



grifo

escuela de
literatura creativa
universidad
diego portales

Literatura y fetichismo

ARTISTA VISUAL INVITADA:

Constanza Alarcón Tennen

número veintidós septiembre 2011

ISSN 0718-4786



ISSN 0718-4786

GRIFO, número veintidós, 2011
Santiago de Chile
Escuela de Literatura Creativa
Universidad Diego Portales.

Directora Verónica Watt

Editores Pilar Guerrero, Antonio
Riquelme, Angélica Vial

Productora general María Ignacia Coll

Encargadas de producción

Daniela Olivares, Emiliana Pereira,
Marianela Pérez

Colaboradores

Igor Barreto, Margo Glantz, Thomas
Harris, Javiera Herrera Zalaquett,
María Paz Lundín, Beltrán Mena,
Andi Nachon, Gabriel Nicolás,
Andrea Ocampo, Javier Pavez Muñoz,
César Soto, Willy Thayer, María Torres
Valenzuela.

Artista visual invitada

Constanza Alarcón Tennen

Página web [http://www.flickr.com/
conmenzamarron](http://www.flickr.com/conmenzamarron)

Diseño Daniela Escobar

Impresión Andros Impresores

Contacto griforevista@gmail.com

Página web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte del trabajo
de alumnos de la ELC y Magíster
en Edición UDP en los talleres I y II
de producción y gestión editorial,
dirigidos por Julieta Marchant. Todas
las imágenes que componen este
número de *Grifo* pertenecen a la
artista visual invitada.





En suspenso

Por Verónica Watt

Sexo. Eso es lo primero que se piensa cuando hablamos de fetichismo en términos coloquiales. Medias caladas, látigos, guantes, cuero o látex, zapatos de taco aguja, labios rojos, pestañas largas, un liguero y –para los más sutiles– el rastro del perfume en la ropa recién usada. La asociación es tangencial: todo lo que no es sexo, pero que posee el potencial de evocarlo. La interpretación freudiana considera que el fetiche perdura como negación sobre la amenaza de castración, es decir, que el objeto elegido es un sustituto del pene: algo que reemplaza una realidad que se desea negar. Este tipo de fetichismo es uno de los tantos tipos de manifestación del fenómeno –el que representa al lugar común–, pero es un buen ejemplo de cómo funciona en otros ámbitos. Lo central del concepto de fetiche es la asignación de un significado, poder o atractivo que el objeto en sí mismo no tiene, transformándolo en algo deseable o valorado. Es decir, tomar la parte por el todo, volver fundamental lo accesorio.

El mismo acto de fetichizar hace que el sujeto ingrese a un círculo de atribuciones de las que después le es difícil desvincularse; el objeto ya se encuentra impregnado de ellas. Resulta trabajoso intentar regresar a ese momento inaugural en el que los elementos que se aprecian eran simplemente cosas: cuando la medallita era solo un colgante y no un amuleto, un calzón era solo una prenda de ropa o un nombre parecía algo estrictamente nominal. César Soto, refugiado en su biblioteca cerrada al público, habla de esos libros que ya no son simplemente libros: han pasado a ser un registro histórico, el motor de una pulsión, la justificación de un estilo de vida. Pavez reflexiona sobre el fetichismo expuesto por Sacher-Masoch y señala que el deseo es placer en suspenso: lo central es la expectativa –y no el acto sadomasoquista en sí–, la espera. Pienso que, llevado al plano literario, tal vez la lectura sea similar: el placer lector anticipa lo que viene; la discusión literaria se da en torno al objeto, no sobre el objeto mismo. No se goza directamente del objeto de deseo, sino de sus atributos externos y, sin embargo, característicos: se prefiere el adorno, se colecciona y atesora aquello que se escapa. Cabe cuestionar, por lo tanto, el desplazamiento que se da en el discurso literario: la relevancia del lugar del autor –su permanencia incluso después de su “muerte”–, de la crítica *de*, la trascendencia exigida. La fetichización que se da en distintos espacios (y elementos) de lo literario; lugares que parecen instalados y sin los cuales creemos difícil imaginar un modo de referirse a la literatura. El ejercicio necesario sería el de desfetichizar, lo que resulta teóricamente desafiante, dado que el sujeto, al investir el fetiche, se ve imposibilitado a llegar directamente a él. Como si anticipando que será imposible desearlo del todo, se decidiese perseguir el fragmento. El fetichista no puede salir de las atribuciones que él mismo ha asignado: debe ser alguien más quien rompa la ilusión –al menos por un momento–, el que muestre la fisura. En este número nos esforzamos por hacerlo, aun cuando esta revista –su forma, su estilo, su modo– parezca un fetiche por cuenta propia.

C

O

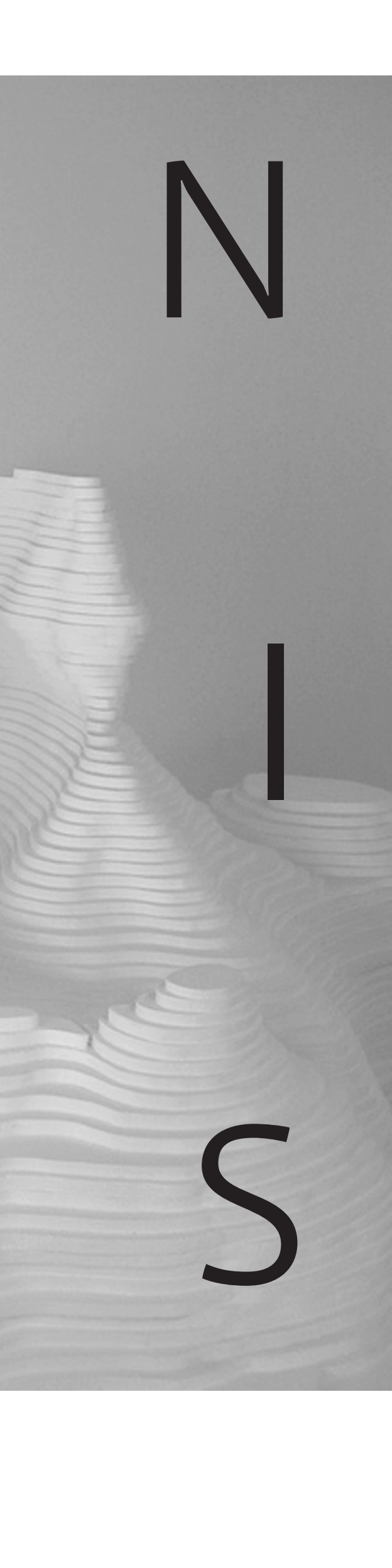
T

E

N

D

O



N

- 04 Inmanencia: una crítica.
Brecht Benjamin Deleuze.
Por Willy Thayer
- 09 Entrevista a César Soto:
La tragedia del coleccionista
Por equipo Grifo
- 14 Columna: Autorretrato
Por Margo Glantz
- 17 El innombrable o el fetiche de la voz autoral
Por María Torres Valenzuela
- 21 Traducción: Lucian Blaga: Poemas
Por Igor Barreto
- 24 Sacher-Masoch: deseo y fetiche
Por Javier Pavez Muñoz
- 27 Inéditos de Andi Nachon
- 30 El erotismo desplazado en Julio Herrera y Reissig
Por Thomas Harris

Crítica de libros

- 34 Work in progress?:
Los sinsabores del verdadero policía. Roberto Bolaño
Por Javiera Herrera Zalaquett
- 35 Con una no basta:
El pasante de notario Murasaki Shikibu. Mario Bellatin
Por María Paz Lundin
- 36 Domesticación de la escritura:
Animales domésticos. Alejandra Costamagna
Por Gabriel Nicolás
- 37 El viaje inmóvil:
Ramal. Cynthia Rimskey
Por Beltrán Mena
- 38 Mike Wilson tiene tetas:
Rockabilly. Mike Wilson
Por Andrea Ocampo

Ganadores Concurso Literario Grifo 2011

- 40 Primer lugar, categoría poesía libre: “palabra o madera”
Por Natalia Rojas Cortés
- 41 Primer lugar, categoría poesía escolar: “T R E S”
Por Diego Lizama Quinteros
- 42 Primer lugar, categoría cuento libre: “David”
Por Diego Corvera Mallea
- 45 Primer lugar, categoría cuento escolar: “Magallanes”
Por Francisco Gutiérrez Silva

Inmanencia: una crítica. Brecht Benjamin Deleuze.

Por Willy Thayer

* Las citas y referencias que este texto incluye han sido incorporadas por el autor sin la textualidad exacta –recurriendo a varias traducciones y versiones–. Por ello, no remiten cabalmente a página alguna y se indican solamente con el nombre del autor y del libro, sin el número de página.

1. En “El autor como productor”, Benjamin expone la exigencia que Brecht hace al *autor-productor-actor*, al crítico, de no meramente abastecer con su *performance* las pragmáticas, contratos e institutos que posibilitan de modo fascinante su circulación, sin interrumpir tal fascinación en la medida de lo posible. En dicha interrupción reside el *coeficiente de artisticidad* o *coeficiente político* del *autor-productor*. Abastecer tales pragmáticas sin interrumpirlas en la medida de lo posible representa “un comportamiento inercial políticamente impugnable” (Benjamin, *El autor*). Más impugnable aún, si los materiales, las viñetas, los ánimos con que se equipa tal “fascinación” proyectan ser de naturaleza revolucionaria.

En páginas memorables de sus *Essays*, Poe proponía escribir un poema como mercancía absoluta, calculando previamente para ello “los contratos de la sensibilidad que ese poema debería seducir a ciencia cierta” (Blanchot). El embrujo y la fascinación, no el *despertar*, no el *distanciamiento*, es lo que cualquier mercancía tautológicamente persigue. El autor, el director, el actor, el poeta moderno, quisiera ejercer una fuerza de ensueño en la que los espectadores encarnen sus esperanzas para satisfacerlos apasionadamente (Blanchot). Es esta fascinación lo que repugna a Brecht. Lo que Brecht persigue es la *desilusión absoluta*, el *grado cero de fascinación*, construyendo un espectador vidente que se vea a sí mismo y al teatro que lo pre-condiciona a ver sin ver, a ver ciegamente de una determinada manera. “El espectáculo de esa gente fascinada, que escucha pero no oye nada, que fija la mirada sin ver, sonámbulos sumergidos en un sueño donde se agitan en conjunto, privados de juicio, embrujados y en el fondo insensibles” (Blanchot), la inercia de la comprensión cotidiana, del estado autocomplacido de la comprensión media fosilizada, es lo que Brecht quiere interrumpir a través de una pedagogía del *despertar*. En el preámbulo de *La excepción y la regla* escribe: “Observad con atención el comportamiento de esa gente; encontradlo extraño, aunque no sea desconocido / inexplicable, aunque sea la regla / Hasta el acto más nimio, aparentemente sencillo / ¡Observadlo con desconfianza! Investigad si es necesario / ¡especialmente lo habitual! / Os lo pedimos expresamente, ¡no encontréis / natural lo que ocurre siempre! / Nunca digan ¡...es natural...! ante los acontecimientos de cada día / a fin de que nada pase por inmutable”.



Poe proponía escribir un poema como mercancía absoluta, calculando previamente para ello “los contratos de la sensibilidad que ese poema debería seducir a ciencia cierta” (Blanchot). El embrujo y la fascinación, no el *despertar*, no el *distanciamiento*, es lo que cualquier mercancía tautológicamente persigue.

Como en la *Alegoría de la caverna* de Platón, para Brecht se trata de liberar a los espectadores, desatar las cabezas, cambiar la *dirección de la mirada* (*orthôtes*), destruir la relación inmediata, prerreflexiva, que se establece en el teatro entre actores y espectadores, adheridos los unos a los otros como el hipnotizador y los hipnotizados, *contigiuidad abyecta que reitera en silencio las relaciones reales*, tal como sucede en las relaciones sentimentales apasionadas, en que la pasividad está en su ceguera máxima. Brecht concentrará sus fuerzas en construir un intervalo entre los diferentes elementos que configuran el teatro, entre el autor y la fábula, la actuación y el acontecimiento, el actor y el personaje. Pero sobre todo interrumpir el *intervalo mayor* entre el actor y el público, las *mitades del teatro*. Esta interrupción recibió de Brecht un nombre en tono argótico: el efecto de extrañeza y distanciamiento (*verfremdungseffek*) (Blanchot).

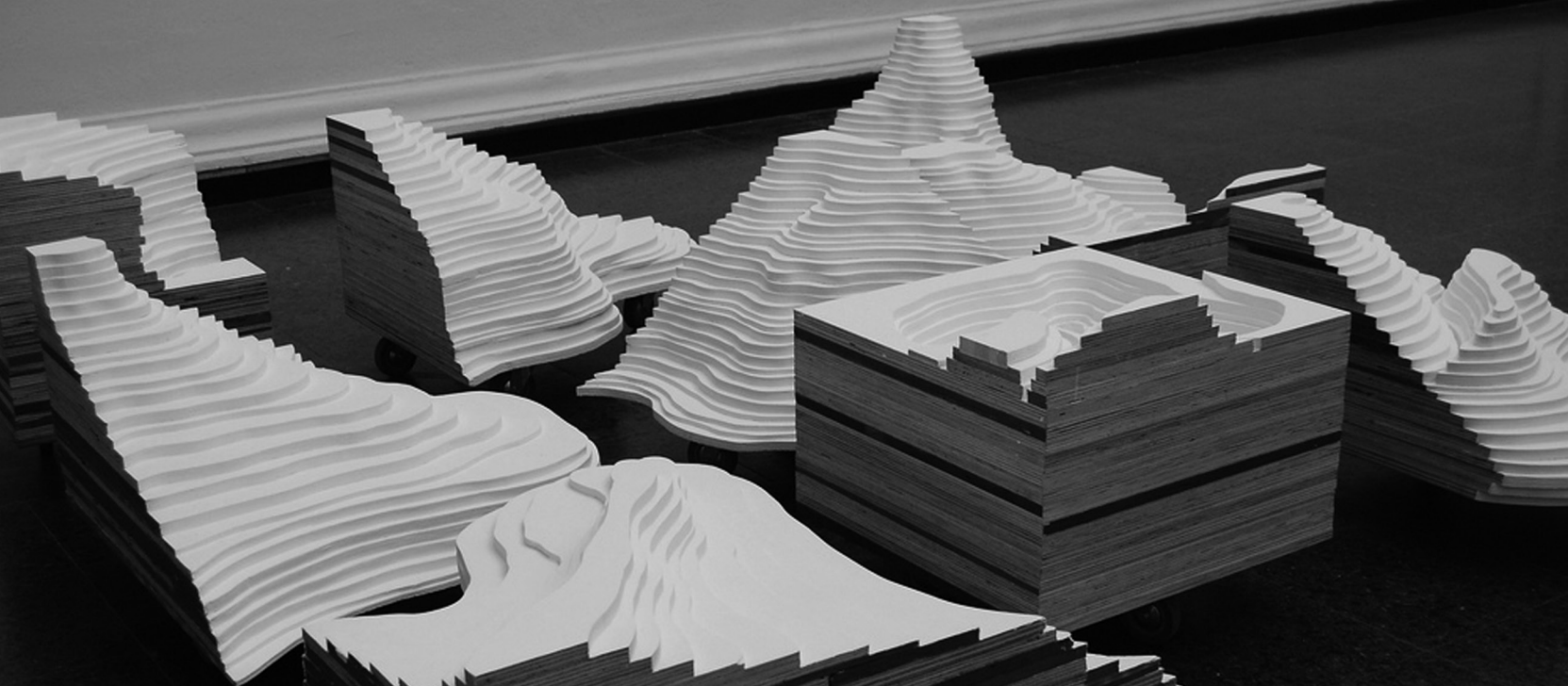
La tarea del autor, del director, del actor, del curador, del escritor en cualquier ámbito, consistirá en activar una *performance* que, al mismo tiempo de abastecer las tecnologías y contratos que de antemano la constituyen y posibilitan, interrumpa tales tecnologías y contratos a través de ellos mismos. La *performance* crítica se define estructuralmente por el desobramiento de la fascinación y del embrujo que se ponen automáticamente en obra en la inercia de los contratos y tecnologías que posibilitan la obra. Desobramiento que no ha de fundar ni estabilizar nuevos contratos y tecnologías, nuevas naturalizaciones, fascinaciones o embrujos, que no instaure otra vez el teatro.

Como el desobramiento del teatro en el teatro, la *performance* crítica ha de activarse, en cada caso, en cualquier zona de actividades de la politecnia en curso, haciendo ver las inercias en curso a través de ellas mismas al desenvolverse en ellas, gestionando en y con ellas un *despertar* inmanente, sin fundar límites ni topologías. Así, “el teatro épico, comparable en esto a las imágenes de la banda cinematográfica, avanza a golpes. Su forma innata es la del choque por el que situaciones particulares de la obra, bien separadas las unas de las otras, van a chocar las unas con las otras (...) creando intervalos que obstaculizan la ilusión” (Brecht ctd. en Didi-Huberman); interrumpen la representación dejando entrar calveros y perspectivas que hacen ver

lo que no *debe verse* para que se vea lo que se ve. Distanciar es mostrar la situación de ver, ver que “se está viendo”, ver que “ese estar viendo”, y que lo que ese “estar viendo” hace ver es efecto de un conjunto de tecnologías que reducen y naturalizan la imagen, su multiplicidad y virtualidad, a cliché o signo referenciado. El *distanciamiento* desarticula esta inercia averiando las estructuras de familiarización e intencionalidad preconstruidas. Infamiliariza al espectador con la familiaridad en que se encuentra adormecido, lo “familiariza” con su familiaridad al poner esta última a distancia, mostrándola como efecto, también, de un montaje.

