

# REVISTA DE CRITICA CULTURAL

12 (899-)

NOV. 2001 N° 23 \$ 2.500



## **11 de septiembre (textos de emergencia)**

*Julio Ortega - Alberto Moreiras - Slavoj Zizek - Josefa Ruiz Tagle - Miriam Morales - Kate Jenckes  
Sergio Villalobos Ruminott - Federico Galende - Edward W. Said - Antonio Negri - Idelber Avelar*

## **¿Qué estás mirando?** *Diamela Eltit*

## **Misterios, enigmas, revelaciones**

*Néstor Perlongher - Roland Barthes - Juan Flores R. - Roberto Aceituno - Gonzalo Díaz - Carlos  
Pérez V. - Carlos Ossa - Julio Ramos*

## **A la vuelta de la esquina; una entrevista con Ingrid Olderock** *Claudia Donoso - Paz Errázuriz*

# Los fuegos de la memoria: Los conversos de Guadalupe Santa Cruz

Kemy Oyarzún

Directora del Centro de Estudios de Género y Cultura de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

*Desean aniquilarme, más el líquido que brota de mi boca no apaga el fuego, enciende fogatas en mi memoria*

"Al principio eran fogatas"—rememora el enunciado inaugural de *Los conversos*, esta nueva novela de Guadalupe Santa Cruz publicada recientemente por LOM. Doble de un texto que se abre con resonancias mitopoéticas ("fogatas", fuego, hogar), pero que inscribe de inmediato la desfamiliarización: extranjeros y voces del esquizo madre. Los inmigrantes crean la ciudad Moderna, la fundan a partir de sus olvidos, anonimatos, inciertos orígenes, ambivalencias. Desde las fronteras y, a partir de lo disperso y diaspórico, la tinta inscribe los fragmentos bivalentes, tributos a una madre que desvaría y cuyo extravío da lugar al "sueño de la tinta", a la pluma, al corte y a las manchas sobre el papel: Lara—la madre—"estaba soñando con un tintero. En lugar de la pluma se empapaba en la boca del frasco un cuchillo. Ella se debatía ante la mano maculada ofreciéndole la pluma" (14).

Transferencia y diferencia, la escritura instala un intercambio significativo entre mujeres; entre Lara, la madre ágrafa, y Nesla, la hija letrada, actriz/autora y protagonista del texto. El extravío simbólico de la madre se convertirá en extravío escritural (error y errancia) en el libreto, en la letra de la hija, abocada a poner en escena la representación de *Macbeth*. El imaginario re-crea las diferencias y reciprocidades entre la madre y la hija con el trasfondo de los tráficos, intercambios y trueques, propios de la Gran Ciudad. La "dote" de la hija conjurará dos verbos, *representar* y *subvertir* a partir de una maldición: "maldición [replica Nesla], encontraré el modo de abrir esta palabra, haré dientes de ella, haré recuerdo y me multiplicaré". La madre trocará subsidio por suicidio simbólico, cordura por locura. La hija trocará procreación por creación. Pero creación (en su doble sentido de *procreación* y dar lugar a un texto) se enrevesa con mácula: reverso de la noción cristiana de *concepción inmaculada*. El triángulo edípico está partido: el padre sanguíneo ha sido asesinado, parricidio con que se inaugura el texto. Esta concepción estética apuntará a sus propias condiciones materiales de producción: "seré tecla y signo...manchas, precisa cifra, será calendario, será la "A"....transpiro en papeles...constancia del aquel gran mercado de donde nace mi apelativo" (137).

*Los conversos* comienza con un epígrafe: "mientras sueñan las armaduras el más inútil de los sueños", extrapolado de un texto de María Helena Walsh. Ese epígrafe *dispara* la escritura hacia otros confines (la cultura como instancia primaria en la hominización, la civilización como instancia primaria de opresión), pero también hacia otras fronteras (Argentina), hacia otras "armaduras" y "sueños inútiles" (la "Guerra Sucia" en la Argentina de los años 80 y por añadidura la de los años 70 en Chile), hacia el centro desnudo de la propia escritura (Libro de la Carne, escrito en pleno campo de concentración, en el presidio de Flesch).

El texto narra el tránsito desde el registro de la madre loca al "útero letrado" de la Gran Ciudad, cambio de giro, de casta, de filiación. Y de ahí, al sótano de la prisión. Trasborde, cruce de mundos, rumbos y parentescos: hacer pasar todos los nombres de la especie por la "hélice" vertiginosa de la cultura en tanto estrategias de poder. Así, *identidad* se funde con *identificación* en el Archivo panóptico de la Gran Ciudad: interrogatorio, ampliación de la escritura, multiplicación de la urdiembre de carne y representación, cuerpo y lenguajes, proliferación de subjetividades y sujeciones, delanteros y espalderos, la madre loca y la hija, la actriz y su animal, la memoria y sus pavuras.

Un *lapsus* de lectura—de lectura *dirigida*— nos lleva a asociar el cuchillo letrado del sueño materno con *mácula* (suciedad que, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, *deslustra*). En los albores escriturales, una *deslustración* desde el Orden Civilizatorio vigente, aquí donde la mujer de mano emplumada hace volar el imaginario secuestrado de la *Ilus-*

*tración*: locura materna en el seno de la cordura racionalista y cartesiana, pelusa latinoamericana en el espejo lacaniano. Y así se confunden también las palabras *pluma* con *cuchillo*: ordenamiento de poder que convoca voces, agencias, tecnologías, toda una batería de estrategias de manipulación de los cuerpos (máquinas de tortura, máquinas de habla, pantallas de la computadora en el presidio, cinta magnética y laser, plástico y alógenos, pulsaciones electrónicas, locutorio de penal, disparo de cámara fotográfica, imagen congelada, 133-5).

Se narra la partición de un sujeto y de una estirpe: entre carne y habla, entre hoy y ayer, entre *allá* (Korsta, la ciudad del pasado, piedra, cantera, asesinato y fogata) y *acá* (Selma, ciudad del presente: metro, carnaval, maquillaje, teatro, maniqués, cuartel militar. Son tránsitos de un sujeto desexuado y de-subjetivado: Nesla experimenta la sexualidad allí donde se le usurpa la posibilidad de ser sujeto-para-sí. Y esas usurpaciones son efecto de cultura, de colonización simbólica: pequeña "a", forzada a calzar en las Grandes Letras colonizadoras: la "A" con mayúsculas del Aleph, centro y fin, trascendencia y esencialismo universal, Dios hebreo, Archivo vigilante de la Gran Ciudad.

