detalles genitales y quirúrgicos del descuartizamiento, puede verse el carácter masoquista de quien, al ver que el contrato social no se está cumpliendo, se inmola en una misión sacrificial para denunciar este incumplimiento, y la imposible vida fuera de él. Cuando dice y escribe “quiero una vida”, “un remedo de vida”, El Tila muestra su opción trágica, que lo mueve entre la auto-destrucción y la destrucción del otro. De la firma del contrato a la negación total del mismo.

Así, en la figura de El Tila, como sádico y masoquista letrado, el sádico demuestra su negación por el ejercicio de la escritura, a la vez que devela



la escritura como herramienta de la violencia y ejerce la violencia como suplemento de la escritura. El masoquista realiza la función dialéctica con la publicación de avisos, escritura y firma de contratos. El Tila era especialista en nudos, vendaba los ojos a sus víctimas, les suministraba fármacos, los dormía, comía con ellos y usaba su ropa. A la vez, desarrolló prácticas específicamente letradas: participó en concursos de poesía y pintura del Servicio Nacional de Menores, leía la Biblia, revistas tecnológicas y la novela “canera” de Guillermo Rodríguez, *Haceldama*. Sus víctimas señalan que les comentaba los libros de sus burguesas bibliotecas, que citaba a Lord Byron y Saint Exupéry. La noche en que se suicidó, leía *Accidente*, de Danielle Steel, y escuchaba Wagner, todos prestados por el juez Carlos Carillo.

Pero el regalo más importante del juez de letras fue una máquina de escribir eléctrica. Con ésta, El Tila escribió la carta a Insulza, que constituye


En la figura del Tila, como sádico y masoquista letrado, el sádico demuestra su negación por el ejercicio de la escritura, a la vez que devela la escritura como herramienta de la violencia y ejerce la violencia como suplemento de la escritura.

de alguna manera su testamento político. Ahí se autodefine como “una vergüenza nacional”, pero también como “parte del producto interno de esta sociedad”, y enuncia la diferencia que explica su condición: “por la calidad de sus ingresos [de Insulza] difícilmente sus hijos lleguen a estar en riesgo social”. Al mismo tiempo, con esta máquina cumplirá lo que podría ser un contrato con el juez, cuando le dice: “Si confesara todo, sólo quedaría matarme”. Es un contrato masoquista radical del cual el juez no puede escapar y le regala la máquina escrituraria de la confesión.

Esta confesión que lo lleva al suicidio, es anunciada ya en sus “memorias” escritas poco antes de colgarse con el cordón de la máquina de escribir. Aunque lamentable, no es de extrañar la supuesta pérdida de estas memorias, ya que prolongaban la vida de El Tila al tiempo que rompían con el relato pornográfico de la prensa y su *close-up* sobre los crímenes sangrientos del “monstruo”. Las memorias constituían el relato necesario de la función demostrativa que pudo pretender El Tila para sus crímenes y su ideal sadiano de negación total. Sin embargo, la prensa da a conocer el capítulo de una dialéctica fallida en su origen, un capítulo de su infancia en Valdivia, llena de maltratos y humillaciones, es decir, la dialéctica de un contrato incumplido de las instituciones sociales y familiares que le hubieran dado “una vida”.

El abogado defensor Carlos Quezada nos señaló, en una entrevista reciente, el supuesto acuerdo entre los involucrados en la causa para hacer desaparecer el expediente judicial, con el argumento de evitar la mitificación del personaje y su transformación en héroe ejemplar que hiciera surgir diez Tilas más amparados en su ejemplo profético. Y es aquí, en este argumento, donde colapsa toda lógica de la diferencia entre mito y archivo, y se impone la pulsión de la marca como borradura de una huella que aterroriza, al connotar las consecuencias fatales decididas por la víctima del contrato social.

Así, en vez de desclasificar el archivo judicial y las memorias como herramientas contra la proliferación mítica, el abogado destruye el archivo creyendo destruir el sustento del mito. Pero el efecto de tal acción es, justamente, el contrario: al quitarle todo valor a las huellas que quedan de un nombre propio se fomenta el mito, donde nombres propios y nombres comunes se equipan. Porque si bien el archivo es fuente de

literatura, es también objeto de las pugnas por el control de la escritura y de sus proliferaciones, pornológicas o pornográficas. Es corpus estratigráfico de las huellas y marcas de la escritura en sentido amplio, como práctica de registro de una pornología popular, que se despliega en el rumor de la sociedad criminal y del espectáculo, la cual registra los movimientos de un régimen prostitucional. De esta manera, el archivo es fuente necesaria de toda práctica analítica de la pornología en sentido amplio, archivo de una crítica que establece los regímenes de clasificación y prostitución, así como las funciones pornográficas del mercado, los medios, las instituciones penales, militares y médicas. El archivo de imágenes, rumores y recuerdos pornográficos constituye así un índice para la crítica pornológica, donde se registran las tendencias de homogeneidad y heterogeneidad que alimentan a la sociedad del espectáculo y su violencia abierta o encubierta, y que nos permite conocer las disposiciones y dispositivos del deseo que trabajan en la sociedad. 



Charles Bernstein: "A Test of Poetry" (Una prueba de poesía)

POR VÍCTOR LÓPEZ

Charles Bernstein (1950) es uno de los poetas más representativos de la llamada escuela *L=A=N=G=U=A=G=E poetry*, surgida en torno a la revista homónima que apareció el año 1978 en Nueva York y que Bernstein co-editó.

Desde el principio del *language poetry*, Bernstein criticó la hiper-narrativización del poema cuya linealidad fuese fomentada por los medios de consumo, principalmente la publicidad, el periodismo y el cine. Ante esto, Bernstein opone una poesía reflexiva y de giros inesperados, sin estructuras cerradas, rompiendo la cadena productiva de consumo.

En este poema, "Una prueba de poesía", Bernstein crea un collage con preguntas realizadas por sus diversos traductores, exponiendo la esencia del lenguaje como un objeto intraducible pues todo puede ser interpretado y resignificado una y otra vez.

UNA PRUEBA DE POESÍA

¿Qué quiere decir con *erupciones de ceniza*? ¿Es *industria* trabajo sistemático, trabajo intenso, o una fábrica? ¿Es *ondular* agitarse levemente? ¿Cuando escribimos poesía terminamos transportados por el tono? ¿Y quién o qué *lleva grabadas lustrosas insignias de aire*?

¿La *Fábrica* que menciona en el epígrafe de su poema es un edificio, o un símbolo de los cielos?

¿*Flete* se refiere a cargamento o al transporte de una carga por tierra, aire o agua? ¿O se refiere al pago por ese transporte? ¿O a un tren de carga? ¿O a un caballo? ¿Cuando dice un *viaje cómodo* se refiere a una travesía confortable o a un tren equipado con muchas comodidades? Pero, entonces ¿por qué suprime "un" justo antes de *amigo somnoliento*? Y cuando en "Por qué no soy cristiano" escribe *Siempre lo tiras hacia abajo / pero nunca lo levantas* ¿De qué se trata?

En "el puerto de la ilusión", ¿*vena* se refiere a la vena bajo la piel o es una metáfora de río? ¿Y la palabra *loteo* se refiere a un pedazo de tierra o a la suerte asociada con la lotería? ¿Y la palabra *alcanfor* se refiere a los árboles del alcanfor? Aún más importante, ¿quién o qué se está *acercando*? ¿Quién o qué se *cayó*? O ha *caído* ¿se refiere al cuero o piel de un animal? ¿Y quién o qué se ha *detenido*? ¿Entonces, el *atolón de la carretera al mediodía* es el equivalente a *una plantilla*?

En “Miedo a rayarse” ¿*rayarse* quiere decir enloquecer?

¿Y en el caso de *forzar*, quiere decir una prueba severa o una tensión o pasaje desgastante (como en un trabajo duro), o un pasaje de una pieza de musical? ¿el *Mercury* se refiere a una marca de aceite?

En los versos
*fragmentos de pasteles bucólicos anclados
contra armarios de cactus, baldes de Nantucket*
¿se trata de pedazos de pies o tortas colocadas sobre baldes (que están hechos de madera de Nantucket) anclados a gabinetes (¿pequeños ambientes o muebles?) con cactus?

¿Qué es un *nutflack*?

Supongo que *comité de caucásicos* se refiere a la congregación de personas blancas reunidas en un partido político para nominar candidatos. Pero ¿quién es el Tío Mescolanza? ¿Y qué quiere decir un *envío familiar para el antílope que regresa*?

Usted escribe que *las paredes son nuestros pisos*. ¿Cómo pueden las *paredes* ser pisos si los pisos son la parte de la habitación que limita ese espacio y a la vez la superficie sobre la que se camina? En *y los pisos, como pelotas, repelen todas las olas*—*pelotas* ¿es una referencia al sinsentido o se trata de cualquier pelota como una de baloncesto o pelotas de hombres? ¿O a una asamblea general para bailar? ¿Y *olas* quiere decir algo que se eleva y luego baja o al herido de caída o muerto? ¿Pero qué es *el supuesto tejido general*?

¿Es *el montón de basura* el montón de basura en el sentido ordinario? ¿Por qué cambiar *pila de basura por supuesto tejido general*? Dado que *falsificador* es aquel que falsifica, ¿cómo puede lo *arbitrario* asimilarse a *falso*?

¿Quién o qué está decepcionado por no haber podido ser?

¿El término *encuadres* se refiere a la forma, a la constitución o a la estructura en general? ¿O a un estado en particular como los estados de la mente?

En la sentencia,
*Si no te gusta
coloreado, lo puedes fotocopiar y
verlo todo en gris*
¿A qué se refiere? ¿Qué quiere
decir *coloreado*?

Unos versos más tarde usted escribe,
*Quieres decir imagen de granja cuando has conseguido un
bratwurst. ¿Bratwurst se refiere a una salchicha?*
¿El verso quiere decir que, la salchicha
que vio le recordó una granja imaginaria?

¿Botes con *anchos fondos* quiere decir botes con fondos gordos?
¿*humilde por lo tanto jorobado* se utiliza para
describir a alguien que juega al golf? ¿En la frase *un loquito
en un show de segunda* el *loquito* es un hippie? ¿*De segunda* indica
que es de menor importancia o que el actor
que participa en el espectáculo es subnormal?
¿Y entonces quién o qué está *conectado a un vapor rosado*? ¿Y
qué pasa con *el acechador mudo en la cuerda floja*?
¿El *acechador* es una persona que persigue furtivamente durante
la caza de una presa? ¿El *acechador*
es primero un testigo y luego un testigo necio?

Usted escribe *Las cáscaras están saladas*:
¿qué clase de cáscaras se salan para comer?
¿Qué quiere decir *doblarse*—volverse curvo,
encorvado, doblado? ¿O inclinarse en un gesto de sumisión
o en una reverencia, ceder u obedecer? ¿*Campana* se
refiere a un instrumento musical metálico o a un
tipo de pantalones?

Unas líneas más tarde usted escribe la frase
Se sintieron muy vaciados. ¿Quiénes se sintieron vaciados? ¿Los juguetes?
¿Es *canturrear* utilizado en el sentido de tararear una canción?
¿*Entrado en dónde*? ¿*No siendo parte de* qué?

En “Sin Pastrami” (*¡Walt! estoy contigo en Sydney /
Dónde los ecos del Mamaroneck aúllan / A lo largo
De los alocados pasillos del llano*)—¿*Pastrami* se refiere
a un corte de carne roja muy condimentada? ¿*Mamaroneck*
es un lugar de los ESTADOS UNIDOS donde aúllan los bueyes salvajes?
¿Debo suponer que los *pasillos* son los pasillos
de un supermercado? ¿Puedo leer el poema como que
el narrador está haciendo compras en un supermercado
en Sydney, caminando por entre los excéntricos pasillos
que separan las diferentes secciones donde se
encuentran los productos, y no quiere comprar el pastrami
porque le parece escuchar los ecos de bueyes salvajes
aullando en los ESTADOS UNIDOS, mientras que le habla a Walt Whitman?