La evidencia o *ilusión primera* se revela como fetiche con la *evidencia segunda*, evidencia de la evidencia que desobra lo evidente. La evidencia segunda, sin embargo, no opera como “verdad” de la primera, ni verdad alguna, sino como apertura de una virtualidad gracias a la cual el *estado de naturalidad* es erosionado en su potencia de embrujo. “En cada signo duerme el monstruo del estereotipo”, escribe Barthes, “las dicotomías y divisiones binarias: masculino/femenino, singular/plural, nominal/verbal, particular/ universal” (Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*). Un idioma, continúa Barthes, “se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir (...). Y si llamamos libertad a la capacidad de sustraerse al poder y de no someter a nadie, entonces sólo puede haber libertad fuera del lenguaje. Pero el lenguaje no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la describió Kierkegaard en el sacrificio de Abraham (...) o por el amén nietzscheano (...). Pero a nosotros, que no somos caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta (...) hacerle trampas a la lengua”. A esa *trampa* que permite escuchar la lengua en la lengua, el poder en el poder, haciéndolo trastabillar en una excepcionalidad que no lo refunde, es lo que puede llamarse crítica. Barthes la llama *literatura como una revolución permanente* cuyas fuerzas ponen *en escena el lenguaje en lugar de simplemente utilizarlo*. Es decir, abastecerlo interrumpiéndolo, como en la proposición de Benjamin/Brecht que referíamos al comienzo.

Ya Proust había experimentado que el escritor, al crear una lengua *en medio* de la lengua, erosionaba la densidad de los contratos gramaticales y sintácticos, haciéndola crepitar



otra vez desobrando la densa capa de intencionalidad que la banaliza. Cuando “dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite ‘asintático’ y ‘agramatical’ que comunica con su propio exterior. Ese exterior no está simplemente fuera del lenguaje, tal como el pasado no está simplemente fuera del presente, y se compone de visiones y audiciones no lingüísticas que sólo la lengua hace posibles” (Deleuze, *Crítica*). Tales visiones y audiciones constituyen *erosiones* que la crítica traza al deslizarse.

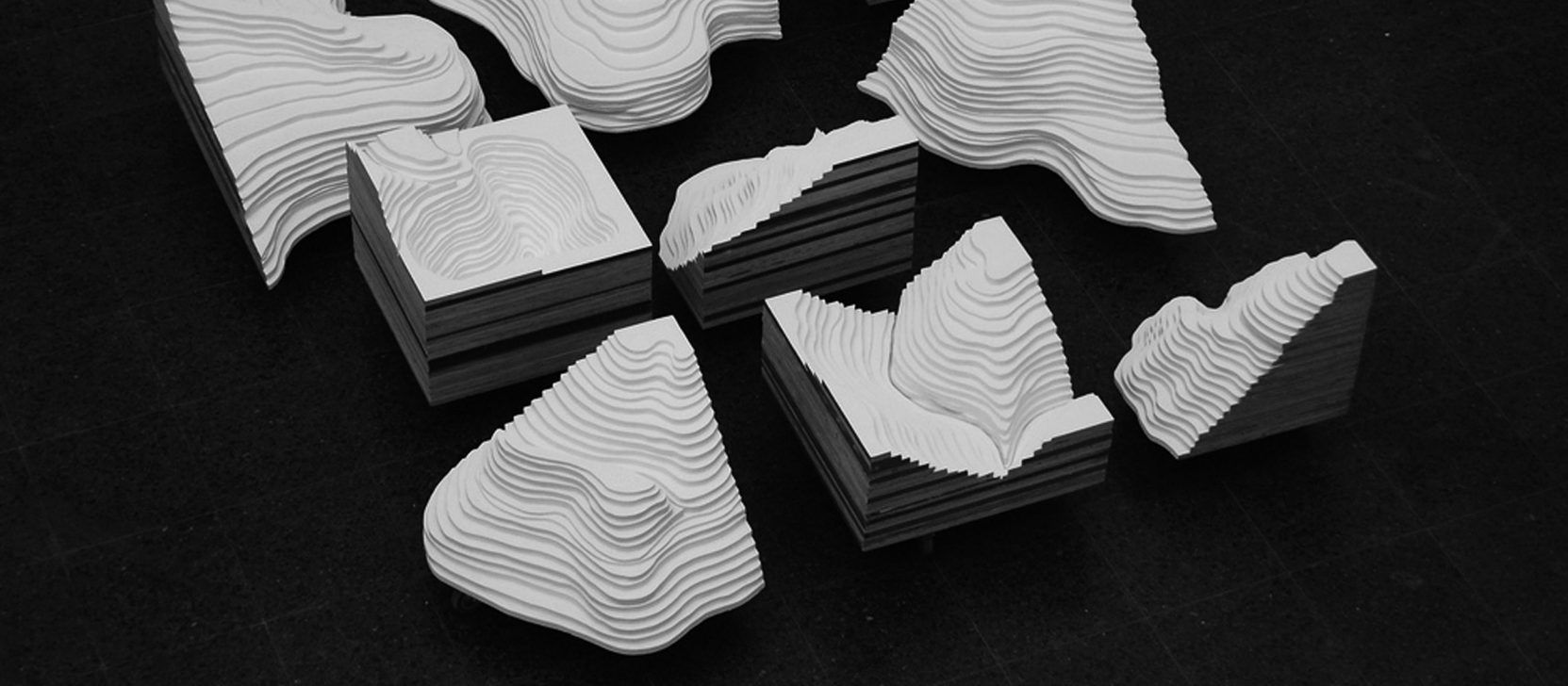
2. Pero es en *Dirección única* y en la *Obra de los pasajes* –comprendidas ambas cifras como *performance*, *instalación*, *montaje*, como multiplicidad y virtualidad de la imagen irreducible al cliché discursivo-dialéctico– así como en una serie de ensayos cruciales de Benjamin sobre la *destrucción*, que encontramos un diagrama de la crítica benjaminiana. Es en la *instalación*, en el *montaje* –en la co-implicación rigurosa de fibras, tecnologías, estratos temporales, crispados los unos en los otros en un heterocronismo simultáneo, pero sobre todo en la co-implicación de los límites y excesos entre ellos, co-implicación que desata interrupciones, desestabilizaciones y desobramientos de unos fragmentos sobre otros, perturbando su homogeneidad, su totalidad, su posición, en una turbulencia tópica y una sistemática desistencia de la identidad y de *lo que se tiene por propio*–, donde entran en *crisis menor* o *crisis pura*¹, los contratos situados, las dialécticas jurídicas, las interfaces politécnicas, que se predisponen y reparten como *a priori* material, no de un teatro general o trascendental, sino de un *ahí* singular, en cada caso, sin marco general, potenciando virtualidades *in situ* en medio de las semióticas y consignas que, cada vez, se disponen como

bloqueos y dispositivos contención, fetichización y capitalización particular. La *performance* destructiva no es nada fuera de las contenciones del caso. En ese sentido, sus (i)relevancias singulares son indecibles más allá del *situ* de su ocurrencia, porque su afirmación nada pretende decidir, y suelta, en cada caso, desde su *ahí* sin mundo, virtualidades, multiplicidades, “despertares”, “instantes de legibilidad”, “haciendo sitio”, filtrando, “despejando las envolturas”, dando “muerte a la intención”, desbaratando “todo entendimiento” también, lo “duradero”, o la “fijeza”. El montaje destructivo “oscila débilmente”, “no se inclina”, no funda, sostiene la vacilación, la melancolía performática de la indecisión que “en la cifra de su inmovilidad vacilante, en el temblor ligero, imperceptible, vive” (Benjamin, *Discursos*).

3. El pensamiento, la creación “es inseparable de una crítica” (*La isla*), escribe Deleuze, con todas las precauciones que el artículo indefinido destaca (volveremos sobre esto). Serían dos las maneras de criticar, prosigue. Una que recae sobre creencias, conocimientos, principios determinados, los cuales se juzgan falsos por contraposición a otros que se juzgan verdaderos. Esta manera critica conocimientos, creencias, principios determinados, dejando intacto el género conocimiento, el género principio, el género creencia. La otra manera critica los *géneros* mismos. La verdadera crítica, continúa, sería la de los géneros sin más². Pero esta última nos retrotrae a la comprensión de la crítica como actividad negativa, como *crítica de*; presupone un *objeto de crítica* (el género) sobre el que su actividad recae negándolo. Más que negándolo, *denegándolo* al reponerlo y afirmarlo estructuralmente cuando pretende superarlo

¹ En el mismo sentido benjaminiano de la *lengua pura*, la *violencia pura*, la *destrucción pura*.

² “La verdadera crítica es la crítica de las formas verdaderas, y no la de los contenidos falsos; no se critica al capitalismo o al imperalismo cuando se denuncian sus errores” (Deleuze, *La isla*).



desplazándose hacia otro lugar, otro género, trocándose en resorte de su *continuum*. Nos retrotrae a la *performance* de la crítica como negación fundante, a la tecnología soberana de la crítica, a la crítica como actividad nihilista, conservadora o fundadora.

Pero la crítica deleuzeana, dispuesta en la constelación del *deseo*, la *vida*, el *devenir*, reserva *desistencias* explícitas en relación a una comprensión de esa índole. Si la lógica nihilista o predeconstructiva de la crítica se vincula a la negatividad, a la superación, la ruptura de trabas y censuras, a *prácticas contrainstitucionales... luchas por el sentido... urgencia de la consigna... campo de trinchera vivido agitadamente como campo de batalla... inagotable actividad reformuladora de signos... énfasis voluntarioso que dispara su vibrante fuerza oposicional*, etcétera, lo crítico, en Deleuze, no es nunca una acción ni una reacción *en contra* de ni a *favor* de estados de cosas dados, sean estos *relaciones de producción*, sobreentendidos estructurales, modos de comprensión. No sanciona la liquidación o superación de un presupuesto material, un punto de partida *que oprime el cerebro de los vivos* y que debe ser sobrepasado. No niega una forma anterior avanzando hacia una nueva forma, según pretensiones fundacionales, haciendo arder un referente previo, constituyéndose como *quiebre que hace historia en la medida en que rompe con la prehistoria* (Mellado). No declara la excepción o el estado de sitio de lo viejo para instalarse como fundación. No se activa a *partir de*. Carece de punto de partida. Erosiona por el medio (y por el medio del medio), sin anterioridad (presupuesto) y sin posterioridad; sin estabilizar un antes con el que corta, respecto de un después que inaugura. No reacciona ni progresa; no hace duelo ni triunfa; no niega ni funda. Como el deseo, el devenir, la vida, que en Deleuze nunca son *deseo*, *devenir*, ni *vida* de (*Dialogues*), la crítica nunca será *crítica de*. Tampoco “síntoma” que expresa historias anteriores, necesidades, insuficiencias, saturaciones, excesos. Carece de referentes. En cualquiera de esos casos su *positividad* se bloquea y reduce a negaciones, reacciones, intenciones, descargas.

La crítica acontece como *devenir menor*, como devenir *menos* punto negatividad, direccionalidad, género, modos de acción, determinaciones de instancias últimas o primeras. *Abre fisuras en los bloques de sentido*, erosiona las orillas, los lechos, las fronteras, las divisiones fuertes y cortes significativos, *desterritorializando absolutamente* sin reterritorializar (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*), *despejando, haciendo sitio*. La noción de *medio* (*crecer por el medio*), pero también de *intervalo* y *entre*, miden su potencialidad diluyendo las nociones de *origen*, *principio*, *fundamento*, *negatividad*, *direccionalidad*, *centralidad*, *oposicionalidad*.

Deleuze vincula devenir, deseo y crítica a *construcción*. Una construcción que no funda, no edifica, no obra. Pero que tampoco desfonda y destruye simplemente, sino que, como el montajista, el instalador, dispone vacilaciones simultáneas que coexisten en múltiples estratos y rangos de intensidad potenciando la virtualidad *en medio* y *a través* de las pragmáticas de contención.

El pensamiento es inseparable de una crítica, decíamos con Deleuze, considerando las muchas precauciones que el artículo indefinido destaca. Una crítica es otra cosa que la crítica, en el mismo sentido en que una vida es otra cosa que la vida. Para que la vida se revele y se vuelva un hecho sustantivo, debería haber trascendido el campo o plano de inmanencia, el plano de multiplicidad, y comparecer, entonces, sustantivada. Pero la filosofía de la inmanencia de Deleuze ha desistido de cualquier forma de trascendencia y sustantivación. La inmanencia absoluta no es inmanente a ninguna otra cosa más que a ella misma, porque escapa a la trascendencia (*La isla*). La inmanencia absoluta no es inmanente a algo; tampoco es sujeto ni predicado *de*, “no se atribuye a la sustancia, sino que la sustancia y los modos son parte de la inmanencia (...)”. La inmanencia no se relaciona con un Objeto cualquiera como una unidad superior a toda cosa, ni con un Sujeto como acto que opera la síntesis de las cosas. Puede hablarse de un plano de inmanencia cuando la inmanencia no es inmanencia de ninguna otra cosa más que de sí misma” (*La isla*).



La trascendencia es siempre un pliegue de inmanencia que se fetichiza como verticalidad, sustantividad, centralidad. Y cuando la *crítica* se comprende nihilista, negativamente, como crítica *de*, como sujeto distanciado respecto *de* un marco u objeto, esa comprensión de la crítica pertenece a la virtualidad de lo inmanente.

Cuando se considera que un sujeto cae fuera del campo de inmanencia y se lo toma como principio universal o sustantivo al cual la inmanencia se atribuye, o del cual se predica, entonces tiene lugar una desnaturalización del plano de inmanencia. Desnaturalización que dobla el plano de inmanencia introduciendo una deformación al volverlo contenido de una sustancia o sujeto trascendente (*La isla*) o al volverlo soporte de predicados. Para que la *crítica* se revele, se haga visible, se vuelva ella un acto sustantivo, tendría que trascender el *plano de inmanencia*. Pero esa trascendencia no se constituye en ninguna otra parte que no sea el campo de inmanencia. La trascendencia es siempre un pliegue de inmanencia que se fetichiza como verticalidad, sustantividad, centralidad. Toda trascendencia es un pliegue que alimenta la multiplicidad de la inmanencia en la inmanencia. Y cuando la *crítica* se comprende nihilista, negativamente, como crítica *de*, como sujeto distanciado respecto *de* un marco u objeto, esa comprensión de la crítica pertenece a la virtualidad de lo inmanente.

Deleuze habla de una *crítica* –la filosofía es inseparable de una *crítica*, escribe– en el mismo sentido en que habla de una *vida*. Y tal como ha titulado “su último” escrito *Inmanencia: una vida*, podría formularse, en paralelo, *inmanencia: una crítica*. Nunca la crítica, siempre una crítica. Una crítica no es nunca sujeto trascendido del campo de inmanencia, sino un pliegue en él. “Inmanencia de la inmanencia”, escribe Deleuze, “inmanencia absoluta (...) cuya actividad no está sometida a una sustancia, a la práctica de un sujeto” (*La isla*). *Crítica impersonal*, sin sujeto, aunque singular, que erosiona en el plano abriendo virtualidades en lo tupido de bloqueos y contratos. ¶

Bibliografía

Barthes, Roland. <i>El placer del texto y Lección inaugural</i> . Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. Impreso.	Deleuze, Gilles. <i>Crítica y clínica</i> . Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
Benjamin, Walter. <i>Discursos interrumpidos</i> . Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1972. Impreso.	---. <i>Dialogues avec Claire Parnet</i> . París: Flammarion, 1996. Impreso.
---. “El autor como productor”. <i>Obras</i> . Libro II / vol. 2. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2009. Impreso.	---. <i>La isla desierta y otros textos</i> . Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005. Impreso.
Blanchot, Maurice. <i>El diálogo infinito</i> . Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 2006. Impreso.	---. <i>¿Qué es la filosofía?</i> Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
Brecht, Bertolt. <i>Teatro completo</i> . Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.	Didi-Huberman, Georges. <i>Cuando las imágenes toman posición</i> . Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. Impreso.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. <i>Mil mesetas</i> . Trad. José Vázquez Pérez y Umbelena Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1988. Impreso.	Mellado, Justo Pastor. <i>Cuadernos de/para el análisis</i> . Santiago: autoedición, 1983. Impreso.

Entrevista a César Soto:

La tragedia del coleccionista

Por equipo Grifo

La bibliofilia podría servir como ejemplo y testimonio de lo que ocurre en el cruce entre literatura y fetichismo. César Soto (Iloca, 1951), coleccionista, compilador y librero, nos habla de su relación con el libro en tanto objeto, del destino del coleccionismo y de la incompreensión que rodea a la *praxis* que lo apasiona.