Pero armar un sujeto *otro* es narrar la cocinería y *carnicería* de un yo sexuado que, después de avatares y virajes desemboca en los orígenes olvidados de su estirpe ("provengo del cinco, mi primera ciudad"). Son búsquedas que dispersan el texto en direcciones múltiples: actores en pos de libreto, inmigrantes en pos de reino, amantes en pos de cuerpos, conversos en pos de olvido. Nesla busca activamente sus orígenes para luego desecharlos: *No hay Dios, No hay origen. Dios-temor no cambia de barco, no trasporda* (138). *No hay origen. Hay pelusas, semillas desparramadas por los barcos* (138).

Punto álgido este si pensamos que en *Los conversos* el problema del origen coincide con un holocausto: la actriz/protagonista es expulsada al registro de la carne, a lo encarnado/descarnado, "desprendimiento de escamas" en manos de los agentes del terror. Posteriormente, Nesla es recluida en presidio. A nivel simbólico, la propia Representación es expulsada, demolida, pulverizada: *la hélice se apodera del letrado* (135). Momento liminar de despojo y de-subjetivación. Más, lo expulsado retorna en la revuelta de la escritura, acto de multiplicación y descentramiento subjetivo (la letra, un barro). El texto desarticula lo xenó y sexofóbico a *rompecuerpo* con la historia para culminar en un *Yo, saliva* no sin antes haber "perdido el último pedazo de piel", el propio rostro del *Yo actriz* (135). Las pérdidas, suma de carencias, se integran en la significación. Dejar de ser es empezar a ser de otra manera: "he dejado de ser la actriz de Jan". Y dejar de ser ha implicado un desmontaje que va de *la piel a las sábanas* y de éstas a los escenarios mayores (135) del Sistema Sexo-Género, del sistema cultura: proliferación de diferencias simbólicas y materiales: "Yo soy la "A" de amor que diferencia ((lo disperso y disgregado), que lo "une" y que "hereda su división" (139). A inversa de la novela de aprendizaje del varoncito euro y androcéntrico (*bildungromans*), *Los Conversos* traza un desaprendizaje del Sujeto subalterno y neocolonial frente a los grandes relatos y maestros patriarcales: El Magnífico, el amante Jan, el Oficial de Selma, Pompeyo, el sujeto empresarial. "Detrás" de ellos, siempre una regenta, la regía Regina, prototipo de la conversa, aquella que se hace "maestra en esa lengua que odia el ayer, allí donde éramos algo menos que ahora". Quien, "por sobre todo,....(logra) aprender idioma y adquirir olvido".

Pero las trampas de la escritura no se detienen allí. Por asociación de sonidos, la mano *maculada* (*manchada*) que empuña un cuchillo al comienzo del texto remite al acto de *emasculación*, castrar. El corte corporal vincula de modo gráfico los términos *hablar* y *ablar sin ache* (*corte*). ¿No es *ablación*, *corte* corporal lo que caracteriza a la Ilustración en tanto ordenamiento falocéntrico? ¿No es *ablación* lo que produce el converso, incapaz de conversar con sus orígenes? En la novela de G. Santa Cruz, la castración es del orden de la mano y afecta el oficio de las grafías, los dibujos, los

rayados de la madre sobre la página, sus intervenciones en los bordes del libro del hermano empresario, los dibujos que la psicoterapeuta exige a la madre, la caligrafía que la logopeda impone a la protagonista/autora. ¿Ortopedias de la letra?

Travesía del Sujeto en tres movimientos esta escritura: identificación, diferencia e indiferencia respecto a la simbiosis madre/hija. Es también el deambular permanente de la madre y su "voz rota" en tanto paseante de avenidas y bulevares, hasta su naufragio en la Casa de Orates ("enferma puertas adentro", p. 1108). Vagar por la nueva ciudad de Selma de la *mano de mamá* es también réplica de una escritura que remeda el movimiento ondulante de *la letra quebrada de la madre*. El texto pone en abismo la simbiosis madre/hija a partir del doblez traicionero de la madre (*mamor* y control, afecto y sustitutos de poder). Pero también en múltiples pliegues desplegados en la novela: escritura glífica, texto/ cuerpo, copresencia de la sexualidad en la escritura. Ante esos cortes y clivajes, el texto opera como transporte: el navío, *Hulda*, el metro, la ambulancia que atrapa, el taxi—único sitio para conversar sin vigilancia (111), la representación de *Macbeth*, establecen puentes, bisagras, trasbordes y desbordes de la letra y la letrada, péndulo escritural entre paranoia y metanoia, entre lo mismo y lo otro, entre alteridad y alteración.

Al comenzar la novela, una brecha cultural separa de modo excluyente los registros del cuerpo y del texto; registros que el proceso escritural suturará, aunque inconclusivamente. Esa *original, materna*, mano manchada por emasculación será posteriormente en la novela réplica de la mano de la hija, Nesla, que escribe un texto desde la cárcel de Fleisch (133) con "mano dolorida" —suponemos— a raíz de las torturas, espejeo la escritura de la propia novela. A su vez, la imagen remite a Lady Macbeth a quien se le cae de la mano el puñal asesino. Lady Macbeth, recuerdo, enloquece con la visión de la sangre parricida en las manos.

Así, *Los Conversos* hace bisagra en dos registros: representación de Macbeth (Libro de los Gestos) y Libro de la Carne (inscripción del cuerpo en la máquina de la crueldad). Nesla, la hija es protagonista de ambos. El montaje de máquinas de travesías y dobleces queda expuesto: ambivalentes y ambiguas tablas de agarre y atrape, asideros y domicilios, domos de dormir y de hogar, casa y caza, barra de sujetarse y *sujetos barrados*, censuras y barridos, despojo de cuerpos y *sujetos borrados*. A la multiplicación de tecnologías de poder, la escritura responde en *lenguas distímiles y tensionadas*; voces maternas (siempre desdichas), gestos teatrales de la hija, voz parca, frugal, escasa del Carnicero en la prisión de Fleisch.