En “No hay fin para la envidia” ¿la palabra *envidia* hace referencia a
admiración o a una connotación negativa?

* Revisar la versión en su lengua
original en *Grifo online* n°1:
www.revistagrifo.cl

Cine y literatura: Ripstein lee a Donoso

POR LUIS MORA

Desde la época en que D. W. Griffith tomó la novela de Dickens como modelo formal y la adaptó para desarrollar el sistema de narración cinematográfico clásico, la relación entre literatura y cine ha sido un tema recurrente. Sin embargo,

El libro de Donoso tiene más densidad que su adaptación fílmica, porque la riqueza de los personajes y la distancia crítica de la voz narrativa, generan una experiencia estética radiante y profunda, que la película no consigue provocar.

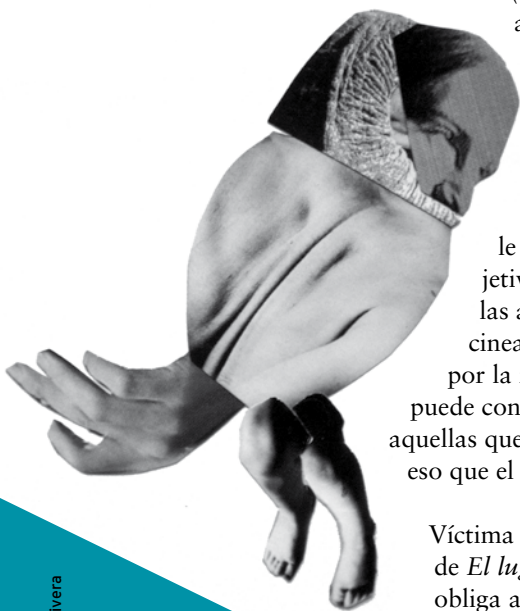
la narración opera de forma distinta en ambos formatos. En el cine las cosas se *ven*, mientras que, en la literatura, se *describen*. El espectador *ve* (lee) la imagen en la pantalla y le asigna un sentido. El lector nunca *ve* una imagen, la construye en su imaginación, incitado por la fuerza del lenguaje literario.

El oficio del escritor es, en gran medida, descriptivo, cuestión que le permite ahondar tanto en la subjetividad de sus personajes, como en las atmósferas donde éstos operan. El cineasta, por el contrario, está limitado por la realidad de las imágenes, y sólo puede construir una narración manejando aquellas que le permitan, al espectador, inferir eso que el escritor describe.

Víctima de este fenómeno, en su versión de *El lugar sin límites*, Arturo Ripstein se obliga a descartar toda intención alegórica y construye una película en torno a la anécdota básica de la novela: esa que protagonizan el travesti victimizado y su patrón abusador y que tiene lugar en la casa de putas. Evidentemente, el libro de Donoso tiene más densidad que su adaptación fílmica, porque la riqueza de los personajes y la distancia crítica de la voz narrativa, generan una experiencia estética radiante y profunda, que la película no consigue provocar.

El resultado es un film colorido, atravesado por una crítica social a la manera de los '70, pero que da mala cuenta de la fineza con que está construida la novela. Ripstein no alcanza a sugerir la complejidad de los sentidos que las imágenes de Donoso –los ojos azules de don Alejo, los dientes postizos de la Manuela, la luz crepuscular reflejada sobre los charcos después de la lluvia– provocan en el lector. La película falla porque, si bien el lenguaje cinematográfico, por su naturaleza, no tiene las herramientas para hacer este trabajo, sí tiene otras que deberían bastarle al director para generar el fenómeno esencial de toda experiencia estética: la evocación.

En definitiva, la mayor carencia del film es que los significantes propuestos por Ripstein –el desánimo rural del latifundio, la rutina del abuso patronal y la negación de la esperanza– son incapaces de crear un universo visual que dé cuenta de la construcción esencial de Donoso: un relato que involucra a la muerte como alegoría nacional.





POR SEBASTIÁN SCHOENNENBECK G.

De las obras escritas por José Donoso que se han llevado al cine, el filme de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites*, sobresale, entre otras razones, porque destaca la precariedad grotesca de la voz narrativa y del mundo espacial representado en la novela homónima del autor chileno. Con un guión de Manuel Puig, esta producción de 1977 recoge magistralmente todo el inmenso potencial visual que subyace en la obra literaria. El reflejo de la palabra en la imagen cinematográfica es grotesco, ya que implica la confusión de géneros: lo reflejado deja de ser palabra escrita y lo *otro* aparece. Una lectura de los relatos de José Donoso puede ser la reescritura o la recreación de estos mismos a través composiciones visuales. Dicho potencial es tal vez uno de los rasgos de su poética.

Uno de los motivos “donosianos” que la película consigue introducir con mayor efectividad, es la oposición entre espacios cerrados y espacios abiertos. Dañados por ideologías que construyen subjetividades tráfugas asiduas a la calle y al salón invertido, estos espacios citan tradiciones y discursos que buscan travestir todo un orden familiar y nacional. El espacio cerrado, esa jaula de protección insípida, es amenazado por el peligro de la calle y de la estación ferroviaria atrapada

Con un guión de Manuel Puig, esta producción de 1977 recoge magistralmente todo el inmenso potencial visual que subyace en la obra literaria. El reflejo de la palabra en la imagen cinematográfica es grotesco, ya que implica la confusión de géneros: lo reflejado deja de ser palabra escrita y lo “otro” aparece.

en el legado de una modernidad que nunca llegó. Desde los espacios abiertos, surge el ataque de los perros de don Alejo y del camión rojo de Pancho Vega, quien, tras andar por la carretera, irrumpe en el pueblo con bocinazos que aterran a la Manuela. El miedo de la mujer-padre es un terror al vacío, porque ella sabe lo que el ruido

anuncia y teme quedarse sola en el borde de ese abismo que es su deseo y su propia extinción.

Tal vez el espacio cerrado más singular, tanto en el relato como en su adaptación cinematográfica, sea el gallinero, un espacio que se configura dentro de otro espacio: el prostíbulo. Ahí, la Manuela pasa a ser la artista que prepara su aparición en el escenario. Al calor de la seda española, de las gallinas y de las plumas que no entibian, la Manuela se separa de otros roles: padre, artista y mujer seductora del musculoso camionero que la golpea. En el gallinero, la pájara está protegida por la ausencia de todo ensayo de identidad, ausencia que anticipa su propia muerte y que devela sólo fugazmente su ser asentado en un nombre: Manuel González Astica, una naturaleza muerta que nos recuerda que el artificio es la única experiencia que logra suspender por algunos momentos la muerte.

Patafísica y Mística

POR MARÍA PAZ LUNDIN



La patafísica o “ciencia de las soluciones imaginarias”, es una materia paradójicamente compleja en su comprensión. Primero, por ser un tipo de ciencia que estudia lo particular y, segundo, por autopromulgarse como una propiedad intrínsecamente humana, pues postula que todo humano es, por definición, patafísico aunque desconozca por completo este concepto.

Estos dos caminos (el serio de la mística y el risible del humor) se pueden ver como vías paralelas que buscan acercarse, a través de la ruptura de la lógica, a un conocimiento último.

Definiré patafísica como lo aclaraba su creador, el francés Alfred Jarry. Etimológicamente, se entiende como la constricción de *epí ta metá ta physiká* –“Lo que está alrededor de lo que está más allá de la física”– o, en palabras del mismo Jarry, “La patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que sólo hay ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste, o, menos ambiciosamente, describirá un universo que uno puede ver y que tal vez deba ver en lugar del tradicional”.

Según Deleuze, hay que ver este concepto como la superación de la metafísica, o como “el gran Giro”, la necesidad de crear nuevos significados y establecer las diferencias entre el fenómeno y el epifenómeno. Jarry y la patafísica son fundamentales para entender a Heidegger, en cuanto se adelantan a los postulados que reevalúan la metafísica y que al mismo tiempo buscan la superación de la misma.

La patafísica se presenta como una ciencia que implica al humor como vía de conocimiento. Por esto, es necesario tener en cuenta las relaciones y roces que se pueden establecer entre esta vía dis-

tinta y las demás ciencias que coinciden en buscar otras formas de llegar al conocimiento. Entre las ciencias humanas me interesa el posible vínculo que posee la mística con la patafísica, al coincidir en el desprendimiento, el desasimiento o abandono del conocimiento tradicionalmente adquirido (lo que la acerca también a la idea del sinsentido y al principio universal de la igualación de los contrarios). Prefiero así contar con el significado originario de la mística, entendida como *mystikos*, es decir aquello inaprensible, oculto a la percepción común. En palabras de Corbin, “Mística está, en cuanto a la palabra y en cuanto a los hechos, esencialmente asociada a *misterio*”.

Estos dos caminos (el serio de la mística y el risible del humor) se pueden ver como vías paralelas que buscan acercarse, a través de la ruptura de la lógica, a un conocimiento último: supremo o divino en el primer caso y particular o excepcional en el segundo, pero que, juntos, reflejan la necesidad humana de búsqueda de conocimiento más allá del que se manifiesta como verdadero o correcto.

El punto de unión entre estos dos temas será el humor que nace con la patafísica (el absurdo, la parodia, el retruécano), el cual puede ser visto como principio originario de lo humano y como forma de ruptura con una tradición y, por último, como principio creador de un lenguaje hermético cercano al de la mística.

Mística y Humor

Tomando en cuenta las posibles relaciones entre las dos vías de conocimiento, en el caso de la mística, ésta también hace uso del humor al momento de crear un lenguaje hermético (a través de rapsodias, símbolos y parábolas) que oculta cierto significado.

Esto, según Corbin, se aplicará más directamente a la mística iraní a partir de Sohrevardi, en cuyos “tratados se encuentra el testimonio de un humor *sui generis*”.

La mística utiliza un lenguaje de símbolos que da cuenta de una relación universal de los significados: “El símbolo garantiza la correspondencia de dos universos que están en niveles ontológicos distintos: es el medio, el único medio de penetración en lo invisible, en el mundo del misterio, en lo esotérico”. Este supuesto acercamiento al mundo de lo invisible también es logrado por la patafísica, al indagar en lo particular, lo excepcional, en el accidente más mínimo, donde la creatividad y lo imaginario se encargan de expresar lo que aún no tiene nombre. El mundo inte-

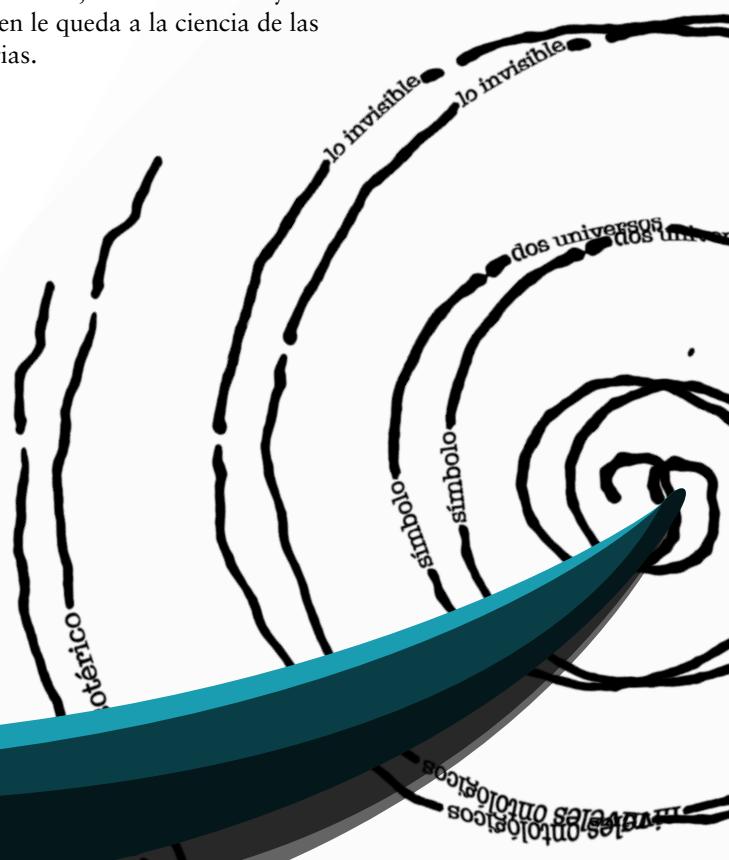
rior en el que el místico rompe con toda noción objetiva de realidad: “Esta penetración es verdaderamente una entrada en la cuarta dimensión, aquella que Sohrevardi designa con una expresión persa que él mismo forjó: Na-koja-abad, el “país del no-dónde” (...) Es un país (abad), un país real, pero cuyas coordenadas es imposible fijar en nuestros mapas geográficos, pues no existe un hiato entre el mundo exterior o exotérico y el mundo interior o esotérico”.