La búsqueda de un coleccionista pareciera estar impulsada por el deseo de producir una representación tangible de la memoria. En el caso de César Soto, su librería fantasma puede ser interpretada como una triste analogía de nuestra memoria colectiva. En altos estantes llenos de libros se acumulan manuscritos valiosos y tomos únicos, apilados en un espacio privado vagamente accesible. El coleccionista resguarda un tesoro que, a pesar de la importancia identitaria que implica, a nadie pareciera interesar.

EL ARTIFICIO DEL VALOR

Comencemos por lo biográfico: ¿cuándo aparece el libro, y cómo adquiere el aprecio y la relevancia que le confieres actualmente?

Creo que a partir de hechos catastróficos: desde niño presencié eventos relativamente adversos vinculados a papeles impresos, ya fueran manuscritos o libros publicados, lo que me provocaba un pequeño estado de *shock*. La conciencia sobre las secuelas de terremotos, maremotos, accidentes geográficos e históricos (la Guerra de 1879, la Revolución de 1891, la Pacificación de la Araucanía, etcétera), donde lo que primero se perdía eran los libros, me hizo empezar a estudiar –a través de libros también– modos de conservarlos. Me interesaba aprender a mejorar su estado material y, desde muy joven, aprendí a encuadernar, cosa que además de ser un trabajo manual que hoy en día casi no existe, es un oficio que puede llegar a ser un arte. De hecho, en el Museo del Louvre hay una sala de encuadernaciones realizadas por artistas destacados, que incluye piezas con grabados de Picasso y Dalí.

El libro siempre me pareció una cosa bien excepcional, porque a través de él se multiplicaba –y se multiplica, aunque ya no sea, quizá, el principal soporte– el conocimiento. El mismo texto puede ser leído por un millón de personas. Yo admiraba eso: a través de esta invención humana, puede proliferar el conocimiento sobre otros descubrimientos del hombre.

Yo entiendo que el libro sea una mercancía propiamente tal, por ejemplo, cuando es un *best seller* o un libro recién publicado, pero cuando se trata de un libro único –que, en rigor, es una mercancía– tiene todas las características de no serlo: su valor es totalmente subjetivo y no es comparable con otra mercancía.

Desde el lugar de importancia perpetua que le confieres al libro, ¿podrías otorgarle a una de las publicaciones que tienes en tu colección más valor que a otras?

Hay un libro que rescaté del olvido: *Carta de un Americano al Español*, el primer libro impreso en Chile (en 1812), hecho con las mismas prensas que se utilizaron para la impresión de la *Aurora de Chile*. Hay dos ejemplares conocidos en el mundo: uno que está en el Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, y otro que está en mis manos. Es el hallazgo de algo que desapareció, así que se trata de una pieza interesante, tanto por el contenido como por el hecho de haber sido escrito por un sacerdote jesuita mexicano que luchaba por las causas independentistas americanas. Hay otro libro del que no se conoce más que un ejemplar y que yo lo tengo catalogado. Es sobre instrucciones al ejército, mandado a hacer, probablemente, por José de San Martín cuando fue Capitán General del Ejército de los Andes, “impreso y puesto en ejecución por su orden en Santiago de Chile, imprenta del Estado, 1817”, dice. Es una pieza única, invaluable.

¿Crees que es imposible otorgarle un valor de cambio a estos libros-joyas? Pues sin duda el mercado provee de tácticas que permiten determinar su precio.

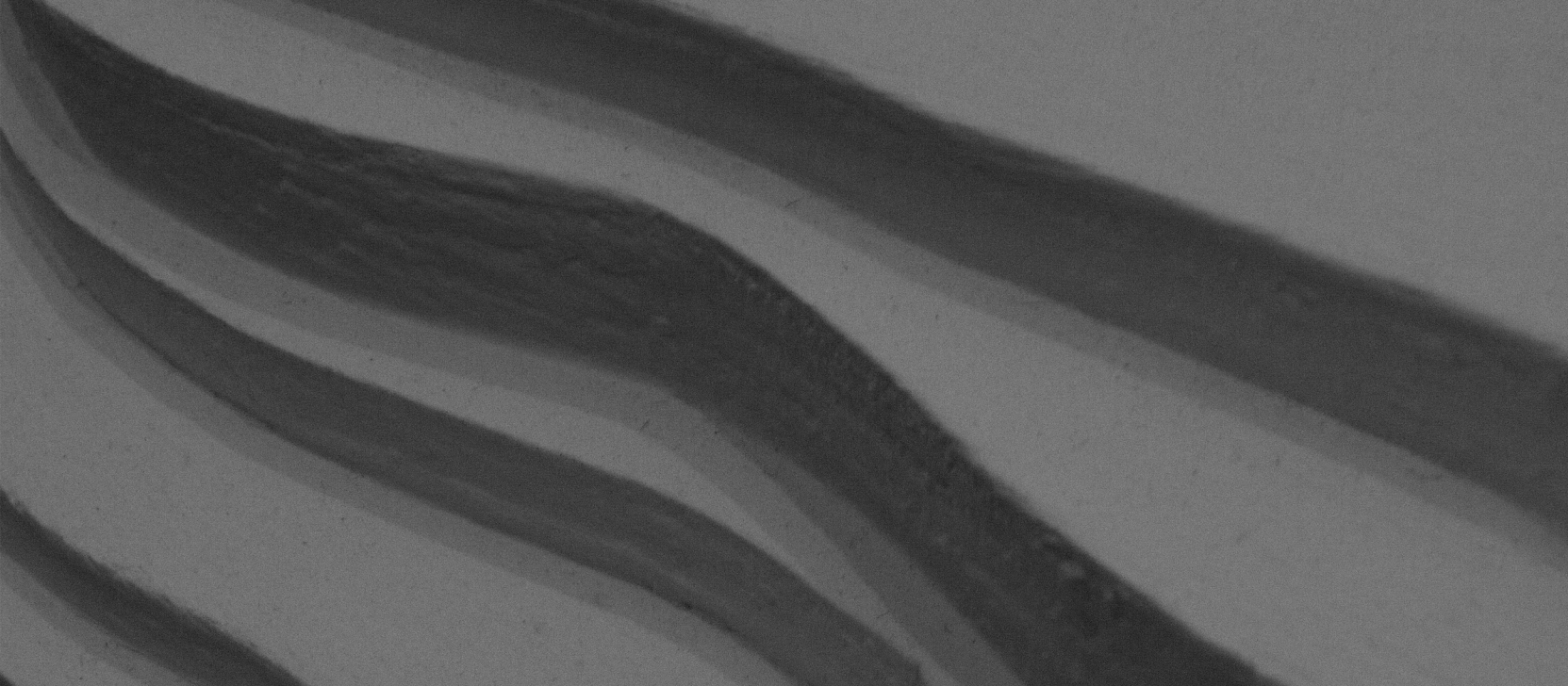
La estrategia más vieja es la subasta pública. A través de la divulgación de la noticia de que se va a vender tal objeto –o colección o lo que sea– en tal lugar, van a ir dos o tres personas realmente interesadas, y eso determinará el mejor precio posible. Ahora, si los tres interesados amanecen resfriados ese día, el libro no se vende. Es un mecanismo curioso.

Dice Marx en su definición del fetichismo de la mercancía: “Si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. Eso no nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne en cuanto cosas es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio”. Si el valor de cambio oscurece al valor de uso, el libro es una mercancía, ¿qué alternativas vislumbras para desarmar esta operación desde tu labor?

Yo entiendo que el libro sea una mercancía propiamente tal, por ejemplo, cuando es un *best seller* o un libro recién publicado, pero cuando se trata de un libro único –que, en rigor, es una mercancía– tiene todas las características de no serlo: su valor es totalmente subjetivo y no es comparable con otra mercancía. Eso pasa con todo lo que tiene el carácter de único. En la pintura, por llevarlo a otro plano, también sucede: los mejores cuadros que se han pintado en la historia de la humanidad no están en venta. El Vaticano nunca ha estado en venta, la Capilla Sixtina tampoco, porque son invaluable y trascienden lo mercantil.

Pero sí se comercializa la entrada a estos lugares.

Sí, claro, los museos terminan siendo rentables por el usufructo de las piezas raras, así que ahí tendríamos que definir y quizá decir “al final todo es una mercancía”. Pero llegando a ese extremo, habría que preguntarse también cuánto vale la Tierra si la vendemos a un dólar el gramo. No es una mercancía, sin embargo, todo el mundo hace “mercadeo” con productos extraídos de ella. Sin ir más lejos, nosotros vivimos extrayendo cobre, le robamos al mar los peces que no son un producto –sino especies vivas– y los vendemos, y así. Todo se va transformando en una mercancía. No es una mercancía, pero nosotros lo “mercadeamos”.



UN LIBRO SOBRE LOS LIBROS

¿Consideras que en tu actividad como coleccionista existe una resistencia a la operación mercantil de otorgarle a todo un valor de uso?

Sí, claro, es como paradójico que siendo librero no venda algunos libros. Tengo claro que en algún momento voy a tener que anunciar que terminó no más, e irme para la casa con estos libros o para Iloca (donde he pensado poner un museo), porque para mantener una librería tienes que vender libros, y yo preferiría arrendar el espacio y no venderlos. Quizá sería como el antilibrero. La verdad es que me gusta más la idea de llevar mis cosas para Iloca y ponerlas a disposición de la gente, porque allá nunca ha habido un museo. Ellos tienen que venir a Santiago para acceder a estas cosas, nunca ha ido nadie con una orquesta sinfónica, por ejemplo, para que los niños las conozcan. Alguien podría pensar que estoy loco, que para qué voy a llevar libros a un lugar donde nunca los ha habido, pero a mí me parece que sería bonito. Si lo pudiera hacer lo haría, porque tener los libros acá sin venderlos –y perdiendo, en consecuencia, mi poder de compra– no tiene sentido.

Jean-Claude Carrière señala que la biblioteca es la imagen de uno mismo. ¿De qué forma organizas tu biblioteca y tus colecciones?

Con respecto a las colecciones, podría decir que las ordeno haciendo un libro sobre el tema, pero la verdad es que lo único que he logrado organizar es un catálogo, *Reyno de Chile - Libros y Manuscritos, siglos XVI a XX*. Las colecciones de mi librería están dispuestas más bien caóticamente. Hice también una compilación de Pablo Neruda con manuscritos originales del *Canto General* y de otros libros. Durante mucho tiempo fui persiguiendo estas piezas y decidí que una buena forma de organizarlas era produciendo un libro, por lo que hice *El Libro de los Libros de Pablo Neruda*, que tiene fotografías de cada uno de los manuscritos hallados. Creo que, en un momento dado, uno puede establecer que cierto material constituye una colección, pero siempre se sigue encontrando documentos: hoy tendría que hacer uno o dos tomos más para dar cuenta del estado actual de dicha colección. Entonces sí, la forma de organización sería esa: haciendo libros sobre libros.

En esa búsqueda incesante ¿qué te conduce o impulsa: la posesión del libro en tanto objeto o el texto inscrito en él?

Yo pertenezco a la sociedad de bibliófilos de Chile –una sociedad en vías de extinción, como casi todas las sociedades–, conformada por personas que coleccionan distintos tipos de libros raros o curiosos. Una obra de la que se conoce solo un ejemplar, por ejemplo, es objeto de búsqueda porque alguien querrá decir “mira, yo encontré otro”.

Otro ejemplo: alguien puede comprar en una subasta, digamos, diez números de la *Aurora de Chile* y, como la selección completa son sesenta números, esa persona se transforma en potencial comprador de los otros cincuenta números. Así más o menos funciona: primero se encuentra algo especial y luego se trata de encontrar todo lo relativo a ese objeto, se intenta completar el panorama y terminar una determinada colección, lo que obviamente implica una especie de proyecto de vida –seguir buscando y ahorrando para poder comprar–. A la larga, se transforma en una obsesión.

POR UN COLECCIONISMO TRASCENDENTE

En relación al destino de las colecciones, ¿qué sería mejor a tu parecer: que los libros se dispersen para que broten nuevas obsesiones bibliófilas o que pasen en bloque a una institución con el riesgo de que se transformen en piezas de museo?

Uno tiene la idea de que los museos se fosilizan en el tiempo, pero no es tan así. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial el Museo Británico fue bombardeado y los incunables estaban botados en la calle. Gran parte de la Biblioteca Nacional del Perú –y es una cosa que todos sabemos– fue saqueada durante la Guerra de 1879. Hasta hace poco esos libros permanecían en nuestra Biblioteca Nacional y fueron devueltos a la Biblioteca Nacional del Perú, donde se los volvieron a robar.

Me preocupa el conservacionismo del patrimonio bibliográfico chileno en general, porque viene siendo depredado desde hace más de un siglo, y ni el Estado ni nadie ha planteado una política efectiva para evitarlo. Eso me parece que, en tanto afecta a nuestra memoria colectiva, afecta a nuestra identidad.

Yo pienso que no es bueno que los libros se dispersen, porque si un coleccionista logra formar con su tiempo y dinero un *corpus* vertebrado o una unidad, al romperla a través de subastas o lo que fuere, se pierde el trabajo de toda una vida. Lo óptimo sería que pasara a una institución donde realmente hubiera, más allá de la tentativa, una política conservacionista a largo plazo. Pero sucede que la preservación es muy cara y no sé si el Estado o instituciones fundacionales que manejan dinero privado tienen la solidez económica y/o el interés de invertir en esto.

¿Y tú tienes alguna aprensión sobre lo que pueda pasar con tus colecciones?

Sí, aunque tengo una visión más o menos resignada frente al tema. Me preocupa el conservacionismo del patrimonio bibliográfico chileno en general, porque viene siendo depredado desde hace más de un siglo, y ni el Estado ni nadie ha planteado una política efectiva para evitarlo. Eso me parece que, en tanto afecta a nuestra memoria colectiva, afecta a nuestra identidad. En Chile se cree que el patrimonio nacional consiste en pequeñas capillas que hay por aquí y por allá. No se entiende la variedad del patrimonio: arquitectónico, pictórico, bibliográfico, etcétera. No están dadas las condiciones para preservar colecciones como la mía, porque no están contemplados los presupuestos adecuados para recuperar el patrimonio bibliográfico, y esto se explica en tanto se entiende que el libro y la documentación han quedado siempre en último lugar. Son materiales que no tienen un precio definido y no hay expertos que puedan determinar cuánto valen.

¿Cómo ves, a partir de la revolución tecnológica, el camino del coleccionista en el futuro, considerando que las generaciones venideras quizá no conozcan el libro de papel?

Se van a coleccionar computadores. El Mac de Steve Jobs –el primer computador que hizo– vale como un millón de dólares: ya es un objeto de colección. El ser humano tiene un afán de coleccionismo que abarca casi todas las áreas, uno no se lo puede ni imaginar: está la numismática, la filatelia, los coleccionistas de autos, los museos aeronáuticos, etcétera. Yo creo que el libro siempre va a ser objeto de colección, pero cada día va a ser más caro, porque aumenta la cantidad de gente en el mundo, pero no la de libros.

Antes un coleccionista era un hombre muy rico y culto que coleccionaba, por ejemplo, literatura latinoamericana. Hoy en día hay personas que atesoran la obra de un solo autor, toda ella. En el futuro, según creo, van a haber tipos que coleccionen un libro y no más, entonces, ese tipo va a decir: “He logrado tener un libro de Pablo de Rokha”. Será un bien muypreciado, por la explosión demográfica y la pérdida de los libros. Además, hay otra cosa importante: los libros empezaron a hacerse de papel con contenido de celulosa en la segunda mitad del siglo XIX, y la celulosa tarde o temprano destruye el papel, porque se oxida. Esto implica que en quinientos años más, por acción química, ninguno de esos libros va a existir. En cambio, los libros hechos hasta 1850, que tenían una gran cantidad de algodón en sus hojas, van subsistir cinco mil años más.

LIBIDO OBJETUAL

Parafraseando un fragmento del *Libro de los pasajes* de Benjamin, podríamos decir que el coleccionista habita el interior en la medida en que libera a las cosas de su utilidad: un objeto determinado deja de importar por su función y se inserta en un valor de aprecio. ¿Reconoces ese sistema de aprecio o afecto por tus colecciones?

Claro, por eso es que se habla de libros que “no tienen precio”, cosa que tiene que ver con el vínculo afectivo que se establece. Indudablemente, la libido se desplaza hacia cualquier parte. Ernesto Cardenal aborda muy bien este

Es imposible pensar que la trascendencia que uno le da a ciertas obras va a ser la misma que le otorgarán todos... es una tragedia ser coleccionista. Un coleccionista es una persona absolutamente incomprensida.

tema en su poema “Telescopio en la noche oscura”. La lujuria de los coleccionistas se desplaza inevitablemente hacia los objetos que coleccionan. Hay una canción famosa en España que dice que cuando la mariposa es clavada en el insectario, el coleccionista duerme tranquilo. Resulta curioso el desplazamiento del que hablamos, pero, además, hay razones de otra índole para estimar un libro. Por ejemplo, un texto del año 1812 del que no se conocen ejemplares porque fue destruido en la Reconquista Española de 1814, es una pieza especial por asuntos circunstanciales más que por la relación personal del coleccionista con el contenido del libro.

Eso explica no tengas a la venta algunos libros.

Claro. Hay libros que no he pensado vender todavía. Me preocupa su destino, prefiero que algunos queden en ciertos lugares, aunque eso implique venderlos más baratos: prefiero dejarlos en el dominio público que en el privado, sobre todo los manuscritos, que deben conocerse.