Hacia el final, en la *desolación/ concentración* de la prisión, la actriz se convierte en escritora, autora de su propio texto, develando su ingreso a la cultura como *sujeto* de la enunciación y productivizando el sometimiento y el suplicio de la carne: "Extraigo una mano adolorida para derramarme en este papel" (133). Los registros de los dos libros (Macbeth y Libro de la Carne) se triangulan en el texto, en el derrame de la enunciación, derrame propiciado por la sangre materna, por el inabarcable líquido oceánico que en algún momento disgregó las historias de madre e hija, por la mancha marrón de la menstruación, por la sangre en las manos de Macbeth; rojo del artífice, *sangre tinta*. Diálogo roto el de esta hija y su madre, cuchillo en mano la última, mano adolorida la primera, bisturí de la memoria de una identidad/país en trance de desaparecer. El emblema del pasado es conjunción de cuerpos enterrados, crímenes soterrados, justicias pendientes y postergadas en el ámbito del real. En el forado de la escritura, aquí desde donde yo hablo, toda coincidencia con la actualidad es intencional. La memoria, biográfica y colectiva, accede al pasado por vuelo, vuelo mecánico, automático vuelo: sueño y avión. Escritura y máquinas: máquinas deseantes, máquinas inútiles, remedos de máquinas del tiempo, de aquello que no regresa sino como imposibilidad y mancha ética (impunidad del crimen de Urbano, impunidad de la abuela ilegítima enterrada en la antigua cité de Korsta).

La emergencia de una maldición, maledición, palabra rota —que no hueca— propicia una escritura que es siempre réplica a la madre muerta y su ley viva. Contar es sacar cuentas, develar déficits, des-cifrar las maquinaciones de las cifras (una cuarentena para los extranjeros al comienzo, una cuarentena de días vendados para la reclusa al final). La novela es escritura/réplica también en doble sentido, replicar y duplicar, contestar y reproducir, memoria "dentada", recuerdos para multiplicar revueltas. Nesla es tajante: no ha-

blar para el interrogador (Carnicero de Fleisch), sino verter la voz sobre un "espacio" imaginario: "mis nombres de sangre, de travesía, mis iniciales; el almadía de mi columna rota". A partir de este cuerpo roto, hijo de rota voz, la escritura se hace afirmación, revuelta, tozuda venganza de habla.

Aquí las Máquinas de habla: voz inquisidora ("¿no quieres hablar? Tenemos cómo hacerte hablar, muñeca...tenemos otras máquinas de hablar que anonadan más aún"). Pero también palabras deseantes/disidentes: "soy un deseo rayado, que canta al revés", 158). La réplica posibilita la inscripción de un arcano (la madre loca, devaria y vagabunda, paseante de una ciudad por todos enterrada y sólo desvelada en tanto cuartel militar). Se trata de palabras de extranjería, escritas en negritas, inscritas en un habla rítmica, vertiginosamente recuperada en la travesía de la escritura, en las aperturas de un parco deseo de venganza por la madre encerrada, por la abuela violada. Operaciones quirúrgicas esta estética del desaprender "las frases que anestesian el sentimiento de paisajes pasados" (99).

Dos operaciones, dos direcciones, cruce de las grandes aguas, olvido de orígenes, traición y entierro del pasado, ingreso en la Ley, conversión, sumisión y subsidio. Los pasajeros del *Hulda* en-tierra entierran las diferencias y miserias corporales ("allá eramos menos"). Una traición se oculta en las oraciones del olvido, en los baluceos de la loca, recuperados por el doble movimiento de la escritura. Aquí sí que la novela *conversa con sus orígenes* y accede al hablar extranjería: neosefardi, esperanto, romané. Acceder —si no al cuerpo de la madre ((todo cuerpo es aquí, animal))— a su pavora: *teme haberme contagiado parte de las costra que lleva colgada de las palabras, un hueco que traga hacia atrás y aleja del alfabeto*, *el letrario no es un mare menso y nero, no da tinta la mancha*", 92.

*Los Conversos* relata las conversiones de la estirpe, gran deuda de la protagonista a su casta ("hicimos por todo eso por ti, Nesla"); conversión a cambio del ingreso en la Gran Ciudad: *De seguro el Cuaderno registraba...No había que reclamar y llamar la atención... fuimos entonces todos a confesa y todos a comunión para celebrar tu entrada a la Gran Ciudad*. 96. No hay ingreso a la Gran Ciudad sin ser objeto de archivo: Impuestos Internos, inspectores del Trabajo, Banco, Oficina de Correos, redadas de Inmigración, tarjetas de residente.

Como caja de pandoras, la novela encierra un texto mínimo en su interior: teatro de la crueldad dentro del Libro de los Gestos. ¿Se trata de un autosabotaje?. La puesta en abismo de una representación (Macbeth) saca al texto del encasillado de la deuda y la culpa y se accede a una escena jamás descrita aunque por cierto castigada: *el público ha sido alborotado por las imágenes y palabras allí vertidas*. El Libro de los Gestos (Macbeth) remite al Libro de la Carne (¿incesto? ¿castración? ¿asesinato del padre a manos de la madre? ¿cuchillo de Lady Macbeth?, las manos de Lady M, ¿qué fragancia ocultan?). *Algo ocurre* que desata las iras de los espectadores, *algo* del orden de lo irrepresentable/impresentable. El empresario y el alcalde abandonan el teatro. El Libro de Gestos es censurado, en tanto "creación teatral ((que)) lesa las costumbres y morales en boga, de hecho y por cultura confirmada", "atentamiento ((...)) testificado por los órganos que difunden la buena recepción a las artes y edifican a la ciudadanía". El poder determina "la internación de la actriz" ya que ello "acallaría la revuelta causada por las funciones teatrales". Se autoriza por tanto su "encarcelación en el presidio de Fleisch".