El humor como vehículo de expresión no revelador del mensaje o del “secreto”, actúa a través del lenguaje hermético de los símbolos, paranomasias o retruécanos para que el místico pueda expresar sus enseñanzas, entregadas sólo a quienes puedan acceder.

Esta penetración al “País del no-dónde”, guarda relación con aquel universo suplementario que propone Jarry, en donde las soluciones imaginarias nacen de la experiencia interior y creativa del ser humano, de aquella capacidad en potencia de ver otra realidad.

Así mismo, el humor como vehículo de expresión no revelador del mensaje o del “secreto”, actúa a través del lenguaje hermético de los símbolos, paranomasias o retruécanos para que el místico pueda expresar sus enseñanzas, entregándolas sólo a quienes puedan acceder a ellas.

Si la mística no niega la posibilidad de utilizar el humor como salvaguarda o estrategia de hermetismo, se relaciona, en este sentido, con la vía risible de la patafísica, que da cuenta del origen del lenguaje como juego y creatividad. Aquel camino de zancadillas a la realidad, al conocimiento y al lenguaje, que tan bien le queda a la ciencia de las soluciones imaginarias.



Hermetismo Patafísico

En *Gestas y opiniones del Dr. Faustroll, Patafísico* Alfred Jarry hace uso de un lenguaje en contra del raciocinio científico, parodiándolo al centrarse en los detalles más intrascendentes como medidas o ecuaciones inútiles en la descripción de los personajes. Sin embargo, es un lenguaje laberíntico que envuelve al texto llevándolo hacia lo hermético. Con esto, coincide con la idea de que toda ruptura de una tradición, en algún punto, tiende a crear un lenguaje hermético, donde las palabras adquieren nuevos significados, volviendo más compleja su comprensión y generando una producción poética de lenguaje.


En los textos de Jarry existe un interés por la exploración poética del lenguaje, por la suplantación de una realidad por otra, por buscar nuevas metáforas para transgredir lo real y por hacer ver al lector la posibilidad de una realidad paralela. Así, el lenguaje pierde su cualidad práctica, revelándose como un lenguaje de contrarios y símbolos que dan cuenta de un sentido oculto.

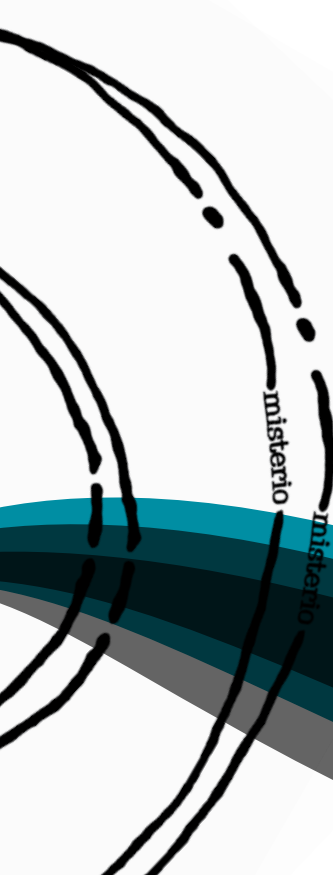
En Jarry, pues, la transgresión del lenguaje se da a través del límite, en la tensión de los significados, que si bien es entregado por medio del juego, no reniega su capacidad de develar el sentido oculto del lenguaje. Como postula Henri Béhar, Jarry, a través de su obra, no intenta dejar un tratado de Hermes, sino que ésta ha de ser rescatada dentro de una tradición hermética del lenguaje, mediante las posibilidades de dar giros en los significados, proponiendo un lenguaje de los contrarios y transmutando ciertos conceptos tradicionales.

Por esto, si bien Jarry hace uso de la ironía, evade cierta vinculación seria con la mística. En el caso de *Dr. Faustroll*, utiliza un sinnúmero de referencias y conceptos que no son menores al momento de crear un lenguaje hermético. Aquí es donde se puede apreciar una relación entre hermetismo místico y hermetismo patafísico.

En los textos de Jarry existe un interés por la exploración poética del lenguaje, por la suplantación de una realidad por otra, por buscar nuevas metáforas para transgredir lo real y por hacer ver al lector la posibilidad de una realidad paralela. Así, el lenguaje pierde su cualidad práctica, revelándose como un lenguaje de contrarios y símbolos que dan cuenta de un sentido oculto. Por otro lado, está presente reiteradamente la idea de transmutación, que recorre todo el viaje imaginario de Faustroll: tanto los acontecimientos como la prosa laberíntica que los envuelve, reflejan un universo elíptico no lineal, donde la realidad se hace cóncava y pierde sus dimensiones reales.

Se puede situar a la patafísica de la mística frente a la igualación de los contrarios, como el alfa y el omega presentes en la mística, aquella analogía universal y principio unitario en el que no puede existir algo sin su contrario; esto es también un principio que comparte el hermetismo patafísico. Así, la unión de los contrarios pasa a ser un factor fundamental en la obra de Jarry, lo que años después retomaría André Breton con el surrealismo, pasando a ser pilar de manifiestos y poéticas del siglo XX.

De este modo, comienzan a relacionarse dos conceptos que parecían lejanos. Tanto mística como patafísica pueden ser vistas como formas de hermetismo usando en ambos casos procedimientos parecidos. Ya sea para eliminar o burlar el pensamiento o para despojarse de éste, se llega al desasimiento. Dos vías de conocimiento que intentan explicar lo ininteligible, un saber que se escapa del entendimiento humano y que sólo puede expresarse optando por vías de experimentación poco tradicionales en las que el humor, la patafísica y la mística hacen uso de la ilógica de los contrarios y del sinsentido. De esta manera el secreto nunca es develado y, como bien dice Umberto Eco, “Que la verdad ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad”. 



INÉDITOS

Roger Santiváñez

(Piura, 1956). Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participó en *La Sagrada Familia* (1977), militó en *Hora Zero* (1980) y fundó el estado de revuelta poética denominado *Movimiento Kloaka* (1982). Premio de poesía JM Eguren de Nueva York (2005). Reunió buena parte de su obra en el volumen *Dolores Morales de Santiváñez. Selección de poesía (1975-2005)* (Hipocampo Editores, 2006). Publicó *Amastris* (Altazor, 2007) y *Labranda* (Hipocampo Editores & Asaltoalcielo Editores, 2008). Textos suyos aparecen en la muestra *Pulir Huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)* (Galaxia Gutemberg, 2007) de Eduardo Milán, y en *Una gravedad alegre. Antología de la poesía latinoamericana al siglo XXI* (Editorial Difácil, 2007) de Armando Romero. Obtuvo un Ph. D. en Temple University (2008) con una tesis sobre la poesía de Enrique Lihn. Actualmente es profesor de español avanzado en Princeton University, USA.

TRINITAS FABRICATRIX

1

Hay un brillo oculto entre la siesta
Cuando aduerme alondra parca
Cantan por doquiera los perros

Nunca norte volvió a soñar
Si tal vez lloraba sobre el
Hueco de un nacer a solas

Huye la pampa sintiéndose
Caldito & chilcano en Chilca

Por las púberes angélicas
Húmeda en el aguajal
De su perdido país no nato

2

Paces manzanedas son noveles
Rapsodia en la pregunta sin cachita
Con su suerte un corazón regresaba

Por fragancia de fragata desvaída
A ese mar & marea bien mareada
Muca e' Yapatera suma cadera

Goza el horizonte chapoteando
El aire le pegaba el mandil a
Piel marrón abierta altanera

Pura en la región que te em-
Peñaste por la luna de los días
Un clavo ahorado la muerte

Me invitaba

PIURENSIS SOLIS

Soledad sinuosa saca de esta noche
Ciega belleza astringente en el viento
Fuerte en el traspasio traspasado de

Estrellas yendo más lejos levemente
Hacia tumba jatun-runá running
Pura por su corazón serrano sana

Seco de chabelo sigue a la fragancia
De un pleamar amado surco o rica
Papa abierta succulenta al amanecer

Se viene solita sin cachársela
Estela vela en el velorio del amor
Oscura rareza intervenida avanza

Llantos solanos sierpes semejan
Sucumbir a las finales frágiles
Apenados apenas ya después en

su nada

NOBILE CASTELLO

Susurra silente silueta en mi mente
Soplo embotellado del último polvo reunido
Cisne en el recuerdo de tu franca risa

Olvida su mentida quimera reverbera
En el cielo desta noche finiquita riquifita
Rosas flotando en la orilla playa insomne

A tu sombra empezada diluida dalia
In media res un nudo en la garganta
Pantorrillas pensando pulirse en el amor

Su alzamiento arriba planea las estrellas
Paisaje & garúa rizados lagrimones nos
Embadurnamos la cintura de tu cabellera

Afirma lo presentado en la nota herida
Que pulcra vulva retrotrae memoria viva

Queneau / Oulipo / Perec: El ajedrez de la escritura, el juego de la lectura.