Me acuerdo de haberle vendido al Archivo Nacional las cartas que enviaba Neruda al ministro durante su estadía como diplomático en Rangún. Habían quedado en el archivo de una persona que fue ministro antes de que se creara el Archivo Nacional, por lo que yo pude comprarlas. Luego las vendí al Archivo por la misma cantidad de dinero que las había comprado, y ahora están tratando de publicar los facsímiles de lo que había ahí.

De alguna manera, uno siempre se arrepiente de haber vendido algo, porque es imposible pensar que la trascendencia que uno le da a ciertas obras va a ser la misma que le otorgarán todos... es una tragedia ser coleccionista. Un coleccionista es una persona absolutamente incomprensida. ¶

Autorretrato

Por Margo Glantz

¿Quién soy? Sé que me llamo Nora García. Me comparo, sin embargo, con Frida Kahlo o con Anaïs Nin: me complace y me repugna, a la vez, mi narcisismo, pero el de ellas más aún. Un narcisismo sustentado en los fetiches. Para Nin, son el perfume y el papel con que escribe los diarios –la exorcisan–; para Frida, los trajes de tehuana y el pelo, sobre todo el bigote y las cejas. ¿El pelo puede ser un fetiche o solo lo es cuando se coloca en un guardapelo? ¿Frida usaba guardapelos? Mi fetiche son los zapatos. Tanto, que de pronto me confunden con ellos, aunque se trate de zapatos comunes y corrientes hechos para caminar y no de los zapatos finos y delicados con tacones de quince centímetros que levantan el cuerpo, las nalgas y la moral, no; esos, aunque me encantan, ya no los puedo usar, y si no se usan simplemente dejan de ser fetiches. O a lo mejor me equivoco. Me detengo, reflexiono: la definición corriente de “fetichismo” pretende significar devoción hacia objetos materiales. El fetichismo como una forma de creencia o práctica religiosa en la cual se considera que ciertos objetos poseen poderes mágicos o sobrenaturales, protegen al portador o a las personas de las diferentes fuerzas de la naturaleza. Los amuletos también son considerados fetiches. Repito la pregunta: ¿lo será el pelo? Si no lo es, solo los trajes de tehuana, los exvotos y las joyas le servirían a Frida contra el mal de ojo que la persiguió toda la vida. Yo, por si las dudas, cargo conmigo esos ojos de cristal azul y blanco usados en Turquía contra la mala suerte: uno lo llevo colgado al cuello; otro dentro del cajón donde guardo mi ropa interior (junto a un saquito de lavanda); un tercero cuelga de la llave inserta en la cerradura del librero –herencia paterna– que alberga mis obras completas.

Henry Miller decía que Anaïs Nin era especial porque carecía de toda conciencia de culpa, de modo que podía vivir cualquier situación, por inmoral o impropia que pareciese, con la más perfecta naturalidad. Su yo revela un narcisismo mucho más pronunciado que el mío. Yo, Nora García, una mujer que ama a los perros, a los hombres e –insisto– a los zapatos, y que suele tener problemas con los dientes y los senos. Anaïs Nin exhibe, en cambio, un deseo permanente de teatralidad, de exhibición: imposible imaginar que alguna vez visitó el consultorio de un dentista. ¿Por qué imposible?, ¿de dónde saco esta idea? Cuando la conocí, ya muy enferma de cáncer, vestida con un traje indio, largo, de terciopelo azul turquesa



y una peluca color castaño, sus dientes seguían siendo perfectos y aún podía percibirse el ano extranatura que después de la operación le habían colocado los médicos en la cintura por cierto inexplicable olor.

Mirando los autorretratos de Frida Kahlo creo descubrir una íntima necesidad de reconocerse desde afuera, mucho más genuina. ¿Más genuina, verdaderamente, más genuina? Me detengo: un diario es siempre una indagación y este es un fragmento del diario que estoy escribiendo. Es el diario de una mujer sin cualidades. Me tranquiliza saber que escribirlo no es un signo absoluto de egotismo y me permite corroborar que –repito– otras mujeres son aún más narcisistas que yo, sobre todo Anaïs Nin: cuando era niña, sus tíos le regalaban unas sandalias semejantes a las que calzaba el Niño Dios el día de la Candelaria. Nin materializa sus deseos y eterniza sus memorias, y en ellas es el centro. Escribía diarios, los firmaba con un seudónimo y los guardaba herméticamente en cajas de seguridad en el banco. Más tarde esos diarios, que por su naturaleza e intención primera hubiesen debido mantenerse secretos, se publicaron en vida y por decisión propia. Luego se convirtieron en *best sellers* y fueron vendidos en cualquier supermercado, como las novelas del Marqués de Sade, pese a haber sido ambos proscritos hasta mediados del siglo xx. Durante las últimas décadas de su vida, Nin conoció la fama en forma de libro –novelas eróticas o diarios– y embotellada, como genio de *Las mil y una noches*, en la magia volátil de un perfume: un aroma patentado lleva su nombre y se agazapa detrás de la oreja de alguna neoyorquina, empalagando con su fuerte fragancia floral.



Frida fue reiterativa y su acción pictórica, literal. Su caballete y sus pinceles estaban situados frente a un espejo, así es como ella pintaba, ¿admirándose o intentando reconocerse? Por mi parte, debo confesar que cuando miro mis retratos fotográficos o las pinturas colgadas en un rincón de mi casa –bautizado “la egoteca”– doy rápidamente vuelta la cabeza.

La luminosidad del ambiente en las pinturas de Frida se revierte en el cristal de la mirada y esta se fija curiosa, extenuada, en ese espejo que le devuelve un rostro. Rostro particular enmarcado por una masa capilar, que se extiende y ramifica para decorar las zonas que hubiesen debido permanecer desnudas. El bigote, inusitado en una mujer o por lo menos depilado en las que lo tienen, brota perfecto, más perfecto aún por la complacencia con que Frida lo coloca en sus retratos, pelo a pelo, sobre el labio superior, en convivencia armónica con el cabello: crece sobre los ojos y se desliza hasta formar una línea sobre la nariz (hay un refrán antiguo, muy grosero, sexista, pero sugerente: “Mujer con bozo, coño sabroso”). Así, trenzas, bozo y cejas forman un todo continuo que animaliza y embellece; la prueba de ello es la cercanía de Frida, embelesada, con esos changuitos que, como su rostro, pululan en torno a ella repitiéndola, espejándola. La proliferación de vegetación tropical en el fondo de sus cuadros, aun en aquellos que pudieran ser más sobrios, es la consecuencia directa de esta exageración. En sus obras hay una gestación y una fertilidad constantes: abundan los frutos, el cabello, el color y los autorretratos. La pintura se convierte en fetiche y ella, la pintora, también: Madonna la idolatra, su familia la convierte en marca registrada, México existe en la geografía mental solo por Frida –me vuelven las ganas de vomitar–.

Para ella la maternidad es fundamental. Pero grullada, incluso, pero falla, porque el cuerpo está destrozado, perforado, dañado para siempre. La maternidad se aborta. Yo tengo dos hijas, nunca me practiqué un aborto y mi nombre es vulgar. La sangre es un producto necesario en cualquier maternidad, pero en los cuadros de Frida es un fluido que mana de los agujeritos múltiples de una mujer asesinada por “unos cuantos piquetitos”, de una mujer cuyo torso es un cuerpo mutilado, pero gestador de excrecencias que se multiplican y pasan a formar parte del fondo como paisaje y como materia plástica perfecta.

La proliferación selvática en Frida es la maternidad que no se dio en la vida y que se da en los cuadros, ramificándose en los árboles, en los frutos, en la cara, en forma de vellosidades múltiples, como en *La frontera* (1932). La frontera es ella, vestida de rosa porfiriano con su infaltable collar sangriento. El cuerpo se erige como límite entre los dos países, las dos naturalezas. En la mano derecha que lleva un cigarro encendido: rascacielos, fábricas, máquinas; en la izquierda, una banderita mexicana de juguete –16 de septiembre, mes de la patria– señala un paisaje feraz, en ruinas, con pirámides, piedras, plantas desbordadas y un ídolo femenino con el sexo tajado (¿qué otra cosa puede ser un sexo femenino, si no uno tajado? Basta leer *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz).

El mismo traje de Frida, ese traje encubridor de defectos, traje que yo, Nora García, he comprado en mis viajes al Istmo de Tehuantepec y que sobre mí se vuelve exagerado, ridículo, folclórico; ese traje-corsé, que puede resultar provocador y artificial, para mí es la prenda necesaria y definitiva de esa proliferación. En mí la proliferación se estanca, se difumina, se cancela.



¿Cómo enmarcar la abundancia y la diseminación? A través de los encajes, los holanes, los listones enredados entre las trenzas y convertidos en cabellos; los bordados que se multiplican, a menudo con ingenuidad; las flores y los frutos determinan el entorno, ese entorno que jamás luce vacío. Sobre los trajes de tehuana puedo adelantar una reflexión (coloreada y pulcra): quizá la tehuana es la mujer más definida de todas las mujeres mexicanas.

Lola Olmedo aparece pintada por Diego Rivera en un cuadro donde su rostro, sus pies y sus manos son frutos. El trasfondo la duplica, el traje de tehuana le otorga una carnalidad perfumada y caliente, propia de esa tierra donde las mujeres visten un traje que las hace a la vez santas (por el halo que irradia el tocado) y lascivas (por la estentórea carnalidad con que el traje realza sus características). Un traje de tehuana me recuerda a una piña, recuerdo exarcebado cuando se admiran los cuadros de Frida. La pulpa, la voluptuosidad frutal son sus atributos. En esa carnosidad vegetal traspasada al cuadro no existe la sangre, solo está cuando se registra un asesinato o, en el caso extremo, un aborto; entonces salpica, de manera incontenible inunda el espacio.

Frida Kahlo se observa y de su mirada poblada surge el pincel (hecho con pelos de sus cejas) definiendo un yo que nunca acaba de asirse cabalmente y que, por lo mismo, recomienza sin cesar ante sus ojos y los nuestros. En este autorretrato de 1933, mucho más sobrio, una Frida reflexiva, pintada al óleo sobre una lámina –consejo de Diego Rivera– casi desnuda de atavíos, un collar de cuentas prehispánicas de jade, redondas e irregulares, color gris burgués, sobre el cuello delicado, amarillento, dejando un espacio razonable

entre el escote y el encaje blanco que lo adorna. La mirada plácida, la boca muy bien delineada y el bozo delgadito, tenue, las mejillas coloreadas, los ojos serenos y la ceja unida, cayendo inoportuna sobre la nariz. El pelo alisado, con raya en medio y un cordón de lana gris rodea su cabeza, rematando esa apariencia de niña buena, un poco triste. Solo una oreja, de límpido trazo, coronada por una pelusilla sedosa y oscura, parece evocar la sensualidad reprimida. Las mías –mis orejas– están cubiertas por el pelo, delgado, suave, descolorido. Solo mis zapatos (Frida apenas los enseña) son escotados, de color magnífico, y los dedos de mis pies están pintados de escarlata. ¿La sangre que vierten los numerosos agujeritos que ostentan los cuerpos de las mujeres maltratadas y violadas que pinta Frida en sus exvotos, láminas populares, recuerdos de su infancia? y –¿por qué no?– también de la mía. ¶

El innombrable o el fetiche de la voz autoral

Por María Torres Valenzuela



En una conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969, Foucault afirmaba, a propósito de la indiferencia desplegada desde y sobre la voz que habla cuestionando la categoría de autor, que en ella se jugaba “uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea”(¿*Qué es un autor?* 11). Parecía ocurrir que en el consenso de lo que denominamos “la muerte del autor”, la pregunta por aquella muerte pasaba por alto las condiciones de ese fin. La preocupación foucaultiana pretendía volver sobre esa obviedad con el objeto de concentrarse en una función articulada en la construcción discursiva, para la cual la del sujeto –quien habla– no era más que una entre otras.

El interés por el autor y por su muerte no era, por supuesto, nuevo: la práctica de la escritura había evidenciado la prescindencia de la expresión –en tanto alienada de una interioridad, la escritura se volcaba ahora hacia un afuera, referida como orfandad en el lenguaje– así como su relación con la muerte –tachadura que trascendía al nombre para abismar la existencia misma del escritor–. La influencia de las reflexiones de Blanchot en las consideraciones foucaultianas presentadas en *Las palabras y las cosas* (1966) y repensadas en *El orden del discurso* (1970), resultaba evidente. El desastre y la angustia aparecerían como las condiciones de posibilidad de una escritura abismante respecto de las seguridades otorgadas por categorías más abocadas a decir el contenido que a concentrarse en la naturaleza del significante.

La presencia gravitante de Blanchot indicaba que esa naturaleza, ubicada ahora en el centro de las ocupaciones teórico-literarias, no solo desestabilizaba el marco categorial que se daba a la tarea de analizar las prácticas de escritura: sobre todo explicitaba que la muerte del autor se había develado como experiencia poética, es decir, como un obrar expuesto a condiciones límite de producción en las que el escritor sería fisurado por un ejercicio intrascendente. “El escritor se halla en la situación cada vez más cómica de no tener nada que escribir, ni medio alguno para escribirlo, y de estar obligado por una necesidad de escribirlo en todo momento. No tener nada que decir debe interpretarse en el sentido más sencillo del término: sea cual fuera lo que quiere decir, no es nada” (Blanchot 9).



El autor encontró contigüidad en palabras como *escritura* y *obra*, que aludían a él en la misma medida que lo ausentaban, desplazando la singularidad del origen hacia una despersonalización todavía atrapada en los resquicios de una monumentalidad inconfesable.

Esta era la escena que Blanchot enunciaba y a la que Foucault interrogaría para observar cómo se ocultaban en ella otras categorías que, queriendo sustituir a la de autor, impedían su partida. Cual cadáver exquisito, el autor encontró contigüidad en palabras como *escritura* y *obra*, que aludían a él en la misma medida que lo ausentaban, desplazando la singularidad del origen hacia una despersonalización todavía atrapada en los resquicios de una monumentalidad inconfesable. Por un lado, no se cuestionaban los parámetros que permitirían responder a la pregunta sobre qué es una obra, ni aquellos que definirían sus límites; por otro, cualquier concepto de escritura parecía remitir a su condición trascendental, se lo considerara tanto en su dimensión crítica (la palabra creadora) como en su dimensión religiosa (la palabra sagrada).

En este contexto, los humores deletéreos del cadáver insepulto del autor no podían sino resituar la pregunta por el sujeto del discurso. Pues si la muerte del autor era incuestionable y todo análisis se volvía ahora sobre la naturaleza de los significantes, ¿cuáles eran los obstáculos que impedían concebir al sujeto como una función “variable y compleja del discurso”, privado ya de su “rol de fundamento originario”?

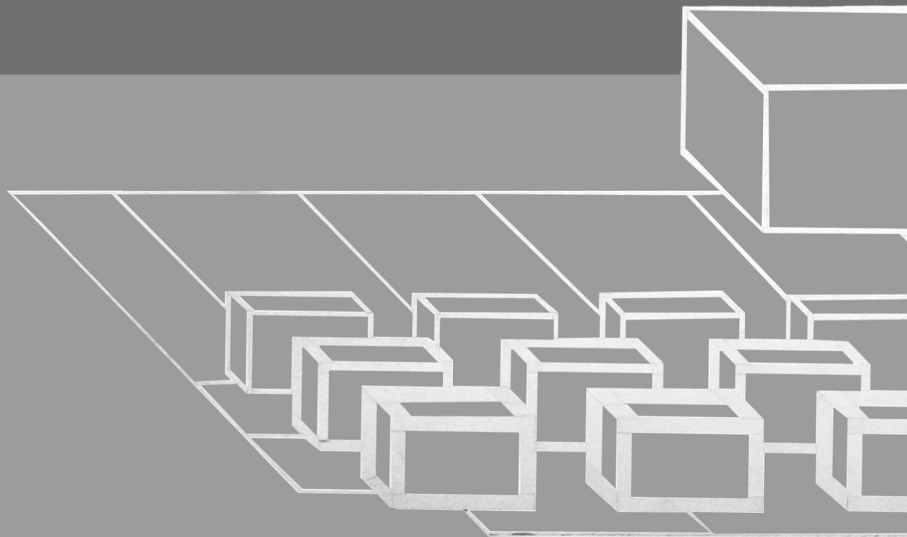
En el discurso de 1969, la recurrencia de la retórica foucaultiana a Beckett revela muchos de los mecanismos a partir de los cuales operaban esos obstáculos. Junto a él, el mismo Foucault recuperaría una supuesta dimensión ética inscrita en la pregunta por el autor, pero la pertinencia de una ética en la escena de la producción literaria aparecía porque ese “rol de fundamento originario” seguía enquistado tanto en el sujeto como en el autor, que es una de sus modalidades. Aún ante la constatación de la muerte del autor, este continúa ocupando “el papel de muerto en el juego de la escritura”, y esa presencia ausente funciona como fantasmagoría encubridora de lo irrenunciable: decir, hablar, nombrar, dar(se) un nombre. Perduraba, en tal juego, el hechizo de una pérdida, una vocación de origen que impedía la salida definitiva del autor de la escena, aun cuando se le considerara como un lugar vaciado de contenido, como una pura función discursiva.