La escena clausurada retorna obstinadamente en los interrogatorios del carnicero de Fleisch y da origen a un segundo principio novelesco, simulacro de la mítica escena del origen por fuego: "Al principio eran sólo focos". Focos. No fogatas. Reflectores de control, vigilancia, inquisición. La novela accede a sus propios orígenes, allí donde animalidad y espanto se entrecruzan con sentido cultural. Nesla accede a su animal en el acto estético, en los actos eróticos. Pero el torturador es también un animal retornado, animal de vigilancia, inscripción de la crueldad en los cuerpos subalternos. La nobleza animal de la Ilustración ha quedado negada. No animal puro. Antes bien, enganches corporales a máquinas culturales: estéticas, secuestradoras, punitivas, siempre políticas. Casa de Orates, Cárcel de Fleisch, ensitamientos de los cuerpos vejados, letras interceptadas por la Ley del Padre Ausente.

Acogemos pues, esta nueva, parca, tensa e intensa labor de creación verbal al escenario estético-político de un país que transa, transita en tiempos desmemoriados e impunes.

# Bestia Segura

Demian Schopf

Artista visual

La trilogía de obra que Máximo Corvalán presenta durante el presente año -tan sugerente como ácidamente denominada «Bestia Segura»-, se ubica en un polo ético y temático, creo, relativamente inédito en el arte joven chileno de los últimos años. Corvalán inicia su recorrido con la exposición «Alguien vela por ti» en Galería Metropolitana, ubicada en un «barrio marginal», emplazamiento que le pretende dar su origen y sentido «político» y «cultural» a este proyecto galerístico: ampliar determinado circuito artístico a una zona periférica de la ciudad. El montaje consistió en la disposición de una silla de salvavidas, dos «barreras de contención» -constituidas por sacos de arena- y una proyección de video (que salía de un montículo formado por estos mismos sacos para expandirse sobre el muro metálico de la galería, mostrando lo grabado con una cámara durante un recorrido nocturno por zonas periféricas de la anegada urbe, durante una lluviosa noche de invierno). La asociación entre sacos de arena y anegamiento es bastante fácil y dirigida, no obstante la silla, gracias al pertinaz ensamblaje de una baliza a ésta, más que hacerme pensar en playas y mares, me recordó a los dispositivos -formalmente idénticos- instalados hace algún tiempo por el alcalde Lavín en el centro de Santiago, en donde un monitor provisto de una radio y anteojos largavista debía informar a carabineros de posibles asaltos que ocurrieran en los paseos peatonales de la comuna.

Luego Máximo Corvalán prosiguió la trilogía, «avanzando» hacia el interior del centro político e histórico de la ciudad de Santiago -donde la Ilustración, es decir el proyecto pipiolo, nunca «tuvo lugar»- e instalándose en la Galería Balmaceda 1215, sala que se contextualiza dentro de un circuito galerístico dependiente de organismos estatales, sin fines de lucro y supuestamente destinado a exhibir obras que se enmarcan dentro de las tendencias más experimentales, menos convencionales de la escena nacional y que no serían acogidas en las galerías comerciales. Si bien creo que estas categorías merecen ser repensadas, justamente a propósito de su real utilidad a las obras que en ese circuito se exponen, es indudable que forman parte de la mitología ética que lo configura y le da(ba) sino su sentido, al menos su argumento y legítima razón de ser a estos espacios no condicionados por el mercado del arte. En esta segunda ocasión con la obra «Obediencia Debida», Corvalán dispuso una estructura construída por cañerías de acrílico transparente, por donde circulaba una rata blanca de laboratorio sobre un plinto desde cuyo «interior» se desplegaba sobre el muro, la imagen de una cámara que recorre el esófago humano para estacionarse en el estómago y posteriormente salir de las entrañas y volver a las manos del médico.

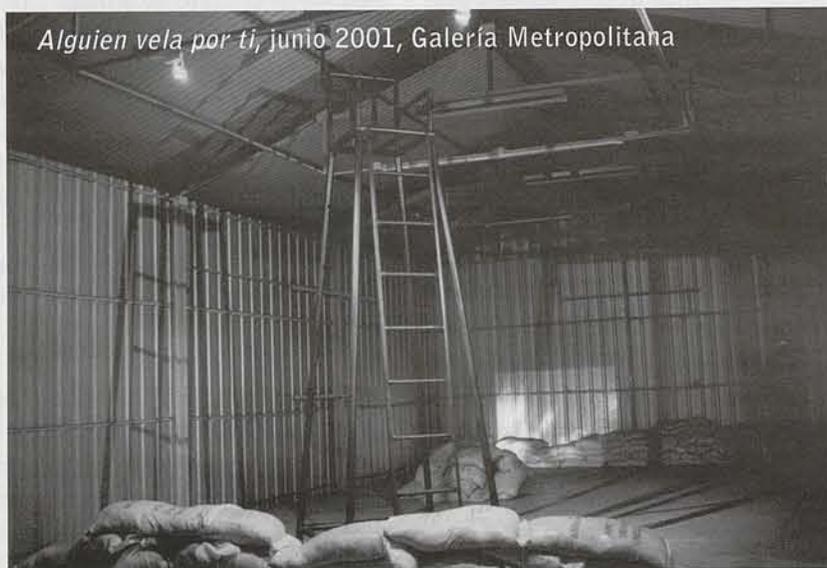
El tercer movimiento de Corvalán habría de concluir en la Galería Animal desde el 30 de agosto hasta el 22 de septiembre -galería con propósitos comerciales emplazada en el barrio alto («centro comercial» del mercado del arte chileno)- con la instalación «Bestia Segura». Aquí se instaló una cama formada por los mismos tubos de acrílico transparente empleados en «Obe-