POR IGNACIO VÁSQUEZ

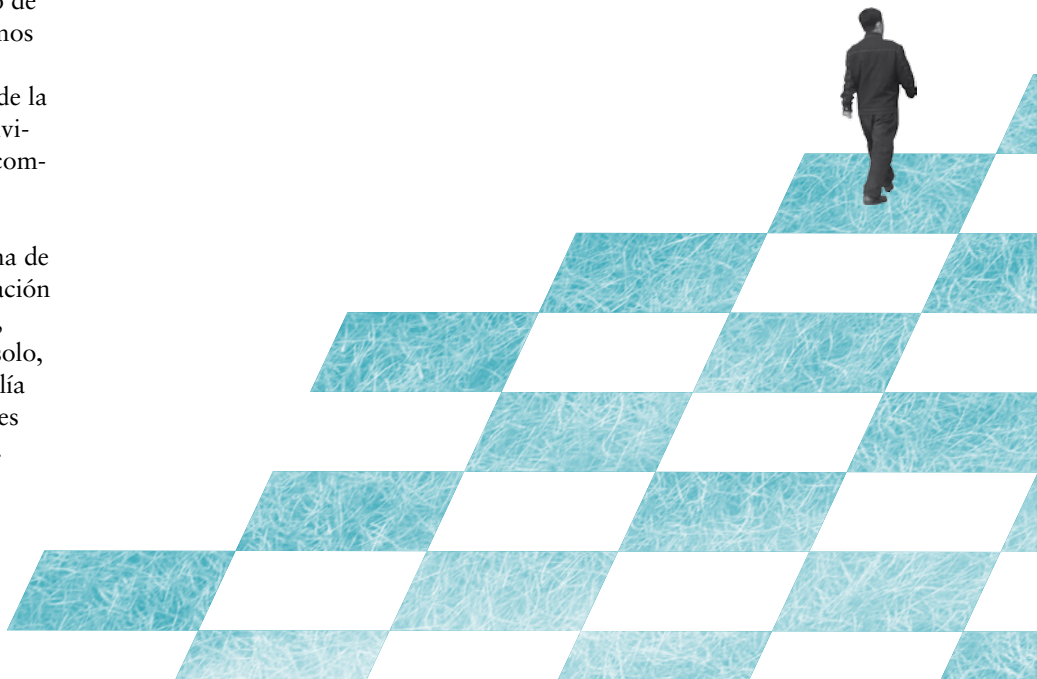
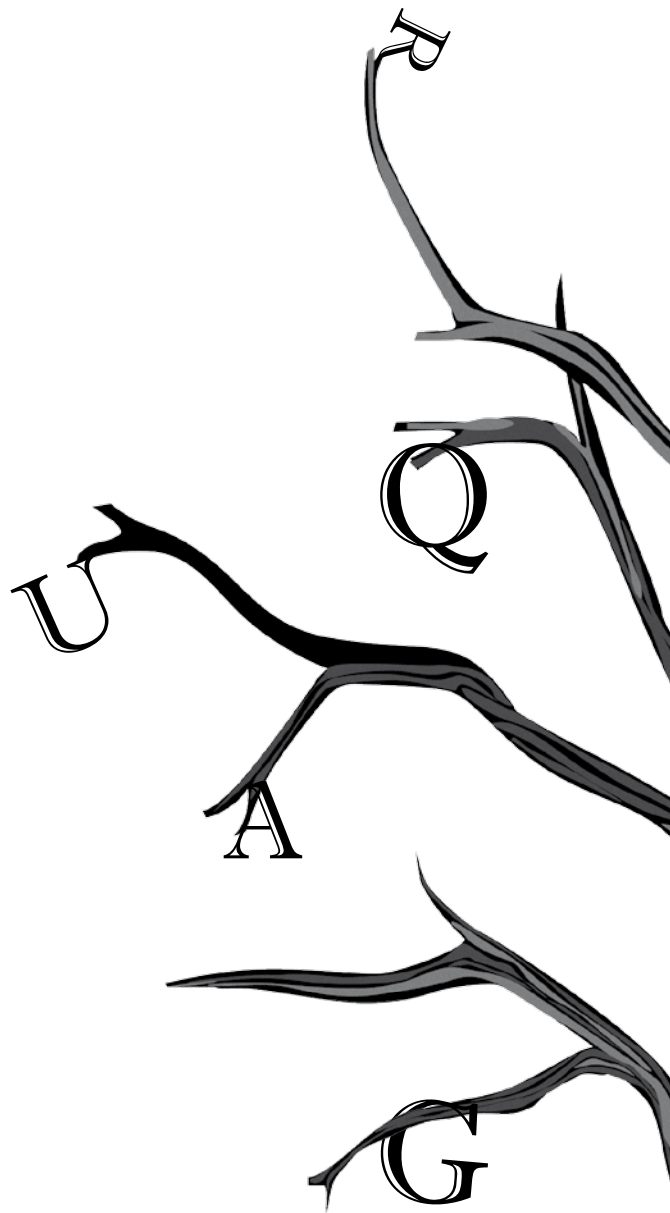
La literatura potencial no es literatura creada, sino literatura por crear. Oulipo es el acrónimo del *Ouvrier de Littérature Potentielle*: Operario (Taller) de Literatura Potencial. El Oulipo es una comisión dentro de la jerarquía del Colegio de Patafísica, fundado en París en 1948.

El implícito pacto de lectura que plantea Queneau se apoya sobre la atención del lector a los distintos modos y procedimientos en que una historia puede ser contada.

En 1961, aparece el Dossier 17 de *Viridis Candela* –publicación principal del Colegio de Patafísica– con una serie de trabajos de la entonces subcomisión del Oulipo, dando comienzo oficialmente a la llamada literatura potencial, cuyos principales exponentes serían Raymond Queneau (1903-1976), Georges Perec (1936-1982) e Italo Calvino (1923-1985). Esta escritura, entonces, inscribe sus parámetros mucho antes de que César Aira hablara de su pasión por el procedimiento.

Para comprender mejor las poéticas narrativas de Queneau, Perec y el Oulipo en general, debemos tener en cuenta el valor que le dan a la restricción formal. Un soneto implica restricción: 14 versos, que esos versos sean endecasílabos, que haya 2 cuartetos y 2 tercetos... Pero una vez aceptado ese límite, el desafío es jugar dentro de ese límite o –mejor dicho– jugar *con* los mismos límites. Algo parecido ocurre con el ajedrez: dentro de la restricción de los 64 escaques y de la movilidad preasignada de las piezas, la creatividad consiste en imaginar nuevas jugadas en combinación o en oposición a las ya existentes.

Queneau, escritor y matemático francés, es una de las figuras más innovadoras en la experimentación literaria. Asociado desde joven al surrealismo, pronto se alejaría para abrirse camino por sí solo, molesto por el personalismo de Breton que solía excomulgar injustificadamente a los integrantes del movimiento, ganándose el apodo de Papa.



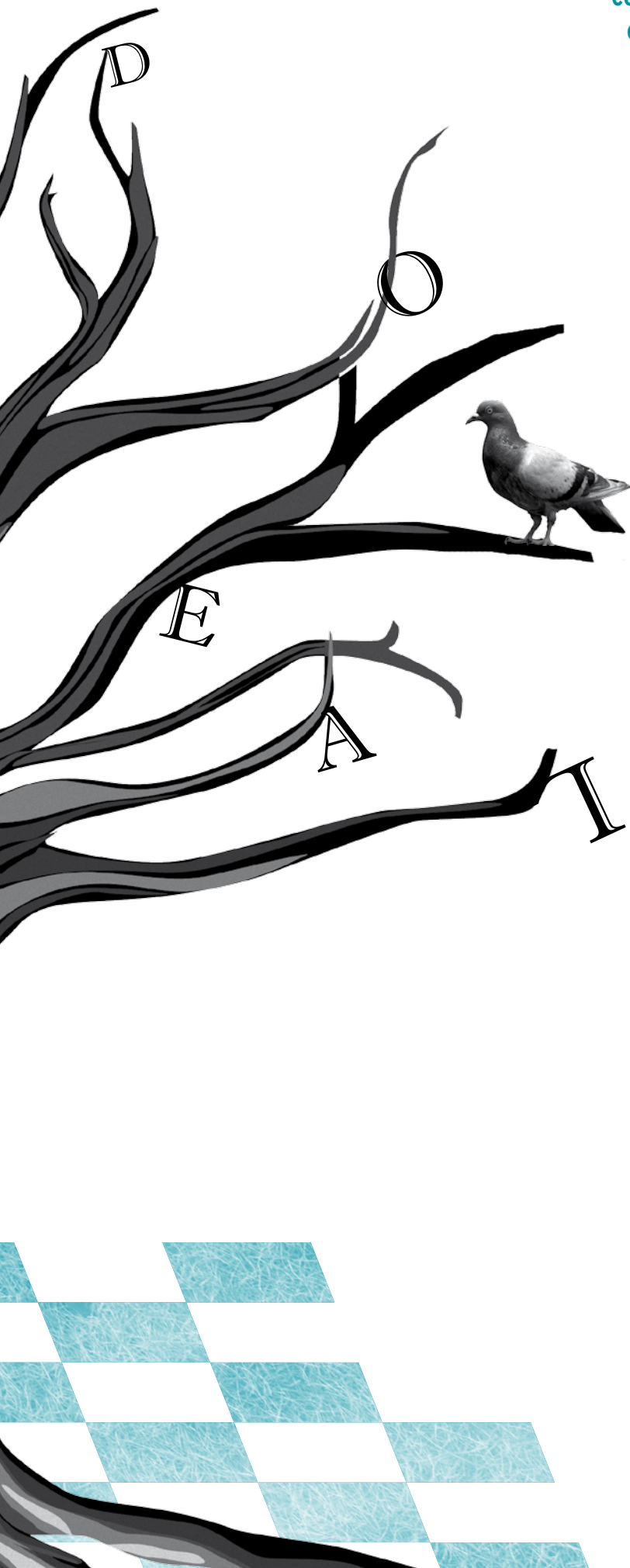
Estos “ejercicios textuales” logran generar la impresión de secuencias y movimiento dentro de un espacio determinado, como si se tratase de una filmación que da cuenta del entramado social que alberga el escenario escogido.

En esta primera etapa de su carrera literaria, cuando el modelo de lenguaje y estilo literario francés seguía anclado al modelo de novela decimonónica, publica *Le Chiendent*, novela en la que comienza una de sus exploraciones más felices: la divergencia y cruce entre la lengua hablada y la escrita, seguramente influenciado por dos lecturas: Joyce y la historieta *Pieds Nickelés*, donde la novela es el tema de la misma novela. Estaba en el aire, además, la experimentación de André Gide en *Los monederos falsos* (1925), que es la novela y el diario de la escritura expuestos en el mismo plano textual.

Con *Ejercicios de estilo* (1947), Queneau asegura su presencia en el panorama de la literatura francesa. Se trata de una historia mínima, trivial, que es contada 99 veces desde el estilo ampuloso, vulgar, elegíaco, latinista, helenizado y con alteraciones verbales. El implícito pacto de lectura que plantea Queneau se apoya sobre la atención del lector a los distintos modos y procedimientos en que una historia puede ser contada. Esta obra sería un reflejo de la característica fundamental de la escritura de Queneau: el juego entre lenguaje oral y escrito no exento de comicidad. Esa operación, característica en él, se devela explícita en el comienzo de *Zazie en el metro* (1959), su obra más famosa, cuya primera “frase” es: “Doukipudonktan”, transcripción fonética de la pregunta “D’où est-ce qu’ils puent donc tant?” (¿De dónde es que apestan tanto?).

Zazie es una chica que no tiene muchos recursos retóricos: al momento de responder una negativa, gráficamente dirá “mon cul” (mi culo). Si hubiese que ponerle voz a las chicas de la calle que aparecen en las fotos de Robert Doisneau, las frases que Queneau pone en boca de Zazie serían las más convenientes.

Agotadas las fronteras del habla, Queneau se ocupa del objeto libro como elemento que potencia la misma literatura por crear. En *Cien mil millones de poemas* (1961), cada verso de los sonetos (cien) se halla segmentado en tiras que permiten que asociemos el verso de un soneto con los 13 versos del soneto siguiente. Por otra parte, los 10 sonetos comparten el esquema de la rima, de modo que la inserción de cualquier verso es perfectamente posible. Queneau trabaja aquí con los principios de la combinatoria: un elemento del soneto A puede permutarse con un elemento del soneto B, resultando una nueva lectura, ya



que obtuvimos un soneto C, que ni siquiera figura impreso, pero que sí está si atendemos a la potencialidad de lecturas que plantea el libro.

La intención de multiplicar las posibilidades –y niveles– de lecturas queda expuesta en un escrito póstumo titulado *Un cuento a su gusto*, donde se hace seguir al lector dos opciones posibles que, a su vez, se bifurcan en otras dos hasta que el cuento termina. Para cualquiera que en su infancia haya leído la serie de libros *Elige tu propia aventura*, sabrá ahora que fue Queneau quien inauguró esa estructura literaria.

La obra de Georges Perec –sociólogo de formación– media entre la autoimposición de reglas y el juego de formas para dar cuenta de la “realidad”. En *La desaparición* (1969), considerada la novela oulipiana por excelencia, Perec trabaja con el lipograma: una letra –en este caso la vocal E– no aparece en toda la novela. Fácil es prever que términos como *mère* (madre) o *être* (ser) no aparecerán o surgirán a través de perífrasis. En esto consiste la “desaparición” a la que se enfrentarán los personajes. En la colectiva traducción al castellano, la vocal suprimida fue la más frecuente en nuestro idioma –la A–, dando lugar a *El secuestro*.