En *El innombrable* (1953) de Beckett, la cuestión del hechizo de la pérdida resulta central. La cercanía con lo que años después ocuparía a Foucault en la conferencia de 1969 es considerable, visto desde la perspectiva de la voz que habla y de los límites de esa enunciable. En esta obra del autor irlandés bien puede entenderse la relación entre la efigie –que hace las veces de narrador– y el carácter hechizante inscrito en todo fetiche. Lo que evidenciaría la novela de Beckett es el vínculo entre la voz fetichizada de una autoría que, como origen, debe decir, debe nombrar –sin origen, sin destino– y la urgencia del silencio, vínculo de una espera o el aún-no cuya paradoja se escenifica en el juego intrascendente de la escritura. Tal función paradójica de la escritura, de la inmanencia del signo “dice”, este aún-no de un decir que advenga como definitivo, cuando ya no sea el decir sino silencio; mientras tanto, solo queda hablar por hablar, contemplar –en una contemplación que aplaza el acontecimiento del yo– el esfuerzo inútil de la espera.

La voz asiste a la ficción del espectáculo de sí sin la certeza de ese sí mismo que le permitiría contemplarse en la caída. Y es la contradicción implícita en una contemplación sin sujeto, la consecuencia de la espectacularización montada por la escritura como tejido de los significantes. Es decir, el texto solo está ahí para dar cuenta de una externalización sin fin en la forma informe de una voz que no se pertenece, pero que teme, a la vez, renunciar a la posibilidad del pertenecerse, ejercicio representado en la combinación del aún-no y el hablar por hablar. Tal como señala la efigie-fetiche: “Esta voz que habla (...) ¿es acaso una voz? (...) No es la mía, no tengo, no tengo voz y debo hablar, es cuanto sé, a esto es a lo que hay que darle vueltas, a propósito de esto debe hablarse, con esta voz que no es la mía, pero que no puede ser más que la mía, pues aquí no hay nadie más” (Beckett 56-57).

La efigie-fetiche no tiene memoria de una anterioridad a la que ella pueda atribuir(se). Es en tanto (se) *dice*, mientras sus esfuerzos por recordar un antes del lugar sin nombre que ocupa, del tiempo presente que ¿vive?, no concluyen ni siquiera en el momento en que la “novela” se detiene. Todo es aquí *in medias res* –sin entrada, sin salida–: “Yo debería atribuirme un comienzo si pudiera situarlo en relación con

Es el texto mismo la *performance* de una angustia que dice sin que haya nada que decir y, pese a esto, el lector asiste a una escritura, escucha un decir, así como la propia efigie-fetichista parece ser testigo de sí misma, sin que ese sí misma suponga la presencia de una subjetividad.

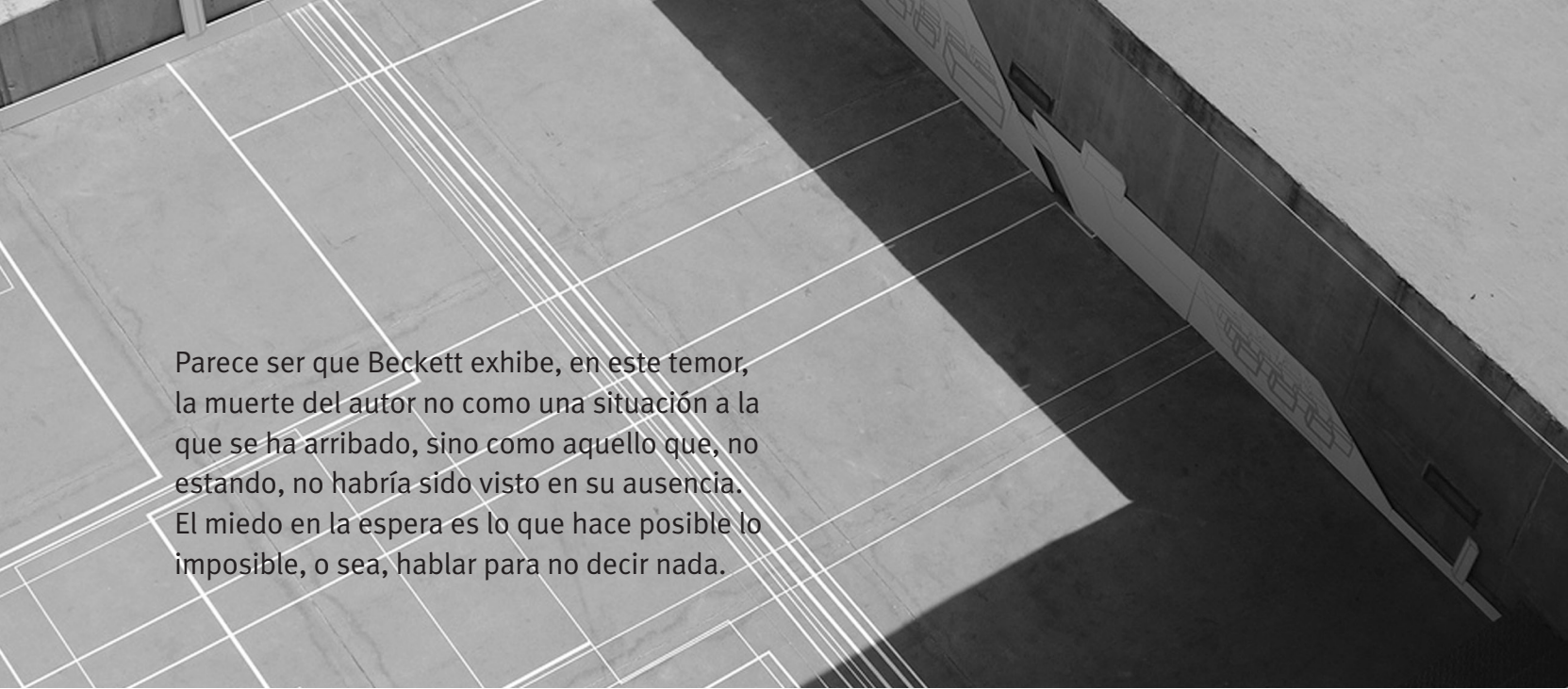


el de mi vivienda. ¿Aguardé en algún otro lugar a que éste se hallara listo para recibirme? ¿O fue él quien aguardó a que yo viniera a poblarlo? Desde el punto de vista de la utilidad, la primera de estas hipótesis es, con mucho, la mejor, y a menudo tendré ocasión de acogerme a ella. Pero las dos son desagradables. Diré, pues, que nuestros comienzos coinciden, que este lugar se hizo para mí y yo para a él a un tiempo mismo” (Beckett 43).

La coincidencia entre el lugar y el decir, su simultánea aparición, es también homologada aporéticamente con la escritura, y con esa más cómica situación del autor a la que se refería Blanchot: en tanto efigie, torso carente de brazos a la vez que de todo movimiento, la acción de escribir se vuelve imposible. El lugar, el decir, el escribir, se tornan indistinguibles en una zona grisácea impuesta como *lo que es*; la aporía radica en el engaño o la ilusión de una zona configurada como indeterminación, engaño en la medida que ficciona un lugar, fijando lo indeterminado al crear la ilusión de un sentido –como si al menos un residuo de las interrogantes inútiles pudiese ser resuelto en ese gris que se impone–. Un *entre* que se superpone a lo claro y a lo oscuro de todo, y que permite la aparición de las condiciones que otorgan un piso mínimo al decir, al lugar y a la escritura. Sin embargo, la efigie-fetichista se encarga de desmentir la posibilidad de una acción en las condiciones dadas por la imposición del gris: ninguna acción será viable donde el movimiento es inexistente. De acuerdo con esto, el recurso externo –las condiciones, lo dado, conciencia y sentido– exhibe su inutilidad como garante de la coherencia narrativa, lo que evidencia que en la corporización de la efigie-fetichista inmóvil este mismo recurso se presente como configurador del proceso de significación. Aquello no implica que estemos frente a una disolución del discurso: algo ocurre ahí, en el texto, pero es el texto mismo la *performance* de una angustia que dice sin que haya nada que decir y, pese a esto, el lector asiste a una escritura, escucha un decir, así como la propia efigie-fetichista parece ser testigo de sí misma, sin que ese sí misma suponga la presencia de una subjetividad.

La gravedad del gris, como zona, determinará la angustia de ese decir sin causalidad, tanto del asunto que constituye una narración como de la existencia inmovilizada

que encuentra en ese decir el único signo del estar ahí. El sin-asunto será ahora ese lugar indeterminado, puesto en cuestión por la escritura que persevera pese a todo. Desde esta perspectiva, la zona gris no es ya consuelo engañoso –dicho tautológicamente– que asegure un estar, más bien es excusa del sin-asunto, modalización discursiva que da un lugar al decir: “Aunque todo se vuelva oscuro, aunque todo se vuelva claro, aunque todo siga gris, el gris es el que se impone, para empezar, dado lo que es, pudiendo lo que puede, hecho de claro y de oscuro, pudiendo vaciarse de éste o de aquél, para no ser más que el otro. *Pero quizá me hago ilusiones en el gris, sobre el gris*” (Beckett 49, las cursivas son mías). En el párrafo siguiente la efigie-fetichista señala: “¿Cómo hago, en tales condiciones, para escribir, no teniendo en cuenta sino el aspecto manual de esta amarga locura? Lo ignoro. Podría saberlo. Pero no lo sabré. No esta vez. Soy yo el que escribo, el que no puede alzar la mano de mi rodilla. Soy yo el que pienso, lo justo para escribir, yo cuya cabeza está lejos. Yo soy Mateo y soy el ángel, yo llegado antes de la cruz, antes de la falta, llegado al mundo, aquí” (49). A diferencia de lo que ocurre en *La inspiración de San Mateo* (1602) de Caravaggio, el elemento externo ha sido interiorizado no porque se trate solo de un dispositivo cristiano que viene a explicar el origen de la escritura, sino porque nada ha ocurrido aún en el mundo que pueda justificar un origen; incluso si se considera el recurso cristiano como fuente interpretativa –el sacrificio del hijo de Dios que inaugura un mundo para lo humano en la falta que, en tanto carencia, debe ser llenada– aparece expuesto en un “aquí” que aún no ha tenido lugar. “Lo justo para escribir”, ya lo decía, abre ese “aquí” al que la efigie-fetichista se aferra en su “amarga locura”: estar aquí es *decir* ese estar, por tanto, el silencio aparece como evidencia de la inexistencia; guardar silencio implicaría entonces dejar de existir. Pero la promesa de salvación implícita en el silencio no es más que otro subterfugio, la justificación del estar, “donde me he dicho que estoy desde siempre” (50), que no encuentra nada atrás de sí y que parece instalar el origen como horizonte, aquello que ha de advenir: “Confío en que este preámbulo acabará pronto, a beneficio de la exposición que decidirá de mí. Desgraciadamente temo, como siempre, ir más lejos. Pues ir más lejos es irme de aquí, encontrarme, perderme, desaparecer y volver a empezar, desconocido al principio, después



Parece ser que Beckett exhibe, en este temor, la muerte del autor no como una situación a la que se ha arribado, sino como aquello que, no estando, no habría sido visto en su ausencia. El miedo en la espera es lo que hace posible lo imposible, o sea, hablar para no decir nada.

poco a poco tal como siempre, en otro lugar, donde me diré que estuve siempre, del cual no sabré nada, ni nada podré saber, dada la imposibilidad de ver, de moverse, de pensar y de hablar, pero del que poco a poco, pese a estos inconvenientes, sabré algo, lo bastante para averiguar que es el mismo de siempre” (51). De ahí la gravedad de la zona gris, del “aquí” inaugural, puesto que explicita el subterfugio de una existencia sin historia, sin anterioridad y sin obra. Pues la obra, ya no la de Beckett, sino la de esta voz que discurre haciendo un lugar a la experiencia, consiste en diferir a la obra: a la conciencia, al sentido, al mundo, al hombre, al mismo tiempo que desautoriza al autor del diferimiento.

Habría que recordar en este “aquí” del discurso como aplazamiento al Foucault de *El orden del discurso* (1970) para insistir en su dependencia –la del “aquí”– respecto de la voluntad de origen, de la verdad, como mecanismo que garantiza el estar, que es aquello que la efigie-fetiche no encuentra como lo dado. Es en la experiencia originaria, análoga al discurso, “antes incluso de que haya podido retomarse en la forma de un *cogito*, [que] hay significaciones previas, ya dichas de alguna manera, que recorrían el mundo, lo disponían a nuestro alrededor y daban acceso desde el comienzo a una especie de primitivo reconocimiento. Así, una primera complicidad con el mundo fundamentaría para nosotros la posibilidad de hablar de él, en él, de designarlo y nombrarlo, juzgarlo y finalmente conocerlo en la forma de la verdad. Si hay un discurso, ¿qué puede ser entonces, en su legitimidad, sino una discreta lectura? Las cosas murmuran ya un sentido que nuestro lenguaje no tiene más que hacer brotar; y este lenguaje, desde su más rudimentario proyecto, nos hablaba ya de un ser del que él es como la nervadura” (Foucault, *El orden* 48-49). Este primitivo “reconocimiento previo” a la configuración del *cogito* –las “significaciones previas” que van a condicionar su aparición– está ausente en *El innombrable*. Ya no arrojado en el mundo, pues ello supondría un accionar también previo, el *Deus ex machina* como presencia inescrutable explicaría el estar y ya no la zona gris cuya “previa” indeterminación justifica un absurdo dislate: es el miedo a la partida cuando aún no se ha arribado, miedo cuando no existiendo lo anterior, no hay nada a que temer. Parece ser que Beckett exhibe, en este temor, la muerte del autor no como una situación a la que se

ha arribado, sino como aquello que, no estando, no habría sido visto en su ausencia. El miedo en la espera es lo que hace posible lo imposible, o sea, hablar para no decir nada: “Tengo miedo, miedo de lo que mis palabras harán de mí, de mi escondite, una vez más. ¿Y si hablara para no decir nada, pero absolutamente nada? (...) Pero parece imposible hablar para no decir nada, se cree conseguirlo, pero siempre se olvida algo, un pequeño sí o un pequeño no, lo bastante para exterminar a un regimiento de dragones” (Beckett 51). Si hablar por hablar es posible, entonces, ¿qué es lo que se difiere, qué es lo que se sustrae al orden del discurso?

La sustracción a ese orden sigue dependiendo de las explicitaciones que puedan realizarse respecto de la categoría de autor. Si hay algo que hemos dado por sentado, erróneamente, es que su muerte implica su total desaparición de la escena discursiva. La escritura posterior a una novela como *El innombrable* ha escenificado el cadáver del autor –tal vez, de modos menos angustiosos– vaciado ya de la espera inútil. Sin embargo, y pese a las resistencias que provoca, su papel sigue estando allí, cubierto por tachaduras, fetiche fantasmagórico que no cesa de penar. ¶

Bibliografía

Beckett, Samuel. *El innombrable*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. Impreso.

Blanchot, Maurice. *Falsos pasos*. Valencia: Pre-Textos, 1977. Impreso.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.

---. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones Literales y El Cuenco de Plata, 2010. Impreso.

T R A D U C C I Ó N

Lucian Blaga: Poemas

Por Igor Barreto

Lucian Blaga (Lancrăm, 1895-Cluj-Napoca, 1961) fue un poeta, filósofo y dramaturgo rumano, cercano al movimiento expresionista –en su caso, no se trataba de un expresionismo alemán específicamente propenso a lo caricaturesco y grotesco–. Blaga se acerca al expresionismo a través de lo que llama “tradicionalismo metafísico”, caracterizado por la exacerbación del yo y de cierto espíritu dionisíaco y profético. En ese período de entreguerras, el autor opone esta actitud al desarrollo de un pensamiento extremadamente científico y una sociedad demasiado práctica, acentuando la relación entre el poeta y el mundo. El primer poema –perteneciente a su primer y más famoso libro: *Los poemas de la luz* (1919)– es un emblema de este propósito. Desea ampliar el misterio del mundo, no aclararlo. El segundo –del mismo libro– parece hablar del estatismo intelectual necesario para contemplarse. Y el último –de su libro *Elogio del sueño* (1929)– es quizá el texto más convencionalmente expresionista por el tratamiento de atmósferas amenazantes. Fue un poeta un tanto silenciado por el “socialismo real”. Qué ironía, al final la poesía salió vencedora de este duelo utilizando su orfismo más antiguo. Si Mandelstam miraba el cielo a la hora de decir sus poemas, Blaga acercaba el oído a la tierra para escuchar las voces de las “madres”: portadoras de la profunda tradición espiritual de su país.