diencia Debida». La estructura tenía forma de cama, digo, pero por ella circularon no uno sino once ratones (al igual que en la obra anterior; la metáfora entre laboratorio y entraña se confunde y se entrecruza tenue y sutilmente). La cama, más que hacerme pensar en laberintos, Hamsters y juegos para niños, me recuerda a la «parrilla»; método empleado por los androides de la DINA - la «Dirección Nacional de Inteligencia» de Pinochet - para «electrificar» a los prisioneros durante los interrogatorios, y así arrancarles descarga a descarga lo que los agentes querían oír. Por supuesto los ratones estaban siendo filmados por una cámara de vigilancia, emblema más que sugerente respecto del panoptismo de la dictadura militar. Sobre los ratones no haré más comentarios. Creo que no le harían justicia a las ácidas insinuaciones de Corvalán. Su recorrido es análogo -por no decir idéntico- al de numerosos artistas. Sin embargo es en este punto, que quiero retomar lo que creo constituye la especificidad y marca distintiva que literalmente «desmarca» la incipiente producción de Corvalán de la de buena parte de sus pares generacionales. Hay que señalar enfáticamente que Corvalán se ha concentrado en algo así como el reverso inscriptivo negativo de la lógica cultural del capitalismo tardío en la cultura popular chilena de la actualidad, y en la oficialidad que se complace en

las mayorías silenciosas y los Malls de La Florida. Podría decirse -por usar una metáfora graciosa- que Corvalán ha sabido distinguir entre ketchup y sangre, pues una cosa fomenta el olvido y otra activa la memoria, o que al menos ha sabido reconocer la relación dialéctica entre ambos, en el contexto amnésico que acompaña la proliferación de Malls y Mc Donalds en la periferia santiaguina. En lugar de subrayar, enfatizar o deformar obsesiva y sesgadamente los rasgos

más inmediatamente perceptibles e «internacionales» de esta verdadera «prótesis cultural del neoliberalismo», ha reconocido que esta operación está acompañada del peligro crítico que conlleva esta disposición frente al fenómeno: contribuir a la ilusión de que la «totalidad» efectivamente es unívocamente legible y clausurable como tal desde ese universo cultural. Algunos están dispuestos a pagar este precio epistemológico con tal de producir obras de fácil y rápida inscripción en el espacio del arte internacional, pero Corvalán no pertenece a esa especie de artista exitista. Si bien esto último, retomando lo de la totalidad, me parece una cuestión abierta a la discusión -dependiendo del concepto, más o menos ortodoxo, de «totalidad» que esté en juego-, creo que la insistencia de Corvalán sobre fenómenos como el anegamiento y sus alusiones «veladas» a la tortura (pienso en la imagen de ese ratón recorriendo las entrañas y tuberías de acrílico, entraña de mujer o parrilla para asar socialismo) nos da al menos una señal sobre una necesaria «re-localización» -histórica y epistemológica- para pensar críticamente la inscripción de ese fenómeno cultural en nuestro país, cuestión que a veces se echa de menos.

Todos sabemos de los costos históricos de la implantación violenta del neoliberalismo en Chile -una «Revolución Capitalista de Derecha», como diría Moulián. El anegamiento, la tortura y el panoptismo, resultan entonces piezas claves para leer el impacto histórico de esta revolución (que prosigue «silenciosamente» -en la amnesia de algunos y la ingenuidad crítica de otros-, por parafrasear a sus ideólogos neoliberales) en el Chile actual



Alguien vela por ti, junio 2001, Galería Metropolitana

y su (no tan) alucinante prótesis cultural compuesta de luces y consumismo. La alusión a las sillas de Lavín nos remite primariamente a la noción de política como espectáculo. Sin embargo, en un nivel secundario, la práctica de la vigilancia -ahora convertida en Show publicitario por el joven alcalde- nos vuelve a recordar la práctica sistemática del Terror durante los años más duros de la Dictadura Militar.

No nos engañemos, el espectáculo no es un producto de la transición, pues creo que la cara de Pinochet ataviado de gafas oscuras y rostro feroz, sumado al impacto social y psicológico de la «desaparición sistemática», constituía también -a su modo- un espectáculo terrorífico, destinado a mantener paralizada a la ciudadanía.

Igualmente sagaz -si queremos pensar en «la otra cara de la moneda»- deviene la alusión al anegamiento que afecta al callamperío que circunda al Mall. Se trata de un movimiento simple pero inteligente, en la medida en que Corvalán es quizás el primer artista que ocupa la Galería Metropolitana de manera consciente respecto al entorno de ésta. En jerga académica se diría que la instalación de Corvalán es la primera instalación realmente «site specific» que he visto en el último tiempo (puesto que la especificidad no se agota en meras consideraciones formales, sino que atiende también a cuestiones de índole temática). Se trata de una zona que -por su cercanía con el Zanjón de la Aguada (canalización fallida y precaria del río Maipo, que cada invierno se desparra por los barrios pobres de Santiago)- frecuentemente es víctima de anegamientos. Ahora bien: ¿que tiene que decirnos la silla de Lavín respecto de los anegamientos sino que éstos mismos están destinados a ser devorados por la espectacularidad de reportajes que aparecen y desaparecen tan rápido como las mismas lluvias, las políticas públicas «gestionadas» a este respecto o la misma silla de Lavín?

Tal como el ratón de laboratorio «activa» «veladamente» el recuerdo de la tortura, como polo negativo que remite al terrorismo de estado, esta silla que entra en contacto con esos sacos alude también veladamente a los dos ejes -objeto y superficie de inscripción- mediante los cuales se puede pensar la lógica cultural del capitalismo tardío en nuestro país. Proceder en sentido contrario me parece menos falso que drásticamente parcial, puesto que no se discrimina así entre los diferentes rasgos de la existencia social. Si se reduce de manera típicamente «culturalista» la experiencia del capitalismo tardío a la televisión, el supermercado, el Mall, el estilo de vida y la publicidad, se silenciarán otras actividades o experiencias en una actitud erráticamente homogeneizadora, pues las personas que sufren anegamientos o son evangélicos fervientes también ven televisión, van al Mall y son objeto de la publicidad. No

*Obediencia debida*, julio 2001, Galería Balmaceda 1215



es útil, torpísimo incluso, por lo tanto, limitarse a la televisión o la publicidad como si hubiera ahí una «forma única» de subjetividad (o de no-subjetividad). En ese contexto resulta demasiado evidente la falsedad de la idea de que el ciudadano típico del capitalismo tardío es un abstruso tevidente como bien lo sabe la clase dominante, ya que el alienado tevidente se unirá pronto a un piquete de escolares si ve en peligro el precio de su pase o desarrollará una «actividad política» si el gobierno piensa instalar un vertedero de basura al lado de su jardín.