Motivado quizá por su formación de sociólogo, una de las obsesiones de Perec consistió en intentar retratar, o agotar, los espacios urbano-sociales. Conocidos son sus ejercicios descriptivos en que narra al detalle todo lo que sucedía en lugares de confluencia como una plaza pública. Perec anotaba todos los cambios que sucedían en el lugar, por ejemplo la rotación de las personas en una banca y, en medio, el posar de una paloma en el árbol. Estos “ejercicios textuales” logran generar la impresión de secuencias y movimiento dentro de un espacio determinado, como si se tratase de una filmación que da cuenta del entramado social que alberga el escenario escogido. En su premiada novela *La vida: Instrucciones de uso* (1978), Perec narra la vida de los integrantes presentes y anteriores de un edificio, estableciendo la secuencia del movimiento del caballo en ajedrez para pasar de un personaje a otro. La impronta naturalista opera aquí generando la impresión de congelar el tiempo de acción en que sucede la vida de estos personajes, albergados en el escenario de un edificio que congela el escenario social que existe de fondo, un idealizado y cotidiano París.

Hay dos antologías de Oulipo. Una, de 1973, nutridísima y plena de sugerencias; otra, igualmente valiosa, de 1981. En la primera, Perec presenta un ensayo, *Histoire du lipogramme*, donde da cuenta de su larga tradición, desde el griego Licofrón hasta ejemplos en lengua española como *Varios*

efectos de amor de Alcalá y Herrera, cinco novelas en que falta una vocal en cada una de ellas. Así, en la primera, *Los dos soles de Toledo*, falta la A.

Lo que más le cuesta al lector lineal, cuando se encuentra con este tipo de novelas, es aceptar que el modo de lectura importa más que la trama o que averiguar “cómo termina”. Un problema adicional en este tipo de obras es que una errata puede ser fatal: en la reedición de 2003, de Gallimard, se contabilizan nada menos que cuatro E en una novela que se dice lipogramática.

Lo que más le cuesta al lector lineal, cuando se encuentra con este tipo de novelas, es aceptar que el modo de lectura importa más que la trama o que averiguar “cómo termina”.

No es fácil la lectura de Queneau o de Perec. Hay escritores que se han propuesto modificar el estilo, la temática o los personajes, pero pocos autores hay que se hayan propuesto modificar a su futuro lector. Para entrar plenamente en ese juego, y para desprenderse de la connotación pasatista con que se estigmatiza al juego, hay que cumplir esa regla básica: ser lector. Sólo aquel que conozca las convenciones de la lectura disfrutará del placer de combinarlas o deconstruirlas. No es raro, habida cuenta de esto, que una de las mejores novelas de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, trate justamente de un lector que pasa de una novela a otra. La propuesta es clara: cuando leemos un libro, estamos leyendo, entre otras cosas, la forma en que ese libro fue leído. Leer de una forma nueva significa algo más que reacomodar los lentes: hay que reacomodar nuestra visión. ■



Alejandra Costamagna

(Santiago, 1970). Escritora y periodista. Ha publicado las novelas *En voz baja* (Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral 1996), *Ciudadano en retiro*, *Cansado ya del sol* (finalista del Premio Planeta Argentina 2002) y *Dile que no estoy* (finalista del Premio Planeta-Casa de América y Premio del Círculo de Críticos de Arte 2007), y los libros de cuentos *Malas noches* y *Últimos fuegos* (Premio Altazor 2006). En el año 2003 obtuvo la beca del International Writing Program de la Universidad de Iowa, Estados Unidos. En Alemania le fue otorgado el Premio Anna Seghers 2008 al mejor autor latinoamericano del año.


Este capítulo corresponde al inicio de un proyecto de *Grifo online*: una novela por entrega a varias manos. Ésta estará compuesta de seis capítulos de distintos autores, los cuales se irán publicando una vez al mes, de julio a diciembre. Los autores confirmados son Diego Zúñiga, Trinidad Castro, Álvaro Bisama, Claudio Maldonado y Nona Fernández.

NOVELA POR ENTREGA

CAPÍTULO I

No va a llegar, piensa. Han quedado de juntarse en Catedral con San Martín a las tres y media. Pero él sabe, podría apostar su cabeza, que no va llegar. Lleva trece minutos de pie frente a la tienda de mascotas, escuchando el coro de un enjambre de gatos huérfanos. Sáquenme de aquí, miao, por favor. Se le ocurre –lo descarta al siguiente pestañeo– abrir las jaulas y soltar a las bestias, a todas las bestias. Camina por Catedral hacia la cordillera y entra en un cibercafé. ¿Qué va a querer? Sacársela de la cabeza, eso es lo que quiere. En cambio pregunta al encargado cuánto cuesta revisar el correo electrónico, sólo para mirar un mensaje, trata de regatear, sólo estar seguro de que no se le traspapeló el día o la esquina. A lo mejor digitó mal y quedó con otra persona, no con ella, que no lo espera en ninguna esquina a ninguna hora. Doscientos pesos los veinte minutos, lo interrumpe el encargado. Entonces se sienta en la máquina del fondo. No quiere que los demás usuarios perciban su cara de drama o de bronca al abrir el correo y leer lo que lee, la única señal en los últimos cinco años, las cuarenta y dos letras del mensaje que ahora revisa –no revisa: desgaja– como si estuviera frente al código de su propia caja negra. Mañana a las tres y media en Catedral con San Martín. Punto. ¿Y si se hubiera referido a las tres y media de la madrugada? ¿Y si el correo lo había escrito de noche y *mañana* para ella había sido ayer, por ejemplo? Doscientos pesos por quedar en el mismo punto muerto. Paga y vuelve a la tienda de mascotas. Se instala a mirar como con envidia las jaulas de la vitrina. En una de las más chicas hay un gato anaranjado que lo mira pidiéndole algo. Algo que él, entonces, es incapaz de descifrar.

Se conocieron en una clase de yoga. Era la primera vez que él se sometía a una experiencia semejante. Cabeza al suelo, alineamiento del cuerpo, pelvis a los isquiones, pie derecho en cuarenta y cinco grados, que fluya la energía, que no caiga la cabeza que no caiga. El terapeuta se lo había recomendado, casi ordenado, y él entonces fue incapaz de contradecir las órdenes del tipo que lo había rescatado del caldo cetrino que era hasta ese momento su cabeza. Le recomendó el Ashtanga, para que (y esto lo dijo literalmente) “el cuerpo y la mente aprendan a bailar como si fueran uno solo”. El cuerpo y la mente bailando: qué ocurrencia. Lo último que echaba de menos por esos días era bailar. Pero él estaba decidido a pararse de cabeza (postura que efec-

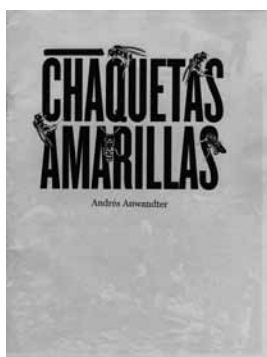


tivamente consideraba el Ashtanga) si eso lo sanaba. Sin embargo el día de su debut en el yoga se equivocó, llegó tarde y entró a una clase de Iyengar, y no de Ashtanga. Más tarde supo que el error había sido una especie de lapsus, porque el Ashtanga –según le hizo ver el mismo terapeuta– desarrollaba la inteligencia de las células. El caso es que ese primer día entró diez minutos tarde a la gran sala de ejercicios, como si fuera un almuerzo de amigos, muy campante con su colchoneta en la mitad de la oración inicial. Estaba llena y en penumbras la sala, pero a él le pareció que de pronto se iluminaba exclusivamente en la esquina derecha inferior, bajo las cuerdas. La vio ahí, el pelo anaranjado rozando el piso de madera, y le pareció que era un milagro lo que tenía al frente. Ovillada sobre un cojín rectangular muy grueso, con los brazos extendidos hacia los costados como las alas de un planeador. Elevada en el suelo, la mujer. El instructor no le prestó atención. El canto milenario, al parecer, lo tenía subyugado. Pero cuando terminaron los ecos del sánscrito y resonó en la sala el om colectivo, lo hizo: le clavó la mirada como una navaja. Aunque la secuencia fue otra. Primero el instructor miró a la mujer que ahora se desovillaba y volvía a la postura humana y acto seguido clavó la vista en el inepto practicante. Y él, el inepto, quiso volver el gesto hacia ella, pero no pudo desviar el eje visual del instructor, porque vislumbró un designio diabólico en los ojos de aquel hombre. Regla número uno: nunca, por nada del mundo, interrumpir la invocación a Patanjali.

La segunda vez que la vio fue en las puertas del camarín, listos para entrar a una clase de Iyengar. Había pasado treinta horas pensando en ella y seis horas más tarde estaba con la colchoneta en la mano dispuesto a alinear todos los huesos y los nervios; a colgarse del techo si fuera necesario. Esta vez, a diferencia de la primera, se comportó como un aprendiz modelo. Dócil, crédulo, cien por ciento transformable. Incluso llegó a sentir que las células, todas sus células, se expandían. ¿Hacia dónde? Quién sabe. A lo mejor se perdían en el espacio común, se mezclaban con las células ajenas y volvían a su cuerpo cargadas de esa especie de otredad que se respiraba en la sala. Probablemente, pensó más adelante, lo que provocó esa irradiación celular fue la presencia de ella, su mera existencia junto a él. Esa tarde luminosa, cuando terminó la clase, la abordó. Hola, hola. Un encuentro forzado, sin duda, con los zapatos en la mano y la colchoneta a medio enrollar. Pero a él le bastó con decirle hola y que ella le contestara.

Sacársela de la cabeza, eso es lo que quiere. No seguir esperando que alguien lo recoja y lo introduzca en otra jaula. Se le ocurre que no va a reconocerla. Estás igualita, le va a decir cuando la vea llegar hecha un desastre. Y ella lo va a mirar con unos ojos muy abiertos, muy brillantes, que él no sabrá cómo interpretar. Entonces él le preguntará por qué. Y ella se quedará colgada o se hará la loca y responderá por qué *qué*. Tú sabes..., se animará apenas a decir él. Pero no se atreverá a decirlo con todas sus letras. Ni él ni ella lo nombrarán entonces. Se quedarán callados y a sus cabezas llegará quizás el desangelado eco de un mantra. Como si la adoración a Patanjali todavía pudiera salvarlos. No va a llegar, lo sabe. Lo supo desde el principio. Y casi sin voluntad, se acuerda ahora de las primeras pistas que entonces no atendió. Fue seis meses después de conocerla, sin colchoneta ni oraciones a sus espaldas; sentados en el borde de la cama. Todavía hoy se pregunta por qué la mujer esperó tanto tiempo para decírselo. Lo que pasa es que no te atreves a soltar la bestia que tienes adentro, sentenció ella mientras sacudía una almohada. ¿Qué bestia? La rabia, hombre, la rabia, aclaró sin dejar de sacudir. Ella nunca lo había llamado *hombre*. Ella nunca lo había mirado con la cara que ahora lo miraba, detrás de las partículas diminutas desprendidas del sacudón de la almohada que se alojaban de golpe en esas mechadas naranjas. Hasta ese momento no tenía cómo saber, él, que de sus ojos o de su habla o, quién sabe, de su postura corporal desalineada se insinuara algo semejante a la bestialidad. De qué hablaba esta mujer. Tú sabes perfectamente de lo que estoy hablando, pareció leerle la mente. Me da vergüenza decirlo..., balbuceó. No, no es vergüenza, se retractó de inmediato. Entonces se agarró el pelo en un moño y lo dijo con todas sus letras: Yo conocí a Pluto.

Crítica de libros



Chaquetas amarillas

Chaquetas amarillas. Andrés Anwandter, Lanzallamas libros, 2009, sin numerar.