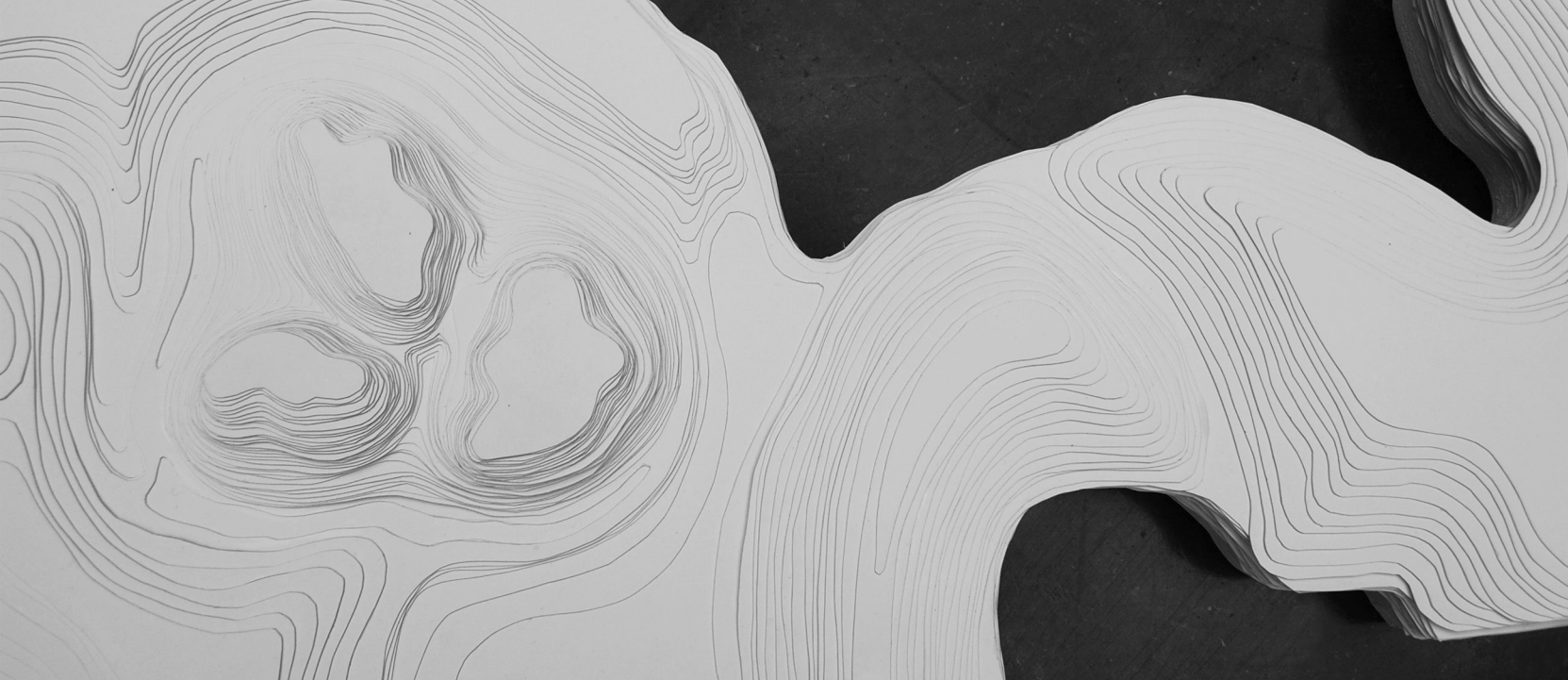


Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa înbogățesc și eu întunecata zare
cu largi flori de sfânt mister
și tot ce-i neînțeles
se schimbă-n neînțelesuri și mai mari
sub ochii mei-
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Yo no destruyo la corola de milagros del mundo

Yo no destruyo la corola de milagros del mundo,
ni aniquilo con la mente
los misterios que encuentro en mi camino:
en flores, en ojos, sobre labios y tumbas.
La luz de los otros
sofoca la magia de lo desconocido
oculto en insondables tinieblas, pero yo, yo con mi luz,
agrandando el misterio del mundo.
Así como los rayos de la blanca luna
no atenúan, sino que estremecidos,
aumentan aún más el enigma de la noche,
así, yo enriquezco el horizonte oscuro
con lentos temblores de sagrado misterio;
y todo lo inexplicable
se transforma en secretos, aún más grandes
bajo mi atenta mirada,
porque yo amo:
flores y ojos, labios y tumbas.



Stalactita

Tăcerea mi-este duhul -
și-ncremenit cum stau și pașnic
ca un ascet de piatră,
îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,
în care cerul este bolta.
Lin,
lin,
lin - picuri de lumină
și stropi de pace - cad neconținut
din cer
și împietresc - în mine.

Somn

Noapte întreagă. Dăntuiesc stele în iarbă.
Se retrag în pădure și-n peșteri potecile,
gornicul nu mai vorbește.
Buhe șure s-așază ca urne pe brazi.
În întunericul fără de martori
se liniștesc păsări, sânge, țară
și aventuri în cari veșnic recazi.
Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.

Estalactita

El silencio es mi espíritu
inmóvil y sosegado
como un asceta de piedra,
me parece que soy
una estalactita en una inmensa gruta
donde el cielo es la bóveda.
Lentas,
lentas,
lentas, gotas de luz
y de paz, caen incontenibles
y se petrifican, en mí.

Sueño

Noche profunda. Las estrellas danzan en la hierba.
En bosques y grutas se retraen los caminos,
el gallo enmudece.
Búhos tenebrosos se posan como féretros
sobre las ramas de los abedules.
En la oscuridad sin testigos
se sosiegan los pájaros, la sangre, el país
y las aventuras que eternamente emprendo.
Un alma persiste en un soplo ligero,
fuera de hoy
y mañana.
Siglos hirvientes,
despiertan entre árboles
con sordo rumor.
En mi sueño,
mi sangre como una ola me lleva de vuelta
a mis parientes.

Sacher-Masoch: deseo y fetiche

Por Javier Pavez Muñoz

Nunca un escritor utilizó como él [Sacher-Masoch] los recursos de lo fantasmal y de la interrupción.
G. Deleuze, *Sacher-Masoch y Sade*.

[Al feticlista] el fetiche se le escapa fatalmente de las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagórica.
G. Agamben, *Estancias*.



1. Deleuze señala que el deseo no es sino diferimiento del placer. En este sentido, el fetiche y el contrato –volveremos sobre esta figura– expresan en Sacher-Masoch el retardo del placer, como rasgo del proceso del deseo. Escribe: “La forma según la cual el contrato está enraizado en el masoquismo sigue siendo un misterio. Diríase que se trata de deshacer el vínculo del deseo con el placer: (...) el deseo como proceso debe conjurar el placer y posponerlo al infinito. La mujer-verdugo envía sobre el masoquista una onda retardada de dolor, que éste utiliza evidentemente no para obtener placer, sino para remontar su curso y constituir un proceso ininterrumpido de deseo. Lo esencial se convierte en la espera o el suspenso como plenitud, como intensidad física o espiritual (...). Sacher-Masoch es el escritor que convierte el suspense en el resorte novelesco en estado puro, casi insoportable” (*Crítica* 78-79). El deseo, pues, no es sino en suspenso. El suspenso infinito como aplazamiento ilimitado del placer radica, si se nos permite decirlo así, en una experiencia sin estesia de la autenticidad. Es decir, la sensibilidad experiencial moderna se desbarata en excitaciones que difieren al infinito la total captación del objeto de deseo. Económicamente dicho: el deseo es placer en suspenso. Suspendido o retardado al máximo pues el deseo, que pospone el placer al infinito, indica en Deleuze un proceso y no una organización; se vincula a un funcionamiento heterogéneo respecto de la subjetividad transparente, implica la desterritorialización que traza líneas de fuga; con todo, involucra “la constitución de un campo de inmanencia o de un ‘cuerpo sin órganos’, que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos” (*Deseo* 18).

2. Para Freud, el objeto no podría corresponder al sujeto como adecuación simple. La constitución del objeto admite una quebradura, una brecha y una diferencia Yo/Objeto. Es decir, entre el sujeto y el objeto hay una relación diferencial, y la constitución del objeto de deseo radica, ante todo, en la constitución de la brecha, de la diferencia. Ambas instancias se relacionan en la brecha Yo/no-Yo, lo que significa que la relación con el objeto es subsidiaria de una falta. El objeto supone una pérdida, en el sentido que ese objeto no podría tenerse desde el punto de vista de un Yo ideal, narcisista. Podríamos aventurar que esta operación de la brecha Yo/no-Yo, no está lejos de que lo que Freud llama



La sensibilidad experiencial moderna se desbarata en excitaciones que difieren al infinito la total captación del objeto de deseo. Económicamente dicho: el deseo es placer en suspenso.

renegación (*Verleugnung*)¹. Esta no se agota en la represión (*Verdrängung*), sino que conserva y repudia la falta. Como escribe Agamben: “En la *Verleugnung* fetichista, en el conflicto entre la percepción de la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo, que lo empuja a negar la percepción, el niño no hace ni lo uno ni lo otro, o más bien hace simultáneamente las dos cosas” (54). La negativa a tomar conciencia y admitir la realidad de esta ausencia se debe, piensa Freud, a que esto haría pesar una amenaza de castración sobre el propio pene. En esta traza de cuestiones, escribe Deleuze que “el fetiche es la imagen o el sustituto de un falo femenino, es decir, un medio por el cual nosotros denegamos que la mujer carezca de pene” (*Sacher-Masoch* 29). La constitución del fetiche, entonces, no es otra cosa que la sustitución del pene ausente en la madre, que responde a la operación de la *Verleugnung* en que el deseo niega y afirma su objeto. El fetiche, entre la percepción de la realidad y el contradeseo que lo obliga a la negativa de su percepción, es símbolo y negación, es el sucedáneo de aquella presencia que falta y, al mismo tiempo, el signo de su ausencia. El deseo, en la renegación fetichista, niega y afirma su objeto, lo hace presente en la negación que lo afirma. El objeto-fetiche remite *ad infinitum* a un lugar inasible e imposible de poseer. Aquí radica el aplazamiento infinito del placer. Escribe Deleuze: “[E]l proceso de denegación masoquista va tan lejos que abarca al placer sexual mismo: retardado al máximo, el placer es afectado por una renegación” (*Sacher-Masoch* 30).

3. Ya sean látigos, gorros, disfraces, calzados, terciopelos o pieles, el fetiche en Sacher-Masoch moviliza el deseo como aplazamiento del placer. Dicho de otro modo, es la movilización que territorializa y desterritorializa el deseo en un “objeto parcial”. En Sacher-Masoch, entonces, el fetiche es un campo de experimentación que se aproxima a lo que

Deleuze llama “cuerpo sin órganos” y, como el contrato, se inscribe como un marco construido por flujos e intensidades múltiples. Es un marco de intensidades que recorre la experiencia del masoquismo y que, a la vez, explosiona como marco simple. La movilización del deseo como diferimiento del placer, muestra al fetiche como un plano de intensidades que no responde a un proceso arborescente sino rizomático. Lo suyo es la variación no vertical que se enlaza con intensidades que se urden formando superficie. Más allá de un plano central de organización y desarrollo, más allá de un *órganon* estratificado que organiza y fija las mutiplicidades, este proceso de aplazamiento infinito compone al fetiche como superficie, como un plano de intensidades que no se deja obturar limpiamente o subsumir por codificación alguna.

4. Habría que leer, pues, un movimiento de exposición del fetiche en Sacher-Masoch. En términos marxianos, el fetiche es idealista pues instala un objeto autónomo como “realidad *per se*”, olvidando la escena de su producción. El movimiento radica en que Sacher-Masoch instalaría la exposición de la escena de producción del fetiche *en* el fetiche: su mostración y no el olvido. El fetiche, en esta traza expositiva, se condensa materialistamente. En otras palabras, la exposición desfeticchiza el fetiche.

Si el fetiche conserva la pérdida en su desaparición, la exposición muestra lo que el fetiche tuvo que ocultar para constituirse como tal. Así, la exhibición de la operación del fetiche como sustitución de una falta (Freud), constituye a la vez una desfeticchización (Marx) que funciona como un cuestionamiento tanto filosófico como político. Sacher-Masoch, al exponer esta operación, cuestiona tanto la noción más clásica de sujeto –en la renegación que indica la falta que lo constituye– como cierta noción de poder –al exponer la ficción del poder en la figura del contrato–.

¹ Consultar Freud, S. “El fetichismo”. *Obras completas*. Tomo xxi. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Impreso.

² Consultar Thayer, Willy. “Fin del trabajo intelectual en la era de la subsunción real del capital”. *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006. Impreso.

Si el fetiche completa el agujero del trauma negando su ausencia, la exposición de su operación marca la falta que nos “constituye” y que agujerea (*fait trou*) al sujeto clásicamente comprendido como fundamento.

4.1. La renegación fetichista indica la falta que agujerea al sujeto, la brecha que lo constituye. Por ejemplo, Lacan hacía jugar la noción de trauma y agujero (o, si se quiere, brecha). Agujero es en francés “trou”, lo que permitía que Lacan escribiera *traumatisme* como *troue-matisme*, señalando la “herida”, “fisura”, “hendidura”, “quebradura” y “diferencia”, incluso la “huella” propia del traumatismo o *troue-matisme*. Como se sabe, “trauma”, en griego, es justamente “herida” y deriva de “perforación”. Si no forzamos demasiado los términos, el trauma es de la pérdida, el agujero (*trou*) y la huella de esa falta. Si el fetiche completa el agujero del trauma negando su ausencia, la exposición de su operación marca la falta que nos “constituye” y que agujerea (*fait trou*) al sujeto clásicamente comprendido como fundamento.

4.2. Decíamos que la *exposición* del fetiche como sustituto de una falta (Freud) constituye, a la vez, una desfetichización (Marx). Ahí se condesa un cuestionamiento del poder como *topos* autónomo, en una exploración diferenciada de los fragmentos que la definen. Es decir, se trata de un poder de producción que pone en escena sus términos y que, al hacerlo, cuestiona tanto el poder como la producción. Si la sumisión del héroe masoquista a la mujer pende de un contrato, ahí donde “la complementariedad contrato-suspense infinito desempeña en Sacher-Masoch un papel análogo al del tribunal y el ‘aplazamiento ilimitado’ en Kafka” (*Crítica* 79), podríamos decir del poder lo que Borges escribe a propósito de la obra de Kafka: “[E]n todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas” (10). La cuestión del poder como ficción se moviliza aquí en torno a la figura del contrato y del humor. La figura del contrato tiene un doble vínculo: el contrato es organización de los cuerpos y, a la vez, suspensión del placer que interrumpe la organización. Ocurre, entonces, que el contrato en Sacher-Masoch funciona como un dispositivo de poder (que impone una organización a los cuerpos y opera una territorialización del deseo), pero, al mismo tiempo, al diferir el placer en lo inasible del objeto de deseo, funciona como un contrato-máquina. Como escribe Deleuze: “[E]l contrato [en Sacher-Masoch] está como desmistificado” (*Sacher-Masoch* 82).

En este sentido, el diferimiento del placer que establece el contrato como deseo político no es sino el diferimiento de la constitución del deseo (el deseo no se constituye, sino que se desterritorializa) y, a la vez, el diferimiento del poder clásico soberano que reterritorializa el deseo como campo autónomo de organización: tal diferimiento, en la misma exposición, es humorístico. O como afirma Deleuze: “[Sacher-Masoch] traza un cuadro original en el cual el contrato aparece como el signo principal, vinculando asimismo las conductas masoquistas a las minorías étnicas y al papel desempeñado por las mujeres en el interior de tales minorías: el masoquismo se convierte en un acto de resistencia, inseparable del sentido del humor característico de las minorías. Sacher-Masoch es un gran sintomatólogo” (*Conversaciones* 227). En cuanto tal, entonces, el contrato establece el dolor como condición de “llegada del placer” (*Sacher-Masoch* 80), ahí donde el placer es placer diferido, deseo o placer por venir, aquello que es pura llegada y que en suspenso –como diría Pablo Oyarzún en la traza del humor– *viene después*. ¶

Bibliografía

Agamben, Giorgio. <i>Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental</i> . Valencia: Pre-textos, 1995. Impreso.	---. <i>Crítica y clínica</i> . Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
Borges, Jorge Luis. “Prólogo”. <i>La metamorfosis y otros relatos</i> . Por Franz Kafka. Barcelona: Edhasa, 1987. Impreso.	---. <i>Conversaciones</i> . Valencia: Pre-textos, 2006. Impreso.
Deleuze, G. “Deseo y placer”. <i>Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura</i> , nº 23. Barcelona: 1995. Impreso.	---. <i>Lógica del sentido</i> . Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
	---. <i>Sacher-Masoch y Sade</i> . Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969. Impreso.
	Oyarzún, Pablo. “El pensamiento viene después”. <i>Anestésica del ready-made</i> . Santiago: Ediciones LOM/Arcis, 2000. Impreso.