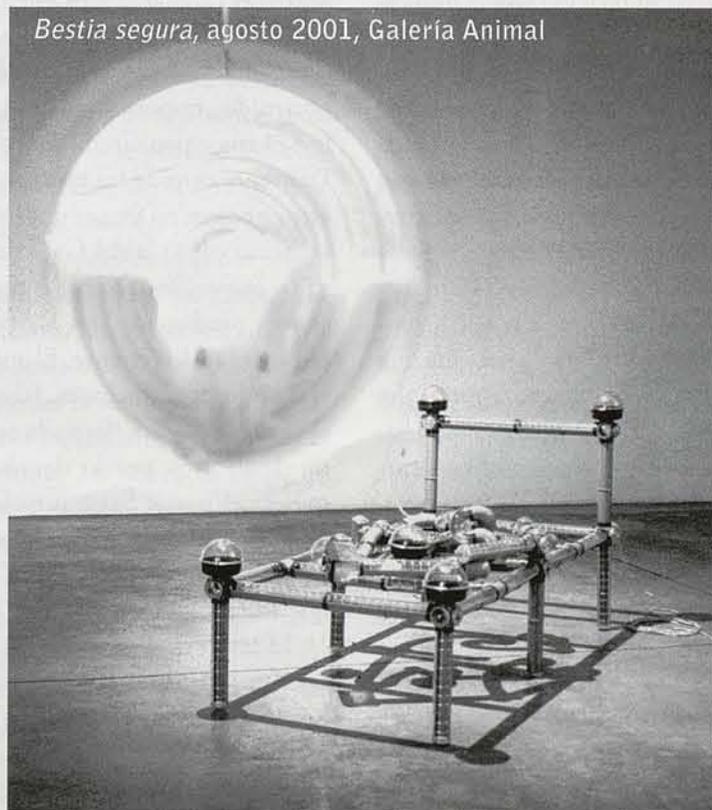
En este sentido el «cinismo de izquierda» y latamente el cinismo posmodernista (una tendencia que en nuestro país debe ser localizada, definida y clasificada en el ámbito de la plástica) -que sólo se limita a describir o exacerbar los rasgos más evidentes de la lógica cultural del capitalismo tardío- resulta, aún sin proponérselo, cómplice con aquello que le gustaría creer a las fuerzas ideológicas dominantes: que ahora todo va por sí sólo, que toda forma de resistencia crítica es devorada al instante por el poder unívoco de la banalidad, el consumo y la diversión, y que el capitalismo avanzado borra -mágicamente- todo rasgo de subjetividad crítica y con ello toda modalidad de ideología. Es evidente que todo sistema político y económico debe proveer de sentido a la población (más aún si la gran mayoría es explotada, exprimida y sobrevive en condiciones más bien escuetas, por no decir míseras). Es visible que estas fuentes de sentido se constituyen en la lógica del consumismo, la cultura del instante y la política gestionada que se ocupa de «los problemas reales de la gente».

Pero es también tristemente visible que un arte que se limita a exagerar esos rasgos, muy a su pesar, no contribuirá precisamente más que a eso: tender un manto fosforescente de oscuridad sobre todo aquello que se le escapa a la provisión de sentido del sistema imperante y cooperar con la falsa imagen de que la existencia social se agota precisamente en esos parámetros exagerados, como si no hubiera otra cosa que voladeros de luces, espectáculos delirantes y fuegos artificiales en el cielo y en la pantalla.

Pero bueno, «en la noche del espíritu todos los gatos son grises», y Corvalán se ha dado cuenta de esto, y no parece demasiado dispuesto a abandonarse a un nihilismo tan fácil como cansino.

No cabe duda -entonces- de que las estrategias críticas debieran ser repensadas, y que, en ese contexto resulta productivo pensar que en el caso de Corvalán más que importar donde se expone, resulta más agudo preguntarse como se expone en diferentes lugares. La rentabilidad crítica de las «instalaciones» está precisamente en eso: en el modo de instalarse y en el «qué» de lo que es instalado, según una pertinente interpretación de lo que condiciona los espacios exhibitivos que recibirán la exposición.

*Bestia segura*, agosto 2001, Galería Animal



# El texto de las mediaciones: Muerte colmada de German Muñoz Pilichi

Eugenia Brito

Poeta y ensayista; profesora de literatura en el Departamento de Teoría de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile

*Muerte Colmada*, la primera producción poética de Germán Muñoz Pilichi se presenta ante la literatura chilena como una puesta en escena de un texto en la que convergen la letra y su espaciado, y desde y a partir de ellas, un conjunto de sentidos y formas canonizadas por tradición en un proceso de resemantización de esos sentidos y formas, de modo que oblicuo y opaco, aparezca un tercer sentido, deslizante y cuestionador que intercepta, interroga toda la historia de la literatura y del arte, llevando a cabo una empresa inédita en la literatura chilena. Empresa que consiste en la instalación de un lugar disímil, diferente con respecto al sujeto masculino hegemónico y a la cultura literaria que ha hecho prevalecer en Chile, hasta hace poco, un sujeto moderno. El gesto que inaugura aquí para la poesía Germán Muñoz tiene sin embargo una datación histórica que, creemos, comienza en Chile con el proyecto de la antipoesía parriana. Proyecto desacralizador y descontaminante de las políticas y estéticas burguesas. Pero quizá más deudor, en la producción de significantes, Muñoz Pilichi lo sea con respecto a Juan Luis Martínez y a su texto *La Nueva Novela*, cuya propuesta abrió nuevos sentidos a la poesía: por una parte, la producción de un espacio de pensamiento en que se suspende la pregunta por la relación entre política y economía y estética, en que la fuerza del yo, la pertenencia del yo, el lugar del yo se admite como una huella biográfica, una cita cultural perteneciente a la historia de la lengua, la historia de las formas, su ineludible cambio, y el énfasis con que Martínez acotara el imaginario moderno europeo y su arribo a Chile. El trabajo de Martínez tacha su autoría, para que la cita cultural, recodificada, releída y traducida produzca su otredad. Otredad de los sentidos culturales, en este caso chilenos, en los que la casa como espacio imaginario está en ruinas, en peligro de fracturarse así como los signos también se fracturan. Su relación con el universo no es la del español, sino más bien una relación que mantiene el trabajo de significación de la lengua (madre) como una interrogante, como una duda, una vacilación. Porque si bien el mapa de los sentidos dibujados en ese trayecto imposible y enigmático de la poesía de Martínez no es sino latinoamericano, sentido afiliado al proyecto de cultura europea, se desborda y descentra, afiliándose más que al logos masculino a la madre como figura multiplicadora, generatriz de todo texto, la "chora" de la que hablara Julia Kristeva, aludiendo a ese espacio en que se encuentra la fuerza del significante que es pura productividad, que está al borde de significar pero que aún puede abrirse a múltiples posibilidades; que no es compatible con la lógica aristotélica, sino que más bien la ensancha, la recubre y la circunscribe, otorgándole espacios multiplicados por la presencia de los Otros, elididos, enmascarados por el canon masculino.