POR CRISTIÁN GÓMEZ O.

Estableciendo una nada despreciable continuidad con sus libros anteriores, lo que de paso nos permite hablar con cierta seguridad de una obra, el libro más reciente de Anwandter vuelve a poner en duda (implícita y explícitamente) la experiencia de lectura de un libro, así como la de escribirlo.

Chaquetas amarillas es un fanzine impreso en láser negro que consta de cien copias. Eso es toda la edición, papel fotocopiado cuyo diseño de portada e interiores estuvo a cargo de JKO Contreras, y la fotografía del interior pertenece a Marcelo Montesinos. No creo que a Anwandter le disgustaría el apelativo de obra colectiva. Por lo menos esa fue mi impresión, cuando, al asistir al lanzamiento, vi que el escenario era compartido por otro título, cercano a o pariente de *Chaquetas amarillas: 15 poemas*, de Tom Raworth (traducción de Kurt Folch). No viene al caso aquí comentar la amistad entre Folch y Anwandter; sí, en cambio, que Anwandter abriera su *Banda sonora* (2006) precisamente con una cita del mismo Raworth: “a door in the T.V. opened”. Traigo a colación el parentesco y la afición compartida de lo que puede significar el índice en un libro como *Chaquetas amarillas*. Veintiocho poemas difíciles de diferenciar porque comparten páginas

El libro más reciente de Anwandter vuelve a poner en duda (implícita y explícitamente) la experiencia de lectura de un libro, así como la de escribirlo.

y ordenación, y el título de cada uno de ellos se diferencia del resto de las grafías en nada más que en el uso de negritas. Pero el título no es más que el primer verso del poema. Tampoco tendría mucho sentido citar estas particularidades gráficas si éstas no tuvieran directa relación con la poética del libro. *Chaquetas amarillas* aparece en primera instancia como la directa transposición de la conciencia del hablante, una especie de flujo inmediato de pensamiento cuyo murmullo refleja –reflejaría– la distancia que media entre aquél y el mundo aquí representado.

Sin embargo, las mediaciones que existen entre el sujeto de la enunciación y el mundo enunciado guardan características muy definidas en este

libro. La primera de ellas es el uso de un habla media (nada que se le parezca al coloquialismo) que al reproducir fuera de contexto ciertas locuciones del habla chilena, problematiza el uso y la sociabilidad de esa misma habla. Temas más o menos contingentes como la comida transgénica, el debate por las represas y la utilización de las aguas, el gobierno de Bachelet, y el reciclaje de la basura, se hacen eco de un discurso sobre la devastación ecológica que va mucho más allá del mero alarde ambientalista. De lo que se trata es de dar cuenta de una percepción de la realidad en la que no existe salida alguna para el hablante, ni individual ni colectivamente. El verso libre que ocupa Anwandter y su nulo seguimiento de cualquier cadena sintáctica, en tanto ésta le cede la palabra al encabalgamiento continuo del verso, nos deja frente a un poema que llega a duras penas hasta su propio final. Pero llega: “entre paréntesis entre líneas / entrelazados con la realidad / de los medios /sobran palabras será sensato / obrar con ellas como pantalla / contra los tiempos desfavorables”.

Una y otra vez el hablante vuelve sobre el tema de la degradación ecológica como un síntoma para ejemplificar la imposibilidad de una redención por medio del carácter aurático de la palabra: no existe una naturaleza que no haya sido co-optada o reedificada en el sistema globalizado del capitalismo, el viejo tema del retorno y/o de lo auténtico queda sesgado a su versión nostálgica y reactiva. *Chaquetas amarillas* sintomatiza en su renuencia a usar mayúsculas y en el tono monocorde de su hablante, el tono también monocorde de la experiencia misma, que ha perdido todos sus anteriores puntos de referencia (la tradición, la memoria histórica, la familia) para encontrarse ahora, cara a cara, con el desierto de lo real, sin ser capaz de ocultar su desconcierto.



La realidad cuadrada

La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, Editorial Anagrama, 2009, 356 pp.

POR RICARDO ESPINAZA

En *La pantalla global*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy no sólo se refieren a la incidencia del cine en la sociedad actual, ni a la situación general de la imagen audiovisual en los tiempos de hoy, sino a la constitución de la “pantalla”. Pero su noción de pantalla no está acotada sólo al cine o a la televisión, sino que se extiende a las pantallas del ordenador, del teléfono móvil, de los videojuegos, ipod, cámaras digitales, cámaras de vigilancia, etc., constituyendo la razón de investigación

No se trata de las pantallas y el fin de la modernidad, ni siquiera de la relación entre pantallas y postmodernidad, sino de una modernidad superlativa debida a la profusión tecnológica en donde todo se vuelve visualización extrema y vertiginosa.

y estudio para estos autores. Se considera que una pantalla no es sólo un invento técnico, ni el espacio mágico en donde se proyectan los deseos y las ilusiones de la humanidad, sino que corresponde a uno de los rasgos fundamentales de la sociedad actual, puesto que hoy en día nuestra comunicación es difundida vía pantalla.

Por ello, uno de los cambios culturales más importantes del último siglo fue la creación de las pantallas, y uno de los rasgos más relevantes del siglo que recién comienza radica en el paso de la pantalla-espectáculo a la pantalla-comunicación y más aún, a la pantalla-control. El paso de la unipantalla a la omnipantalla. Si durante décadas la pantalla del cine fue única e insustituible, hoy existen pantallas en todos los lugares, para todos los momentos y de variados tipos; en las tiendas y en los aeropuertos; en los restaurantes y los bares; en el metro, automóviles y aviones; pantallas planas, minipantallas y pantallas gigantes: “El nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática”.

El asunto es pensar respecto del imperio de las pantallas en la sociedad actual a partir, por ejemplo, de los efectos que genera la proliferación de pantallas en relación al mundo y la convivencia social, y en relación al cuerpo y las sensaciones. Así también pensar respecto del tipo de vida cultural y democrática que se anuncia con el triunfo de las imágenes digitales e inmediatas; o bien

respecto del porvenir que aguarda al pensamiento y a las expresiones artísticas. Pensar hasta qué punto las pantallas irán reorganizando la vida común del ciudadano actual.

En el estadio de la “pantallasfera” como dominio social por la pantalla global, todas las relaciones con el mundo y los demás se encuentran mediadas, de manera creciente, por una multitud de interfaces conectados entre sí, ocurriendo entonces la manifestación más acabada de lo “híper” en tanto hipermodernidad o bien, en tanto sociedad hipermoderna. Esto es: una transformación sociocultural que afecta en un movimiento sincrónico y global al ser humano en relación con las tecnologías y los medios, el consumo y la estética. Y así con el hipercapitalismo, el hipermedial, el hiperconsumo, etc.

No se trata de las pantallas y el fin de la modernidad, ni siquiera de la relación entre pantallas y postmodernidad, sino de una modernidad superlativa debida a la profusión tecnológica en donde todo se vuelve visualización extrema y vertiginosa. “Una especie de huida hacia delante, un engranaje sin fin, una modernización desmesurada”, una realidad cuadrada. El horizonte cuadrado –como diría Huidobro– de la imagen que se transmite, proyecta, emite.

No es extraño encontrar filiaciones entre el pensamiento de Lipovetsky y Serroy con ideas desarrolladas por Jean Baudrillard en *Pantalla total* respecto del concepto de simulacro y de hiperreal, o bien con Paul Virilio en *La inercia polar*, en relación a la velocidad, la imagen y sus prótesis. También con el último Lyotard, aquél que reflexionaba respecto de la pérdida de materialidad de las cosas (lo inmaterial) y respecto de la pérdida de humanidad del hombre (lo inhumano). Si bien se trata de la imagen en la vida común, en la comunión y comunicación de nuestros sentidos, sucede que ante ella dejamos de respirar. Una humanidad que ya no necesita el resuello. Nuestra vida sin oxígeno se ha vuelto píxeles.



El libro es el poema

Fragmentos de una biblioteca transparente. Claudio Romo y Alexis Figueroa, Lom ediciones/Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción, 2008, 91 pp.

POR MARTÍN GUBBINS

Lo primero que llama la atención en este libro es que Alexis Figueroa no se presenta como autor sino como el prologuista de la reedición de un ejemplar único, raro y valioso, publicado originalmente el año 2006. Este ejemplar sería custodiado en la librería *de viejos* del señor Parés, en Concepción, donde Figueroa nació y vive, al igual que Claudio Romo, el ilustrador que lo acompaña en este fascinante proyecto.

Aquella presentación podría hacer pensar que se trata de un sofisticado libro de ficción. Un cuento o una novela experimental donde la historia, contada brevemente en el prólogo, es la de unos fragmentos raros y valiosos que fueron recopilados por un autor desconocido, y que luego de revisiones menores son reeditados y sacados a la luz. Conforme a esa lectura, el cuento estaría contenido en el prólogo y los fragmentos serían sus anexos,

Se trata de una obra que podría o no clasificarse como poesía, pero que está concebida a partir de la más material o concreta de las formas posibles con que puede enfrentarse la composición poética: entendiendo el poema como un documento.

las evidencias concluyentes acerca de la existencia del libro original que se reedita. Pero este libro no es novela ni cuento de ninguna especie, tampoco es fábula. Se trata de una obra que podría o no clasificarse como poesía, pero que está concebida a partir de la más material o concreta de las formas posibles con que puede enfrentarse la composición poética: entendiendo el poema como un documento. Hace patente la noción de que el lenguaje y, en este caso, el poema, tiene un cuerpo, una materialidad que le es propia y que el poeta-artista escoge y ejecuta porque se ajusta a su contenido y no porque responda a patrones formales preconcebidos.

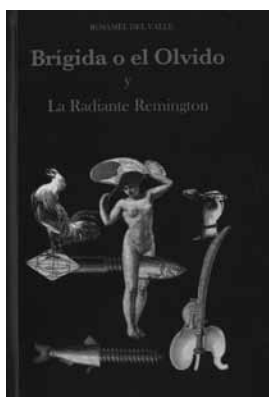
En este libro de poesía no hay muchos versos convencionales y tampoco hay, estrictamente hablando, poesía visual. Aquí el poema es el libro y la poesía surge al observarlo como tal. La primera parte opera como prólogo. Luego, se despliegan 8 “fragmentos” en secciones sucesivas, con los respectivos títulos y referencias bibliográficas que configuran parte de los engranajes que pueblan el interior de este artefacto-poema-libro. Una obra

colectiva en un sentido práctico y también literario, y no de una obra sin autor conocido. Partes que provienen de autores distintos y dialogan entre sí: los textos originales y las pretendidas reescrituras de Figueroa con las imágenes que a ellas se emparejan, rescatadas y creadas por Romo en base quizás a qué inusitados modelos.

En el prólogo, Figueroa entrega claves más o menos verosímiles para anclar la atención del lector en el pretendido origen “histórico” de la obra y bajo la óptica de esa realidad, atar con una de varias cuerdas posibles los textos e imágenes reunidos, dándoles un cuerpo que no surge naturalmente dada su variedad. Primero relata el origen de los textos, descritos como hallazgos plausibles de un peculiar proceso de escudriñamiento por los recodos de una biblioteca de rarezas. La autoría de la obra original encontrada es un tópico que también contribuye a dar forma al poema-libro: “Suponemos –todo en este asunto son suposiciones– que alguien escondió, situó, creó el libro en una estantería destinada a exhibir ajados textos de literatura universal. No pasó mucho antes que una mano bibliófila lo hallara, descubriendo sus láminas y escritos, aparentemente trozos y fragmentos de otros libros, seleccionados en base a una óptica desconocida y peculiar (...) Nada se logró, tampoco, intentando precisar la naturaleza de su autor”.