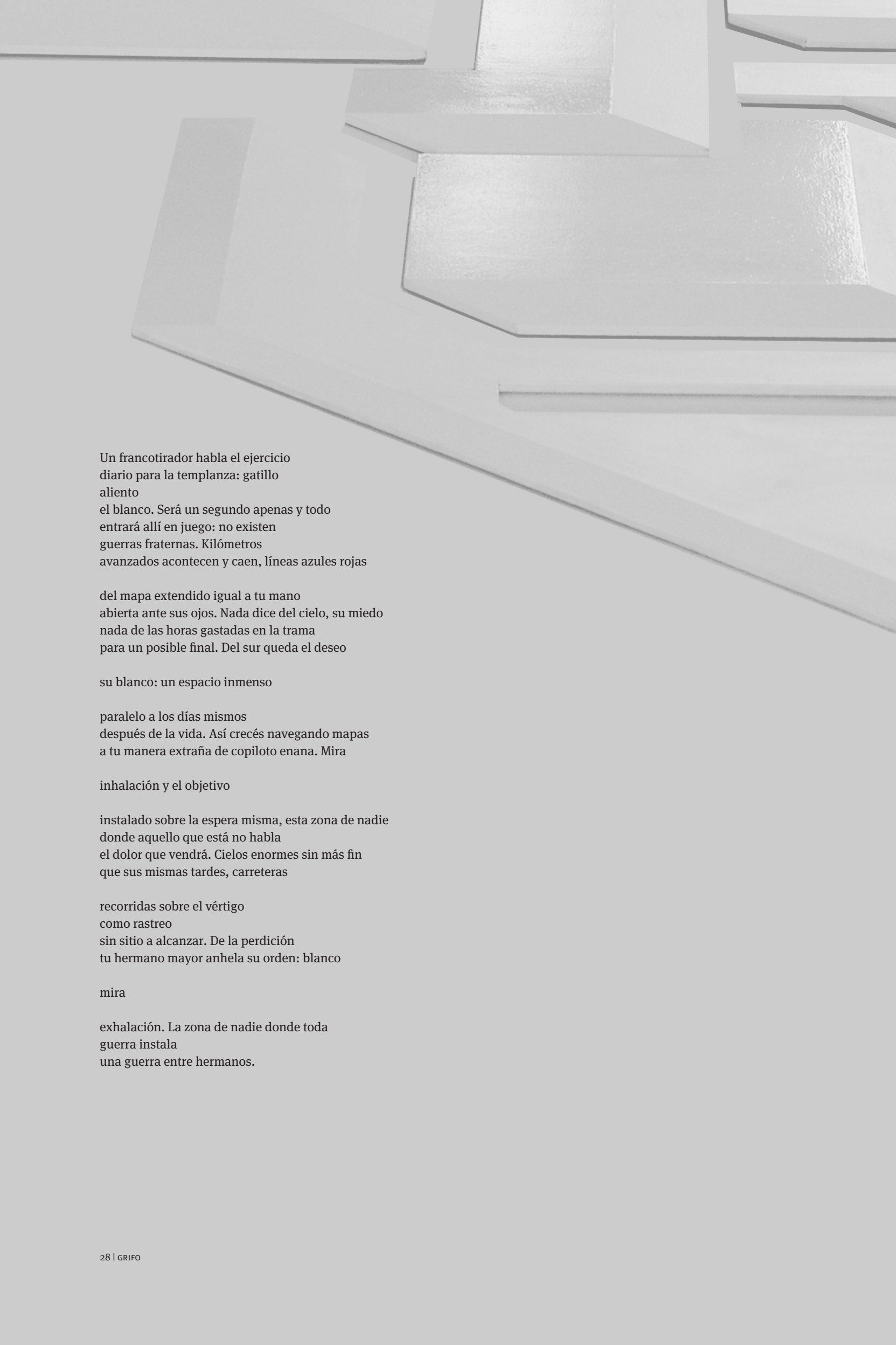
INÉDITOS

Andi Nachon

(Buenos Aires, 1970). Profesora de letras en el Instituto del profesor Mariano Acosta; docente adjunta en Historia de la Comunicación Visual en las carreras de Diseño Gráfico y Diseño de Indumentaria de la Universidad de Buenos Aires; guionista de la productora AURA (Universidad Nacional del Noroeste de Buenos Aires); y trabaja para el Canal Encuentro. Desde 2010, integra el consejo editorial del sello Peek A Boo (artes visuales y poesía).

Ha publicado los libros de poesía *Siam* (Nusud, 1990); *Warszawa* (Bajo la luna, 1996); *Taiga* (Suscripción, 2000); *Goa* (Tsé-tsé, 2003); *Plaza Real* (La Bohemia, 2004); *36 movimientos hasta* (La Bohemia, 2005); y *Volumen I* (Peek A Boo, 2010); además de dos compilaciones: *Taiga no Rio de Janeiro* (Edições da passagem, 2001) y *Villa Ballesta/Ñuñork* (Surada, 2003); y la inclusión de sus poemas en diversas antologías. En 2007 realizó la selección y el prólogo de *Poetas argentinas (1961-1980)* (Ediciones del Dock).

Los poemas publicados en este número de *Grifo* corresponden a una breve selección del libro inédito “La III Guerra Mundial”.



Un francotirador habla el ejercicio
diario para la templanza: gatillo
aliento
el blanco. Será un segundo apenas y todo
entrará allí en juego: no existen
guerras fraternas. Kilómetros
avanzados acontecen y caen, líneas azules rojas

del mapa extendido igual a tu mano
abierta ante sus ojos. Nada dice del cielo, su miedo
nada de las horas gastadas en la trama
para un posible final. Del sur queda el deseo

su blanco: un espacio inmenso

paralelo a los días mismos
después de la vida. Así crecés navegando mapas
a tu manera extraña de copiloto enana. Mira

inhalación y el objetivo

instalado sobre la espera misma, esta zona de nadie
donde aquello que está no habla
el dolor que vendrá. Cielos enormes sin más fin
que sus mismas tardes, carreteras

recorridas sobre el vértigo
como rastreo
sin sitio a alcanzar. De la perdición
tu hermano mayor anhela su orden: blanco

mira

exhalación. La zona de nadie donde toda
guerra instala
una guerra entre hermanos.

El fin un fuego de artificio
en el fondo
tu hermano tiene mañas estéticas

lluvia de meteoritos, frentes de guerra

comandos asesinos: para el héroe
amurallado en su propia causa

la niña repetirá: fuerzas para la revuelta
vos la revolución. Y no en plegaria

tratamos un problema

si la única belleza dice
belleza final. Contra piedras
saltarinas de rutas no asfaltadas

se acoraza el chevy, nuestro parabrisas
a prueba de balas.

Promedian los setenta y se retrasa
un año tu entrada a la primaria. Muchos esperan
el mundial mientras algunos
en urgencia alistan estrategias

encubrimiento o huidas. Como todo
horror cuando se instala parece
jamás comenzó y nunca
podrá terminar. Se retrasa

nuestra vuelta a la vida como quien pospone
cierta operación o el festejo
de un cumpleaños más: nada

dice peligro y el peligro
está en todos lados. Alucinada

la familia se entrega toda
en velocidad al viaje, cuerpo
hermanado a este desierto y capaz

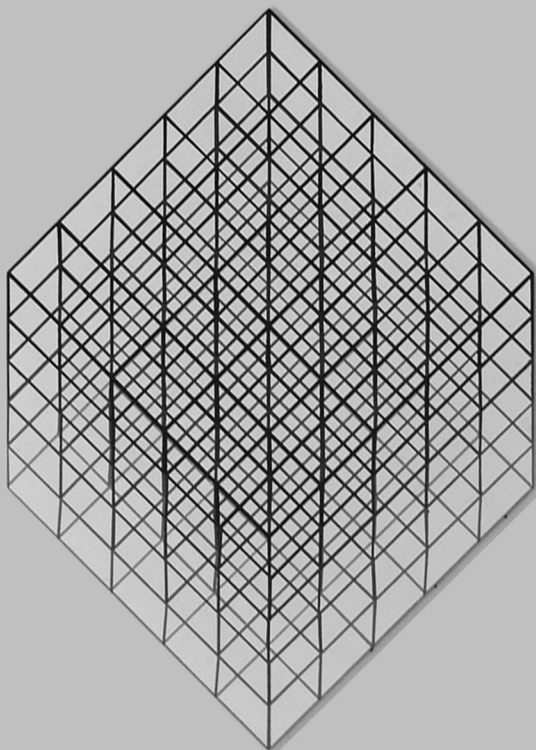
de esfumarse hecho polvo aunque perdure
mineral e indestructible su estructura. En retraso

mucho después buscarás rastros, a tu forma una memoria
su posible redención. Hubo horizontes
abiertos en herida al vértigo, incontables

las estrellas por la noche signaron este viaje, su imperio
para tu familia incapaz
de arribar a un final.

El erotismo desplazado en Julio Herrera y Reissig

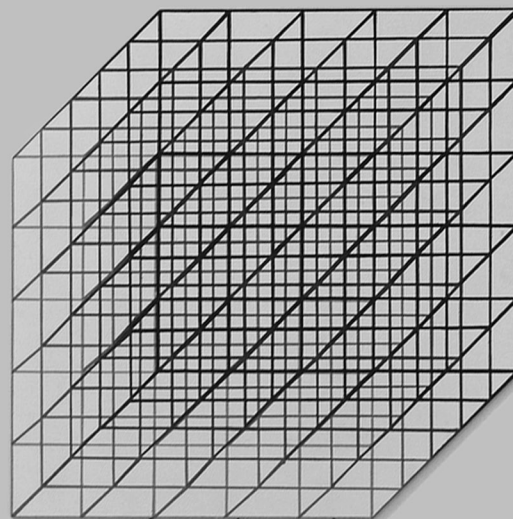
Por Thomas Harris



*Husmeaba el sol, desde la pulcra hebilla / De tu botina, un
paraíso blanco... / Y en bramas de felino, sobre el banco, /
Hinchóse el tornasol de tu sombrilla. // Columpióse, al vaivén
de mi rodilla, / La estética nerviosa de tu flanco; / Y se exhaló
de tu vestido un franco / Efluvio de alhucema y de vainilla. //*
*Entre la fuente de pluviosas hebras, / Diluía cambiantes de
culebras / La tarde... Tu mirada se hizo muda // Al erótico
ritmo; y desde el pardo / Plinto, un Tritón significó su dardo /
Concupiscente, hacia tu liga cruda!...*
Julio Herrera y Reissig, “La liga”.

1. La primera dificultad para hablar de la poesía de Herrera y de Herrera mismo, es su radical extrañeza en un contexto singular en la lírica hispanoamericana: el modernismo. Darío lo ve como un poeta de excepción, un “raro”, para usar sus propios términos: “Comprendo que sufrió, desde luego, la tristeza correspondiente a su hipersensibilidad, a su intravisión del mundo y a su inadaptación de las cosas corrientes de la vida. Como el ‘albatros’ del mal del maestro Baudelaire, las grandes alas le impidieron andar. Vivía, pues, a mi entender, *out of the world*, fuera de nuestro común ambiente, en perpetua atmósfera de ensueño y de irrealidad, víctima de una fatalidad divina, algo como un *Beau-du-bois-dormant*, a quien había que despertar con su beso la más enigmática de las reinas, para mostrarle, ya en su reino desconocido, la aurora de la gloria” (1173). Saúl Yurkiévich, con una mirada más distanciada y menos retórica, afirma: “La originalidad de Julio Herrera y Reissig reside en su extremismo; radicaliza todas las tendencias del modernismo. Por exageración y por diversificación, tensa hasta su punto de ruptura el sistema poético tradicional posibilitando su desmantelamiento” (75-76). Otra visión más “iluminada” propone Ángel Rama: “De todos aquellos que llamamos ‘modernistas’ porque nos insertaron violentamente en la modernidad y nos hicieron partícipes de una búsqueda artística universal, fue el más tardío y a la vez más extremado; el más exótico y por lo mismo el más americano, ya que logró despojar de todo aditamento circunstancial a una inflexión del arte europeo para transmutarla en un valor absoluto, tal como es propio de la heterodoxia de las tierras marginales americanas. Para Rubén Darío, un hermano menor, desaforado” (“La estética” 23).

Sabemos por Freud que el fetichismo obedece a un desplazamiento metonímico –la parte por el todo–, donde la presencia del objeto del deseo es reemplazada por un fragmento del cuerpo o por un objeto –vestimenta– que cubre o evoca una parte del cuerpo.



Herrera fue un poeta hijo pródigo de su tiempo, un desplazado de la clase burguesa uruguaya, a la cual fustigó desde sus atalayas (la revista llamada así: *La Revista*), una torre desde la que disparó, con un discurso lírico complejo y transgresor, sobre una capital urbana a la cual llamaba “Tontovideo”. Una escritura que criticó los prejuicios de su clase y la sumisión de la mujer –“las patronas aldeanas”–: “Nuestras mujeres son algo así como parodias vivas de su sexo, símbolos humanos que representan la estabilidad de las rutinas, incapaces de sentir en su naturaleza las garras del fuego de las pasiones, que no creen en la realidad de las Manon, las Julias, las Adelaidas, etc., y refiriéndose, con escéptica risilla, a las representaciones que en sus obras hacen los psicólogos y los dramaturgos, exclaman: ‘¡Cosas de libros!’”. La carne fosfórico-arcillosa de que habla Byron no se expende en nuestra sociedad” (Rama, *Las máscaras* 65). Un llamado violento, irónico, sarcástico también, a la liberación de la mujer, en los albores de la modernidad hispanoamericana.

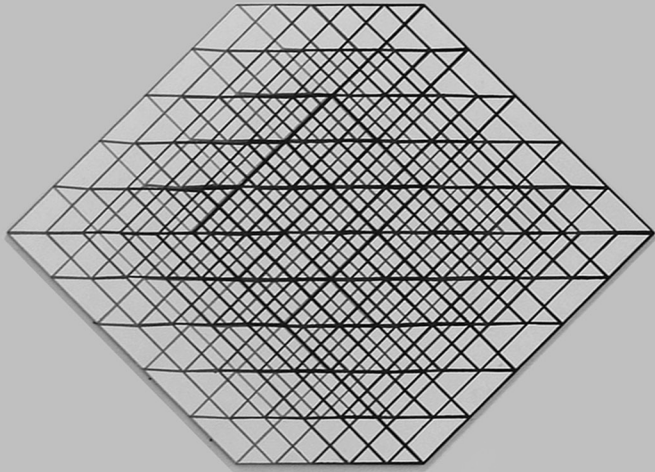
2.

*Luego, en un rapto de luz, / Suspiró y enajenada /
Me abrió como un libro erótico / Sus brazos y su mirada.*
Julio Herrera y Reissig, “La vida”.

Entre todos los “motivos” por los que transitó Herrera, el erótico es tal vez uno de los más rupturistas, transgresores y “desenmascarados” de su obra, que halla su máxima expresión en *Los parques abandonados*. En el epígrafe que abre este acápite, se hace evidente la llamada o apelación al cuerpo como una totalidad, en la cual este se transfigura en textualidad, y la textualidad en cuerpo: leer es poseer, poseer es leer y el cuerpo del sujeto deseado transita desde el eros al discurso, las dos caras de la misma moneda retórica y *deseante*. Se lee y se posee –al leer/escribir– al otro. Desde allí dimana una lingüística erótica que deviene en diversas fases.

Eduardo Espina propone que en la poesía de Julio Herrera y Reissig el “eros puede ser visto: la metáfora herreriana privilegia una complacencia visual” (979): “Morías, como un pájaro en su nido, / En tu rostro emoliente de escarlata; / Tus dedos picoteaban al descuido / La fresa que asomaba entre la bata” (“Muerte blanca” 979). Poema donde se “visualiza” la “pequeña muerte, el orgasmo y, a la vez, el falo”. Dice Espina: “La representación poética del erotismo se funda en la imagen: la escritura acontece como un ‘acto de ver’ el cual se define por un desvío gramatical de lo empírico; la sexualidad masculina es representada por un acontecimiento lingüístico ‘la fresa que asomaba en la bata’” (979). Así, en la poética herreriana el ver no se daría a través del ojo, sino de la imaginación, donde la visión primaria sobre el “ver”. La descripción objetiva produciría un desplazamiento hacia otro lugar, en el que estaría el cuerpo, pero sustituido por su alteridad: “¡Oh milagro de atracción / Y de curva, oh la suprema / Cosmofisiologización! / A un costado del arzón / Caía su augusta pierna / Como una interrogación / A la geometría Eterna” (“La vida” 979).