Afiliado a Parra y a Martínez, el texto de Germán Muñoz Pilichi es un texto radial estereofónico, fotográfico, gestual. Pero la operación desconstruccionista de esta poesía tiene en su caso matices diferentes. Y en ello no podemos dejar de eludir el barroco latinoamericano, la expansión de la significación, la incesante producción del significado, que deja completamente su aura para

ser un retoque, una cobertura maquillada. El Otro no es uno, sino muchos. Es significativa la foto, otro texto que separa (y junta) dos torsos masculinos. Torsos desnudos, jóvenes cuya doblez constituye uno, muchos cuerpos. Porque el trabajo productivo de Germán Muñoz pone en escena con diferentes procedimientos, uno, muchos cuerpos.

El primer movimiento de este texto consiste en la agrupación de poemas en sonetos, poemas de manufactura correcta de acuerdo a las exigencias retóricas modernas, con rimas musicales, a veces forzadas rimas que recrean un escenario por el que transita el rictus cansado de la modernidad. Nos preguntamos, ¿por qué cansado? Muñoz Pilichi elige un área poco hablada, y es allí donde radica su diferencia con Martínez: el significante acota el cuerpo sensible de una promiscua sexualidad que aborda el voyeurismo, el onanismo, la perversión y el acto amoroso homosexual. Lugar que desde luego estuvo en la modernidad, como la zona transitada por Rimbaud, Wilde y muchos más. Pero sexualidad vivida represivamente, castigadoramente, lo que atrae las Furias represoras que posteriormente aparecen en el texto. Sin embargo, esa modernidad que vivió ese drama, lo incorporó a sus textos, lo escenificó, aún más, hizo de la neurosis una postura de defensa, un desafío para una inteligencia jugada entera por acotar, por profundizar la lectura de su propio movimiento: la partitura del espacio único, la ciudad luz, el desenfreno de los monopolios capitalistas, el predominio de la Europa imperialista, sobre cuya base hegemónica hay un asesinato (Pier Paolo Pasolini, García Lorca) o la prisión de Oscar Wilde como precios que no tienen pago posible. Precios que se pagan por la apostura, la crítica, o bien simplemente por pensar y desear proyectos culturales otros, que no pudieron o no quisieron el sacrificio del cuerpo. Proyectos que intentaron (y aquí nuevamente Martínez) acotar la relación del yo y sus pulsiones con la economía, identificándolas materialmente.

El amor es otro de los núcleos significantes del texto; el amor obstruido, imposibilidad del amor, su fuerza trasgresora de la ley; el amor penalizado con el Infierno (Paolo y Francesca en el Dante) es otro de los ejes nucleares que convierten la belleza de estos poemas en gestos que esbozan una sarcástica media sonrisa, acaso como la del Gato de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*. Sonrisa que esconde el rostro, porque el rostro es una producción, un artificio trazado sobre la composición biológica de lo viviente. El enigma de esta sonrisa oculta a Alicia el mundo de ambiciones, falsas expectativas, automatismos ante el cual se presenta. Su nada es el significante del cual esta muestra de dientes, por lo demás agresiva, felina y algo diabólica, cautela el pasaje hacia otro lado de la realidad que Alicia verá una vez conforme el rito de pasaje que la conduzca a un mundo organizado por la poética de Carroll, el humor absurdo, patafísico que estructura su tiempo, su espacio, sus personajes.

El texto se ahonda en esa nada, se ahonda "a la manera" de muchos, de Buñuel, García Lorca, Neruda, Mistral, Borges, Kavafis, pero esa gestualidad del parecido, es también un apropiarse del texto pasado para resexualizarlo, o darle nuevas dimensiones estéticas, paródicas, irónicas, burlescas. Pero la nada

nos hace remitirnos a un momento importante para la cultura occidental: cuando se abre la representación y el libro como texto aparece como función psíquica y como objeto hallado en Cervantes, cuyo narrador se encuentra con un manuscrito escrito en arábigo (*Cide Hamete*). Así G. Muñoz también encuentra un manuscrito, pero su otro, su corrector, su apuntador es la mujer suicida, texto que no se parodia, que está al borde de desaparecer, que es sólo alusión, pero que es el texto de la muerte y de lo femenino, el único lugar inexplorado, que es la diferencia misma, la radical otredad, su seducción, su abismo, su terror. Texto que no se revisa desde la metonimia, pues su clave es una cita a la célebre intelectual que fue Sor Juana Inés de la Cruz, la mayor intelectual latinoamericana de nuestros tiempos, según Octavio Paz, en el momento en que desea ser Magdalena. En un texto sin centros fijos, en que el centro es uno y muchos a la vez, esta cita no es sólo paródica, porque lo que dice el autor al hablar de la nostalgia y del deseo es su propio deseo, su propia muerte, como sabiduría y como enamorada pues si hay dos seres con cuerpo en la Biblia y en la cultura latinoamericana, son Magdalena que tiene tanto cuerpo que puede ser expandido y Sor Juana, que también tiene tanto cuerpo y sabiduría que puede ser aún pensada y revivida. Entonces, enigma de la mujer en el texto: qué ocurre con ese lugar casi blanco, el del manuscrito y su suicida? Si la primera parte del libro es esta rigurosa lista de mártires culturales, son también poemas que hablan del Amor y sobre todo del Cuerpo, homenaje a la belleza del cuerpo, semejante al Oro tan venerado y místico, del Renacimiento. El juego sigue con las Cartas, cartas de amor agraviado y descontento, cartas que mezclan la literatura con el amor y en que el poema pierde solemnidad y acoge la poesía de la vida cotidiana. Más aún, el texto se hace color, no es blanco y negro, sino negro sobre naranja y para aumentar el goce, la dilación del goce, el significante errático se vale de la escritura musical, de la partitura, parto de la escritura que involucra todo el volumen y sus ramificaciones para culminar en una carnavalización en cuyo derrame participa toda la cultura hispanoamericana y europea, desjerarquizada, desconstruida, desmontada.