Se crea la ilusión de un autor que desaparece –ilusión que tan bien hace al arte–, ya que produce obras menos anecdóticas, menos teñidas de las pequeñeces del ser humano que las crea. Pero sabemos que el ilusionismo y la poesía siempre tienen un ser humano articulador por detrás. Como decía Karl Malkoff: “cualquiera que sea la fuente de la inspiración, es el poeta mismo quien debe dar una forma transmisible a su visión de la realidad”. Así, uno de los ejes de *Fragmentos* es que el autor no se encuentra en ningún lado pero que en verdad está por todas partes, esforzándose por no ser visto.

Al igual que en *Virgenes del Sol Inn Cabaret*, Figueroa presenta aquí una forma de producir escrituras extremas, logrando que imagen y texto se anclen uno al otro acertadamente y bajo un formato editorial que da cabida a las partes como un todo coherente dentro de la dispersión aparente de su contenido.



El fracaso de una novela

Brígida o el olvido y la radiante Remington. Rosamel del Valle, Editorial Cuarto Propio, 2009, 335 pp.

POR JUAN MANUEL SILVA B.

Me cuesta creer en las consideraciones críticas que limitan a un escritor en torno al género que más maneja. Es posible pensar en la mayor o menor calidad de un escritor en tal o cual género, mas no determinarlo por dicha valía. En el caso de Rosamel del Valle el problema no pasa por la variedad de géneros de producción literaria que abarcó (novela, poesía, ensayo, crónica), sino por la fortuna que acompañó dichas producciones. El caso a tratar en este legajo es el de *Brígida o el olvido*, novela escrita durante la época del treinta que afortunadamente ha sido rescatada por la editorial Cuarto Propio.

Al principio nos encontramos con una prudente y ordenada introducción de Leonardo Sanhueza. El resto es la novela y un conjunto de cartas enviadas por del Valle a su gran amigo Humberto Díaz-Casanueva. Aunque interesantes para el estudioso de las literaturas chilenas, creo que están muy lejanas respecto a la relevancia que tienen en torno al género novelesco y a los géneros referenciales, específicamente el epistolar.

Como una búsqueda de lo femenino, del catalizador espiritual y físico para un sujeto vaciado de un sentido territorial, social y corporal, el diálo-

realidad de los otros y sus sensibilidades, si bien hoy es un lugar común, era en esos días fundamento del arte. Por ello extraña no encontrar dislocaciones mayores en la forma de representar el mundo, como ocurriera en otras novelas de principios de siglo (*Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin y *Las Olas* de Virginia Woolf) e, incluso, novelas escritas por un poeta (*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer María Rilke y *El Habitante y su Esperanza* de Pablo Neruda).

Ni la irrupción de la memoria involuntaria, que logra invertir las relaciones de causalidad y coherencia (en el caso de Rilke), ni el perspectivismo que pone en riesgo la sucesión espacio-temporal de la narración (como en Neruda) se hacen presentes en dicha novela. Menos aún el humor y la comicidad, tan propias de Juan Filloy, escritor argentino de la década de los treinta o Alfred Jarry (*El supermacho*). Por el contrario, la serenidad y la voluntariosa monología que arrastra a todos los personajes a hablar como el narrador en primera persona, referirse ampulosamente a situaciones risibles: “En la vida, señor, se siente con el corazón, pero no se habla a todo el mundo con su lengua de oro”. Consideraciones inútiles que amplifican una necesidad del protagonista de sentirse especial y profundo, acaban anegando la novela de largas e inútiles disquisiciones. Salvo un par de opiniones sobre la literatura y otras materias, extraíbles y profilácticamente rescatables, la novela presenta una excesiva voluntad de no querer contar una historia. Como una parodia de esa fallida novela de Novalis (*Enrique de Ofterdingen*), la egolatría romántica y su posterior humillación es la gran tara.

Con *La radiante Remington* ocurre de un modo distinto. El valor de las cartas para comprender la relación entre del Valle y Díaz-Casanueva, así como para revelar ciertas ideas sobre la política y el medio poético, amplían la figura del autor críticamente, instalándolo como un hombre que dialogó incisivamente con los hombres de su tiempo.

Salvo un par de opiniones sobre la literatura y otras materias, extraíbles y profilácticamente rescatables, la novela presenta una excesiva voluntad de no querer contar una historia.

go propuesto en *Brígida o el olvido*, entre los polos explicitados por el nombre de la novela, podrían alienar con el prejuicio o la expectativa de encontrarse con una novela existencial atravesada por las innovaciones formales vanguardistas, a un lector cualquiera. La experiencia invierte tal posible ventura. Nos encontramos con una narración situada en un Santiago de Chile de principios de siglo, donde un sujeto aproblemado por inúmeros cuestionamientos intenta estabilizar sus sentidos frente a la vida de las grandes ciudades que Georg Simmel había estudiado, atribuyéndole, como Walter Benjamin, un rol decisivo en la pérdida de la experiencia. En ese sentido, la ciudad, contrastando con el interior, la voz interna, el monólogo interior y la dislocación con la



Empoderando la poesía

Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX. Kevin Power, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, 374 pp.

POR JOSÉ IGNACIO SILVA A.

Se dice que nuestros jóvenes poetas son buenos lectores, que nuestras nuevas camadas miran hacia atrás y van al rescate de sus predecesores, que los releen y reescriben. Todo esto y más es completamente cierto en lo que se refiere al trabajo que hacen nuestros poetas más noveles, quienes también beben de fuentes primarias como Enrique Lihn y Nicanor Parra, trabajan reeditando a próceres olvidados como Rosamel del Valle o Gustavo Ossorio, y también ponen orejas y ojos a lo que se escribe –y escribió– en Estados Unidos. Casos sobran. Un ejemplo es la excelente traducción que Rodrigo Olavarría hizo de *Aullido*, el gran poema de Allen Ginsberg.

En medio de este panorama, la publicación del libro *Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX*, obra de Kevin Power (1944), cura-

Sin decir que la selección de Power sea perfecta, sí es acorde al prólogo incluido donde se aclara que los elegidos muestran en sus obras y en su pensamiento un activismo movilizador, sobre todo en empujar más allá las fronteras del lenguaje.

dor y crítico de arte británico nacionalizado español, es oportuna y útil por ser una publicación de ensayo de calidad. Más aún cuando hay una masa crítica de poetas que crean y piensan sus propias poéticas, tomando en cuenta la estética, formas y estilos que EEUU ha tenido a bien desperdigar por el mundo.

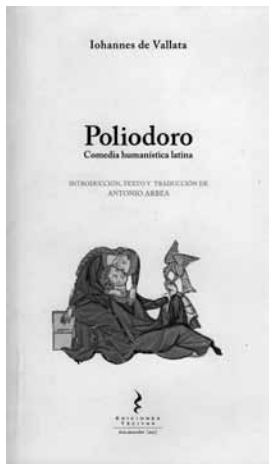
Un tema recurrente en trabajos de revisión del quehacer artístico es la selección de autores. Este ítem es habitualmente el callejón sin salida al hablar de libros como este (editado primeramente en los años 70, y cuya actual publicación es una tercera versión), o bien de variadas antologías de poesía chilena que se han publicado en los últimos años. En esta pasada, tales dudas son casi irrelevantes. Sin decir que la selección de Power sea perfecta, sí es acorde al prólogo incluido donde se aclara que los elegidos muestran en sus obras y en su pensamiento un activismo movilizador, sobre todo en empujar más allá las fronteras del lenguaje. Habla el mismo Power: “una poética quiere decir una actitud ante la vida desprovista de autoconmiseración por una cul-

tura burguesa. (...) No es una poesía que emerge pasivamente en un paisaje ya cargado de descripción, sino una poesía que ya conoce su camino”. Para Power, la emoción y la intensidad de la experiencia son la gran referencia, y modelan el poema y la poética.

Las actitudes y reflexiones políticas de los poetas, no parecen ser un tema a considerar para Power, de lo contrario se habría incluido a poetas como Robert Lowell. Es posible que, a partir del hecho incuestionable que EE.UU. instaló nombres poéticos tremendos durante el siglo XX (Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, T.S. Eliot, entre otros), se “eche de menos” a uno u otro autor. Caer en este ejercicio es perder el tiempo. En este sentido, bien sabios fueron Power, o sus editores, de no utilizar un artículo definido en el subtítulo, pues si se agrega un “la” delante de “Poesía norteamericana del siglo XX”, otro gallo habría cantado. La ausencia de dos letras indica que Power no tiene pretensiones enciclopédicas ni canónicas en su trabajo.

Power aporta quince ensayos donde estudia con meticulosidad y cariño a autor y obra. No es menor el hecho de que haya conocido a muchos de estos autores personalmente, y mucho menos el que se note en su escritura un claro afán de estudiar una obra con entusiasmo, pero a la vez con rigor, no ese rigor hostil del lector a pie, sino amable –clave en la ensayística exitosa–, aderezado con los siempre bienvenidos fragmentos poéticos, y sin eludir contubernios como el consumo de drogas del *beat* Ginsberg.

La aparición de este libro es un acierto por la calidad de su contenido (a más de 30 años de su primera publicación es material de consulta insoslayable), el tema que trata, razones por las que ensayos de este calibre se hayan reeditado en Chile (con la ampliación del corpus con las inclusiones de W.S. Merwin y John Ashbery), entre otras cosas.



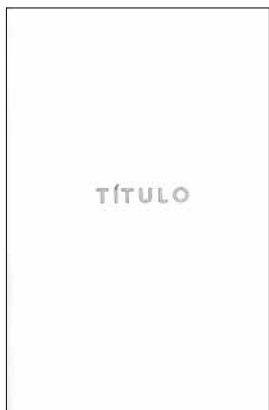
Poliodoro. Comedia humanística latina

Iohannes de Vallata, Ediciones Tácitas, 2009, 273 pp.

POR ISIDORA CAMPANO N.

La publicación de esta comedia, que actúa como antecedente de *La Celestina* de Fernando de Rojas, es destacable, ya que es un texto bilingüe resultado de una excelente investigación hecha por Antonio Arbea, gracias al FONDECYT. En las veintiséis escenas que componen la obra, se tocan los tópicos del amor sensual y del deseo, atribuibles a la juventud de los protagonistas –Poliodoro y Climestra–, a la astucia y a la ambición de tipos sociales de extracción popular que responden al modelo de personajes de la comedia clásica latina, resultando en Calímaca, el concepto de la alcahueta por excelencia. Consumado el amor, los protagonistas elaboran un plan para continuar con sus encuentros y guardar con las exigencias de su entorno.

El texto, traducido por Arbea, se transforma en un buen documento filológico y de estudio. Su introducción deja en claro cuáles son los aportes de la publicación y el valor histórico de la obra, asegurando la seriedad de ésta, no así la originalidad del tema.



Título

Felipe Cussen, Ediciones de la Elipse, 2008, sin numerar.

POR CAMILA VALENZUELA

Título, primera novela de Felipe Cussen, es un libro construido en base a siete capítulos armados sobre la misma estructura inicial, pero sometidos a pequeños cambios.

La escena: un tipo meditabundo que toma café, recibe una carta y sale a la calle a buscar lo que supuestamente, y en realidad no, es suyo: dos hijos. Pero el problema es que el personaje no tiene hijos.

Se trata de un texto configurado a partir de tres elementos principales: las contradicciones, nada es y todo puede ser. Resultado de esto es el experimento: una novela en constante construcción que recuerda al *Museo de la Novela de la Eterna*, ya que pareciera estar comenzando una y otra vez. Pero en este punto es cuando aparece una nueva contradicción: el texto no sólo empieza reiteradamente, sino que también va cayendo. Cae su protagonista, que en un principio es descrito como “un hombre relativamente joven”, y termina como “un hombre anciano, resignado de un modo indescriptible”. Y cae el lector, que parte esperando el desarrollo de la trama cuando termina sentado frente al desierto: un paisaje quieto, pero cargado de sutiles diferencias.