El viaje textual de Muñoz Pilichi anuncia su carácter paradójico: la recuperación del cuerpo, del cuerpo sexuado y vivo de la mujer. Esta mujer proviene de la sabiduría pero lo que desea la Sabiduría es su destrucción como letra y su ascensión como escenario del deseo de la mujer: deseo de una santa, pero de una santa fetichizada, deseo del hueco y la producción corporal de la mujer. Mujer que es manuscrita, de la que se huye como de una alucinación. Mujer que es temible, como la nada de su rostro poco posible, poco concreto, pero de la que se toma, la música, el color, el soporte sensible en todos los casos para generar la incesante producción de textos, textos que resexualizan lo masculino, pero que lo hacen desde su polo fracturado, textos que generan otro cuerpo, que como las fotos de las manzanas, carece de centro, el centro es un vacío especular, las frutas son la resta, lo que pueda de ese "mundo lunar", el hueco, la figura de lo femenino inaccesible. La escritura es fiesta, pero fiesta que parte desde un cansancio, cansancio no sólo moderno, sino aún más antiguo, más arcaico, al que la modernidad da volumen, espesor, sobre todo pliegues e intersticios, para que la mirada, una mirada fotográfica busque la pose de un rictus cansado de ser carencia. El discurso falologocéntrico implica la muerte, el crimen ejercido sobre el deseo: deseo de la mujer, escritura alucinada desde el cuerpo, y sobre todo desde el genital sabio de la mujer, que tiene dos espacios ciudadanos, uno latinoamericano:

México, la ciudad de la ruina y las mil conquistas, México como alegoría de un viaje por la cultura letrada de América Latina, fundación de México sobre la base de la muerte del Otro, de los Otros y de las Otras y finalmente Alejandría, otra ciudad clave, ciudad de Kavafis, ciudad egipcia, griega, ciudad de Yourcenar, de Lawrence, ciudad que la muerte colma, colma porque no es una sola, es también la muerte de la máscara, la que encubre con su velo mediático la práctica de una escritura que requiere mucho espacio, mucho guiño, mucho juego para poder situarse en la utopía del amor de la mujer hacia el amado hijo que el hombre es. El hombre como don, el amado es el don, el tributo imposible que se pierde por esta muestra impenetrable, frente a cual la misma escritura se multiplica para llegar como tributo al padre. Tatuado por mil signos, en un festival alegórico que ocupa las técnicas de la posmodernidad literaria, el tránsito que huyendo del sentimentalismo, parodiándolo, lo congela en el foto y lo aprisiona como un flash lingüístico en el verso.

Operación que tiene otras mutaciones: la escena teatral en que aparecen los personajes Antonio, falso Antonio y Sor Juana tiene como correlato un espejo y ese es otro de sus significantes, la luna del espejo es "miel acrisolada". El espejo no articula el rostro de otro, sino de muchos otros, es el lugar en el que el falso Antonio busca su vestuario, y en el vestuario, así como Tazio con los labios, busca una mujer, un cuerpo, un sexo: el femenino. El espejo, en el mundo lunar atrae otra vez como vestuario imaginario el traje de una mujer sobre un cuerpo de hombre, escena clave aunque teñida por el adjetivo fantasmal y alucinante de la luna: pero es la escena del deseo travesti que recupera el cuerpo desde la imaginaria del espejo, que articula el Ojo tan buscado desde la pupila de una mujer para entregárselo a otro hombre. Este deseo para el ojo de Borges, el ojo de Bataille, el ojo de la aguja. Pero es el Ojo que puede ser el labio, la mirada, el torso, alquilado al Año para deslizarse por la riqueza; para hacer esplendor el lenguaje y que éste sea el lugar sobre el cual el cuerpo encuentre sus telas, su soporte y trascienda la vacuidad del uno, para ser varios, uno en el otro, uno con otro en una mística que hace circular por el cuerpo la trascendencia del deseo y la pluralidad del goce. Finalmente el duelo por la pérdida del cuerpo amado, del sexo deseado busca su reparación y éste es el movimiento de escenarios más intensos del texto de Muñoz Pilichi, en que cada yo (falso) transita con su otro yo (cierto) o con su correlato textual hasta saturar una mirada híbrida, plural, con su cosmética insaciable hacia el cuerpo censurado, expoliado, censado de los sexos incansablemente travestidos de Hombre y Mujer.

Hombre y Mujer, divididos, repartidos, en la bisexualidad del texto, homotexto finalmente que colma su destino en la lucha fragorosa por los sentidos con la simplicidad de una Doncella que trae ya una rosa (Borges) ya un pan (Papini), réplica de Eva que se transforma en un texto que contesta a la cultura masculina y al deseo masculino desde su Otro, el llamado erótico del hombre por el hombre. No hay reemplazo de esta figura por la de la Mujer, que en los textos heterosexuales es el soporte que centra y da sentido al lenguaje. La aventura no es sólo una, es múltiple, y nunca termina, puesto que es una aventura tejida desde la muerte y por ello es muerte colmada, exhibida, teatralizada, perversa en su fijeza, pero desafiante porque paga una deuda costosa, la deuda al padre, deuda edípica, por la que el texto, el multtexto de Muñoz Pilichi, abre su complicidad con el lado reprimido de la erótica freudiana y lacaniana, inscribiendo su diferencia en la cultura letrada chilena.