Grasa

Rodrigo Gómez, autoedición, 2009, sin numerar.

POR NICOLÁS SAID VERGARA

Con el paso de los años, el neobarroco ha traído una nueva frescura en cuanto al registro de la poesía, abriendo brechas y posibilidades desde el barrial anómalo de la periferia continental, hasta la inusitada subjetividad semántica y estilística de la escritura misma. La poesía de *Grasa*, primer libro de Rodrigo Gómez Figueroa (1975), vendría a estar inscrita en los favores de este lodazal, perteneciendo a las coordenadas del caos, las cuales se reubican constantemente entre irregulares evocaciones y personajes solapados, sujetos a la musicalidad y al riesgo de la verbosidad sobre un pentagrama fragmentario entre cada hoja. *Grasa* no posee temas ni separaciones, ni siquiera numeración de páginas o alusión a algún supuesto de editorial, por lo que la escritura se sitúa como un entredicho entre la intervención y la constatación subjetiva, concibiendo –pero no denotando– la propuesta poética como arte de intransigencia. *Grasa* nos guiña, con indiferencia, ironía y mácula –pero con una fuerte carga poética– la posibilidad de desborde en donde la poesía se sostiene por sí misma en un solo devenir, sin derivaciones, ni ideologías o temáticas que lo encierren dentro de su cosmos basural.



El Margen del cuerpo

Florencia Smiths, Editorial Fuga, 2008, 50 pp.

POR MARCELO MELLADO

El Margen del Cuerpo, ópera prima de la poeta Florencia Smiths (1976), delata la estructura de un cuadernillo arcaico y exiguo, de notas descentradas, algo caídas o sin ubicación exacta, en una zona precaria. Apuntes perdidos en un vértice o al pie de la página, sin dar explicaciones de su pertinencia. En esta obra, el poema es uno: un largo aliento que se construye como la estrategia de un saber, como la búsqueda intensa de algo que no está. Es la construcción de un cuerpo faltante que sólo se recupera en la paradoja de su ausencia. Así nos otorga la lectura de una poesía compleja y vigorosa, que nos propone un claro punto de vista desde dónde situarse, en una escena poética-cultural que no da tregua.



**Editorial Cuarto Propio presenta su nueva colección de poesía 2009
"En estado de memoria"**



Próximos títulos: *La nube* de Federico Schopf y *Ruido de fondo* de Roberto Echavarrén

Keller 1175 / Providencia/ Santiago de Chile / Tels. (56-2) 343 0494 / 341 7466/ www.cuartopropio.cl



Ediciones
del
Temple

Colaboran en este número

Guido Arroyo

(Valdivia, 1986). Escritor y editor. Egresado de Literatura de la UDP. Ha hecho circular el libro-objeto *Postales Bs As* y publicado la plaquette de adelanto *Cerrado por Derrumbe* (Ed. Fuga, 2008). Editor de la revista *Grifo* durante el año 2008 y editor general de la misma en la actualidad. Publica periódicamente en diversas revistas literarias y medios digitales, recopilados en www.enemigodearte.blogspot.com. Dirige la editorial Alquimia.

Isidora Campano N.

(Santiago, 1976). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile y Magíster en Filología Hispánica por el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Se ha desempeñado como docente en la Universidad Andrés Bello desde el año 2000 y en la Universidad Diego Portales desde 2006.

Rocío Cerón

(Ciudad de México, 1972). Ha publicado los libros de poesía *Basalto* (ESN-CONACULTA, 2002) por el cual recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2000; *Litoral* (Filodecaballos, 2001); *Soma* (Eloísa, 2003); *Apuntes para sobrevivir al aire* (Urania, 2005) e *Imperio* (Monte Carmelo, 2008). Es editora de Ediciones El billar de Lucrecia y cofundadora del colectivo MotínPoeta. Mantiene el blog de enseres verbales: www.rocioceron.blogspot.com

Ricardo Espinaza

(Concepción, 1981) Poeta. Profesor de Español, Licenciado en Educación, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctor© en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad de Concepción. Ha publicado *Antologías* (Premio FAICC. Ed. Lar, 2006), y ha recibido las becas de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT (2006-2010), de Creación Literaria del Fondo del Libro (2008) y de la Fundación Neruda (2008), entre otras. Actualmente prepara la publicación de su segundo libro de poesía titulado *Parlantes*.

Cristián Gómez O.

(Santiago, 1971). Poeta y ensayista. Ha publicado *Corazón de crónicas* (Ed. Caminos, 1993); *Al final de lo lejos* (Ed. LOM, 1997); *Inessa Armand* (Ed. Libros La Calabaza del Diablo, 2003); *Pie Quebrado* (Ed. Amaru, 2004) y *Alfabeto para nadie* (Ed. Fuga, 2007). Becario del Taller de Poesía de la Fundación Pablo Neruda, 1991. Licenciado y Magíster en

Literatura por la Universidad de Chile, Doctor© en Literatura por la Universidad de Iowa, EEUU.

Martín Gubbins

(Santiago, 1971). Magíster en Literatura por la Universidad de Londres. Posee estudios de fotografía e historia del arte en la Universidad Católica de Santiago. Junto a otros poetas y artistas fundó y dirige el Foro de Escritores en Santiago. Ha publicado *ÁLBUM* (Ediciones Tácitas, 2005). Su obra forma parte de la colección de poesía visual de la Ohio State University, EEUU y ha sido publicada en diversas revistas y medios de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

María Laura Lattanzi

(Buenos Aires, 1983). Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becada por la Universidad Autónoma de Madrid (2008) y la Università della Calabria (2009). Realizó trabajos en el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, de la Universidad Autónoma de Madrid. Participa en investigaciones dentro de la disciplina Sociología del Arte y es becaria investigadora del Departamento de Ideas Visuales del Centro Cultural de la Cooperación desde el 2006. Es editora y directora de la revista literaria *La Quetrófila*.

Víctor López

(Curacaví, 1982). Poeta. Ha publicado *Los surfistas* (editorial VOX, 2006), gracias al Premio Hispanoamericano de poesía “Los amigos de lo ajeno”.

María Paz Lundin

(Santiago, Chile, 1985). Dibujante y egresada de la carrera de Literatura, Universidad Diego Portales. Ha publicado en revistas como *Pataflexia* (Chile), *Infraveve* (Chile) y *Dado Roto* (España). Miembro del ex Colegio Patafísico de Chile. Actualmente es secretaria de redacción de la revista digital *Laboratorio*.

Paula Martínez

(Santiago, 1986). Egresada de Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile.

Marcelo Mellado

(Concepción, 1955). Es Profesor de Castellano y Bachiller en Literatura, por la UC. Ha publicado *El Huidor* (Ed. Ojo de Buey, 1992); *El Objektor* (Ed. Cuarto Propio, 1998); *En la otra orilla* (Ed. Cuarto Propio, 1999); *La provincia* (Ed. Sudamericana, 2001); *Informe Tapia* (Ed. Libros

La Calabaza del Diablo, 2004) y *Ciudadanos de Baja Intensidad* (Ed. La Calabaza del Diablo, 2008), con este último fue galardonado con el Premio de la Crítica. Ha colaborado en algunos medios de prensa como columnista.

Luis Mora

(Santiago, 1944). Cineasta graduado de National Film School, la escuela oficial de cine de Gran Bretaña, y Licenciado en Arte por la U. ARCIS. Se ha desempeñado como docente en: La Freie Universität de Berlín, El Ina de París, la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, Universidad ARCIS, Universidad de Talca, la Escuela Internacional de cine de San Antonio de los Baños, Cuba, y en el Instituto ARCOS.

Jorge Pavez O.

(Santiago, 1972). Estudió sociología, antropología e historia. Fue director de los *Anales de desclasificación* y es miembro fundador del Laboratorio de Desclasificación Comparada que organizó las *I Jornadas Internacionales de Pornología* (Viña del Mar, 2005). Recientemente, publicó el libro *Cartas Mapuche. Siglo XIX* (CoLibris & OchoLibros, 2008). Web: www.desclasificacion.org

Luisa Rivera

(Santiago, 1987). Estudiante de Licenciatura en Arte de la Universidad Católica de Chile. Ganadora de una mención en el Concurso de Poesía Enrique Lihn, Universidad Diego Portales, año 2003; distinción gracias a la cual fue becaria un taller de poesía a cargo del poeta Raúl Zurita. Al año siguiente fue publicada en la antología *Cantares, nuevas voces de la poesía chilena*, de Raúl Zurita. Como artista visual ha participado en las exposiciones Input (Sala de exposiciones del Colegio Alemán, Santiago, Chile) y RE/DES armar (Galería Guillermo Núñez, Santiago, Chile).

Nicolás Said Vergara

(Puerto Varas, 1986). Estudiante de 4º año de la carrera de literatura en la UDP. Ha participado en encuentros de poesía, lecturas públicas, ponencias, intervenciones artísticas y presentaciones de libros en distintas ciudades de Chile, y en algunos países como Perú y Argentina.

Sebastián Schoennenbeck G.

(Santiago, 1975). Doctor© en Literatura Hispanoamericana y Chilena por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como profesor universitario de literatura y elabora una investigación post-doctoral basada en la obra de José Donoso.

José Ignacio Silva A.

(Santiago, 1980). Periodista y crítico literario. Ex editor periodístico del sitio Web de *Plagio*,

colaboró en revistas como *Grifo*, *Revista de Libros y Artes y Letras de El Mercurio*. Actualmente escribe en *El Periodista*, *Plagio*, *Dossier*, *Revista UDP* y cursa el Magíster de Edición de Libros en la misma UDP, donde estudió la carrera de Literatura. Además trabaja en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

Juan Manuel Silva B.

(Santiago, 1982). Licenciado en Literatura. Ha publicado artículos, ensayos y poemas en la *Revista Chilena de Literatura*, *Taller de Letras y Plagio*. Becario de la Fundación Pablo Neruda, 2007. Actualmente escribe para revistas de literatura como *Contrafuerte*, 2010 y *La Calle Passy 061*. El 2009 publicó *Obra Completa* de Gustavo Ossorio, proyecto en el cual se desempeñó como investigador, editor y prologuista.

Camila Valenzuela

(Santiago, 1985). Egresada de Literatura y Magíster en Edición UDP. Durante el año 2008 se desempeñó como editora en la revista *Grifo*. Actualmente cursa sus estudios en fotografía en la Escuela de Fotoarte y el Magíster en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez.

Ignacio Vázquez

(Buenos Aires, 1964). Poeta y traductor. Ha publicado dos plaquetas de poesía, *Espiral* (1996) y *Presente griego* (1997). Asesor del comité editorial de la revista *Tsé-Tsé*, dirigida por Reynaldo Jiménez. Propiciador, junto a Rafael Cippollini, del *Novísimo Instituto de Altos Estudios Patafísicos* de Buenos Aires (Niaepba). Ha participado en diversos encuentros literarios, entre ellos Marathónica Poesía de Mar del Plata en 2004-2006. Mantiene un blog de lecturas y audiciones musicales en lisarda.blogspot.com y codirige, con Héctor Urruspuru, el ciclo de poesía Maldita Ginebra.

"LA EXPERIMENTACIÓN ES EL SÍNTOMA DEL DESGASTE DEL LENGUAJE CONVENCIONAL Y, AL MISMO TIEMPO, LA VÍA POR LA CUAL ES POSIBLE CONCRETAR PRÁCTICAS DE DISIDENCIA. NO OBSTANTE LA IMPORTANCIA DE LA ACTUALIDAD EXPERIMENTAL COMO PROCESO, NO ES "EN" ELLA SINO "CON" ELLA Y "EN" LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA QUE SE CONSTRUYE LA POSIBILIDAD DE UN LENGUAJE ALTERNATIVO."

Juan José Adrián

"ENCONTRARSE CON DESIUSO"