3. Si la posesión es imaginaria –producto de la textualización discursiva del eros– el “decorado” erótico se asemejaría, en la lírica de Herrera, a una práctica fetichista. Sabemos por Freud que el fetichismo obedece a un desplazamiento metonímico –la parte por el todo–, donde la presencia del objeto del deseo es reemplazada por un fragmento del cuerpo o por un objeto –vestimenta– que cubre o evoca una parte del cuerpo. El cuerpo es evocado por un fragmento sin presencia, donde la organicidad se suplementa por una serie de “vacíos”, lo que para Freud constituiría una forma de perversión, un *extremo* de lo sexual, una transgresión del deseo desplazada a lo “anormal” por un “trauma”. Este efecto metonímico –lingüístico– del fetichismo, se puede considerar “como una subversión estética del cuerpo” (989), en tanto que pasaría a constituir la presencia de lo ausente. En lugar del otro –que brilla por su ausencia–, en esa carencia somática (donde el recuerdo es un hiato que no logra su plétora) comenzaría la escritura, la textualización desplazada del cuerpo en tanto ausencia y, por lo mismo, en tanto definición. De esta manera, la posesión –o su deseo– se transformaría en un monólogo, un gesto masturbatorio por ausencia del otro y,



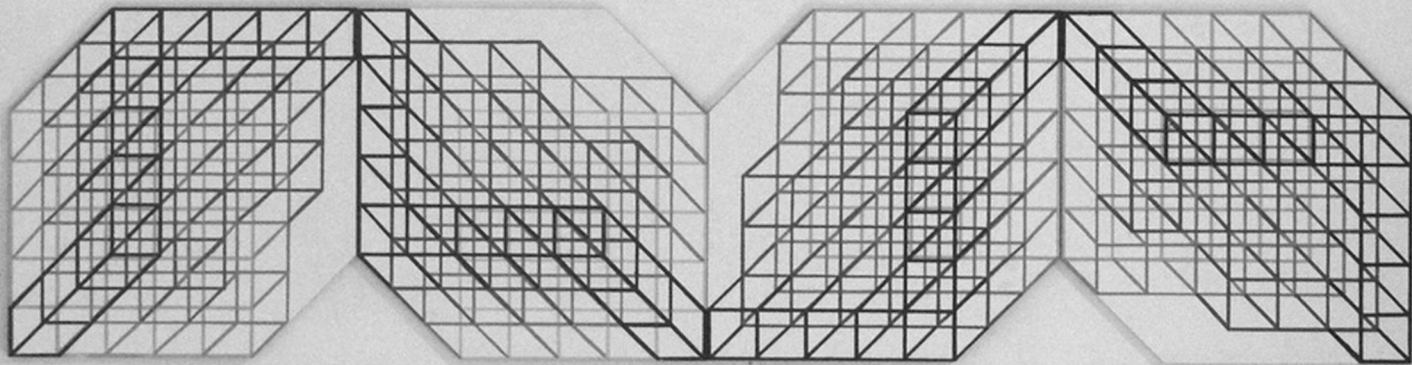
El fetichismo no solo es desplazamiento lingüístico, sino además –y por lo mismo– un vacío, una ausencia, suerte de carencia del cuerpo y, por lo tanto, una perversión extrema del deseo al quedar *al paio*, sin su objeto. Es decir, sustitución y *horror vacui*.

debido a ello, por un desdoblamiento: “Ella me huía, me huía / Y huyéndome me atraía” (“La vida” 993). Concluye Espina: “El fetichismo, aparte de destacar la permanencia de la seducción (el deseo que se continúa aún en el vacío) manifiesta una soledad que puede considerarse ‘sensual’” (896). El fetichismo en Herrera se revelaría como una suerte de soledad, una imposibilidad de resistir la ausencia: la vestidura sería la analogía desplazada del cuerpo, ahora solo en tanto añoranza. Una imaginaria reposición de la presencia: “Para hechizarme, hurí de maravillas, / Me sorprendiste en pompas orientales, / De aros, pantuflas, velos y corales, / Con ajorcas y astrales gargantillas” (“Odalisca” 986).

Espina des-
ma-
objetos que por su “genealogía” evocan imaginariamente una zona o fragmento específicamente erotizante del cuerpo –piernas (ligas), pechos (corpiño) o pubis (falda)–: “Como un corpiño que al besar excita” (“Octubre” 986); “Concupiscente, hacia tu liga cruda” (“La liga” 987); “En tu falda la ilusión de rosa claro” (“El camino de las lágrimas” 987). El segundo modo constituiría otra tipología de objetos-fetiche “indirectos”, dado que requiere de una relación interpretativa o correctiva del desvío semántico del cuerpo y, por lo tanto, su simbolismo sería más implícito: el “odor de las féminas”, de una somaticidad explícitamente erótica (¿cómo olía ese cuerpo, cuál es el recuerdo imaginario de ese olor-calor-edor que indudablemente obedece a una suerte de sinestesia, en este caso somática?). Para Espina, este fetichismo es más trivial: “Forma parte de una tradición literaria que ya había usado guantes, botas, cintas de pelo, etc., para referir a la femineidad” (987).

Siguiendo la lectura de Espina, en los objetos-fetiche primarios la relación fetichista sería denotativa, pues su matriz es de evidente resonancia sexual; en la segunda, connotativa, por la ausencia del cuerpo y la serie no siempre explícita (“sueño lilial de tu calzado”). En ambas series, habría un punto en común: el principio del placer desplazaría al principio de la realidad. “Por eso, mientras que la escritura sexualiza al mundo, la mujer feminiza la escritura” (987).

4. El fetichismo no solo es desplazamiento lingüístico, sino además –y por lo mismo– un vacío, una ausencia, suerte de carencia del cuerpo y, por lo tanto, una perversión extrema del deseo al quedar *al paio*, sin su objeto. Es decir, sustitución y *horror vacui*. Miedo al vacío de un cuerpo desmembrado por la imaginación perversa, pero también sustitución del mismo. El fetichismo no es solo fragmentación del cuerpo, donde lo sustituido se compensa por el ropaje o el objeto: puede, en tanto carencia, ser transmutado por la imagen o por un objeto que llene el vacío del cuerpo ausente como totalidad. En *San Genet, comediante y mártir*, Sartre recuerda una fábula que aclara esta aseveración: “Un rey va a partir para la guerra; encarga el retrato de su favorita. Lleva la imagen consigo, la cubre de besos, le rinde culto, le habla como a su querida ausente: este rey es un hombre de bien. Todas las personas honradas lo aprobarían. Pero cuando vuelve de la campaña encuentra a la amada menos bella que su retrato. La descuida, se encierra durante largas horas con la imagen, besa con cada vez más fruición el simulacro de rostro y cada vez con menos frecuencia el rostro de carne. Para terminar se produce un incendio en el castillo, el fuego destruye el retrato y sólo quedan de él cenizas. Entonces el rey se acerca a la favorita, la visita con más frecuencia, la toma en sus brazos y la contempla: pero lo que busca en ella no es ya su verdadera sonrisa, ni el verdadero color de sus ojos azules, sino su parecido con el retrato. Esto sorprende a las personas honradas. ‘Ese rey –dicen– estaba loco’. No, no estaba loco, se había hecho malvado” (422). Es decir, el rey se había vuelto perverso. Esta es la otra forma del fetichismo erótico: la sustitución del cuerpo por la imagen, de la mujer real por su retrato. El simulacro, ya no el cuerpo. Avanzando un poco más a nuestro tiempo de la realidad virtual: la pantalla contra la tactilidad. El fetichismo virtual, como lo plantea Baudrillard en *La transparencia del mal*: ha dejado de contar el otro, la “promiscuidad de la pantalla [es una] nueva caverna platónica en la que se ven desfilar las sombras del placer carnal”. Nuestro actual fetichismo: un Hades electrónico. ¶



Bibliografía

Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.

Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual". *Obras completas*. Buenos Aires: El Ateneo, 2008. Impreso.

Herrera y Reissig, Julio. *Julio Herrera y Reissig. Poesía completa y prosas*. Ed. Ángeles Estévez. Santiago: Editorial Universitaria, 1998. Impreso.

Darío, Rubén. "Julio Herrera y Reissig". 1172-1183.
Espina, Eduardo. "El deseo a la deriva de sus formas". 957-996.

Rama, Ángel. "La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte". *Río Piedras*, número 2, 1973. Universidad de Puerto Rico. Impreso.

---. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama / Arca Editorial, 1985. Impreso.

Sartre, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.

Yurkiévich, Saúl. "Julio Herrera y Reissig: el áurico ensimismo". *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Impreso.



www.pfeiffer.cl

TÍTULOS DE LA COLECCIÓN 33:

Floridor Pérez
CON LÁGRIMAS EN LOS ANTEOJOS

Juan Cristóbal Romero
XXXIII POEMAS

Óscar Hahn
POEMAS SIN FRONTERAS

Rafael Rubio
CAUDAL

Manuel Silva Acevedo
CONTRALUZ

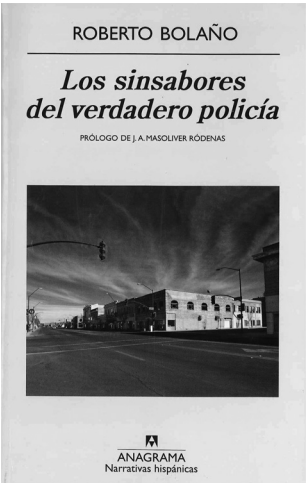
Pedro Lastra
DIÁLOGOS DEL PORVENIR

Gonzalo Rojas
CON ARRIMO Y SIN ARRIMO

Pfeiffer
Editorial

Work in progress?

Los sinsabores del verdadero policía, Roberto Bolaño
Editorial Anagrama, 2011, 328 pp.
Por Javiera Herrera Zalaquett



Los sinsabores del verdadero policía trae un prólogo curioso. Su autor, Juan Antonio Masoliver Ródenas, dice que “como 2666, es una novela inacabada, pero no una novela incompleta, porque lo importante para su autor no ha sido completarla sino desarrollarla” (8). Luego cita algunas descripciones de la obra de Arcimboldi como ejemplo. A mi juicio, la estrategia de justificar teóricamente algo fortuito –morirse y dejar documentos inconclusos en el computador– no es del todo legítima. O no debería serlo, pues una cosa es la apología del fragmento a la que estamos acostumbrados y otra es la obra acabada y rotunda de Roberto Bolaño (1953-2003) que, definitivamente, termina con 2666.

Bolaño está lejos de la improvisación y la *performance*: sus libros no son gestos, son piezas de literatura. Referirse a *Los sinsabores* en los términos del prologuista es como concluir que lo importante es el *carácter provisional* luego de espiar a una bailarina que ensaya sola, se equivoca, se detiene, dice un garabato y vuelve a empezar. La crítica y la teoría literaria operan así a menudo. También los escritores que, con sus doctorados a cuestas, hacen eso que llaman “escritura visionaria, onírica, delirante, fragmentaria y hasta se podría decir que provisional” (8). Bolaño, como se sabe, nunca fue a la universidad.

Sin embargo, es cierto que *Los sinsabores* tiene relación con el mejor Bolaño. Hay escritores, crímenes y personajes muy, pero muy tristes. Está esa fórmula aforística, *s es p*, tan difícil de encontrar en los narradores actuales, obsesionados por demostrar que dudan, como si eso fuese alguna novedad. Hablo de sentencias como la que pronuncia el escritor que mantiene correspondencia con Sensini cuando

este le habla de su hijo desaparecido: “No añadía nada más, pero yo vi a Gregorio de cinco años y vi a Sensini escribiendo en la redacción de un periódico y *todo era irremediable*” (*Llamadas telefónicas* 20).

Hablo también de las páginas dedicadas a Amalfitano, las más logradas de *Los sinsabores*. Por eso, más que en Arcimboldi o Padilla, creo que es en las palabras que se refieren a él –cuya manera de no imponer presencia recuerda al Ojo Silva– en las que hay que fijarse si uno quiere intentar definiciones literarias. Dice el narrador: “En la raíz de todos mis males, pensaba a veces Amalfitano, se encuentra mi admiración por los judíos, los homosexuales y los revolucionarios (...) por algunos drogadictos (no poetas drogadictos ni artistas drogadictos sino drogadictos a secas) por los delincuentes, las putas, los perturbados mentales” (127).

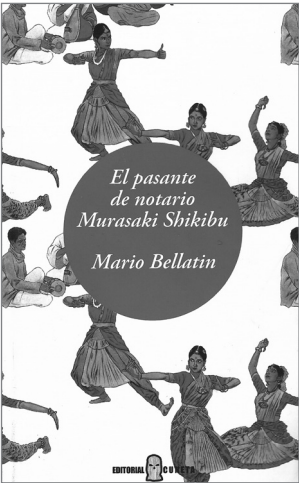
La pregunta es urgente: ¿hay alguna diferencia entre los poetas drogadictos y los drogadictos a secas? La obra de Bolaño está plagada de poetas jóvenes que son drogadictos, revolucionarios y dementes; de drogadictos, revolucionarios y locos, y de escritores que no son ninguna de estas cosas, o al menos no lo suficiente. En algún lugar los personajes se definen. ¿El Ojo Silva es un homosexual o un artista homosexual? ¿Sensini es un escritor o un escritor revolucionario? ¿Padilla es un drogadicto o un poeta drogadicto? ¿Arcimboldi es un perturbado mental o un escritor loco? Decidirlo depende de ese humor *que nunca ha abundado mucho en Chile, pero que solo allí se puede encontrar*.

¿Y Amalfitano? Bueno, Amalfitano es un viejo y triste profesor de literatura que padece el don de admirar las cosas a secas.

La estrategia de justificar teóricamente algo fortuito –morirse y dejar documentos inconclusos en el computador– no es del todo legítima. O no debería serlo, pues una cosa es la apología del fragmento a la que estamos acostumbrados y otra es la obra acabada y rotunda de Roberto Bolaño que, definitivamente, termina con 2666.

Con una no basta

El pasante de notario Murasaki Shikibu, Mario Bellatin
Editorial Cuneta, 2011, 66 pp.
Por María Paz Lundin



Lo que hace interesante un viaje en tren o en micro es la recepción fotográfica del afuera. El viajero se abandona a la contemplación de un paisaje en que pequeños actos se suceden fugaces y reclaman un segundo de atención; luego, la indiferencia: esos fragmentos no soportan un análisis porque entregan una información limitada.

¿Qué pasaría si de pronto la Alameda se transforma en un camino de tierra por montañas en la India o en un barrio del Japón medieval? ¿Y si de repente albergáramos más de una conciencia, habitáramos más de un cuerpo? *El pasante de notario Murasaki Shikibu* de Mario Bellatin (1960), abre con una cita de Margo Glantz que será central para la comprensión de este *ejercicio* de novela (porque es eso, un *ejercicio*, un anecdotario, una pieza monocorde más que una “sinfonía literaria sublime”, como la califica la reseña de la contratapa): “El único error de Gregor fue haber experimentado tan sólo una transformación”. Esta novela trata justamente de la metamorfosis. El narrador es una especie de confidente, de escriba. Maneja información que no revela del todo sobre este personaje múltiple al que se refiere como “Nuestra escritora”. El personaje sufre tres metamorfosis: es Glantz, es la escritora japonesa medieval Murasaki Shikibu y es también un pasante de notario.

La relación que los textos de Bellatin establecen con el lector va más allá de la palabra, propone entonces la imagen como salvaguarda secreta de un proyecto que quizá desconocemos, el uso de recursos extraliterarios le permiten –durante el curso de la narración– montar esos eventos inesperados con cierta fluidez haciéndolos, por decir de alguna forma, navegables.

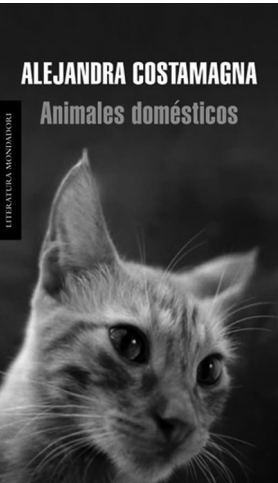
Tanto en *El pasante de notario Murasaki Shikibu* como en el *Jardín de la señora Murakami* (2000), nos enfrentamos a esta mirada cinematográfica de Bellatin, donde la imagen, más que un símbolo, constituye la fórmula para eliminar el diálogo, la sobreexplicación, el detalle. Pareciera que cada uno de los momentos resumidos al final de la novela contienen en sí un mensaje indescifrable, una cuota de silencio que es, finalmente, el silencio que busca el autor.

La desaparición del autor es el sacrificio consciente que Bellatin logra al instalar el doble vínculo entre el autor como autor y el autor como personaje. La idea que persigue es lograr que el texto se mantenga por sí solo, a la espera de una continuidad de anécdotas superlativas que luego puedan formar parte de un gran proyecto, uno hecho de pequeñas piezas coleccionables.

Nos enfrentamos a esta mirada cinematográfica de Bellatin, donde la imagen, más que un símbolo, constituye la fórmula para eliminar el diálogo, la sobreexplicación, el detalle. Pareciera que cada uno de los momentos resumidos al final de la novela contienen en sí un mensaje indescifrable.

Domesticación de la escritura

Animales domésticos, Alejandra Costamagna
Random House Mondadori, 2011, 143 pp.
Por Gabriel Nicolás



Abre *La salvaja*, escondido en una esquina, un texto de la mexicana Carmen Boullasa –“a la salvaja no le corresponde identidad alguna ni sabe lo que es la fidelidad. Todo en ella se desborda”–; palabras para componer el escenario escogido por Alejandra Costamagna (1970): el sujeto castrado, *animal*, en tanto su olvido e irrevocabilidad, y *doméstico*, dada la vigilia como estado que migra entre relatos. Este dar cuenta de la domesticación, o experimentar con la continuidad de la inmóvil catástrofe íntima que se desarrolla en escrituras previas de Costamagna, cruza las fronteras del relato: se domestica la escritura para, quizá, enjaular personajes adormecidos en textos que no guardan fuga; sujetos en un propio “invierno que suspendiera el pulso, el apetito, la sangre común”.

Esta última cita, originaria de “Hambre”, el quinto de los once cuentos que componen *Animales domésticos*, muestra cómo lo centrífugo, desde la curiosidad a la pérdida, falla en agrietar la habitación escritural. Sin embargo, en “A las cuatro, a las cinco, a las seis”, la inercia toma un giro: un gato no castrado introduce la infección, condenándose a una mutilación. Los dueños verán que sus vidas no resultaron ser ni tan cívicas ni tan animales, cubiertas por un manto cómodo de intimidad.

La mutilación proporcionaría el ingreso del desborde, la posibilidad de los personajes de fugarse en un devenir salvaje a través de una revelación fuera de lógica que permita un albedrío ante la posible coyuntura. Sin embargo, es la propia continuidad de los personajes lo que los silencia: Costamagna continúa aferrada a la contención. Quizá nos esté revelando que la domesticación yace en lo más básico

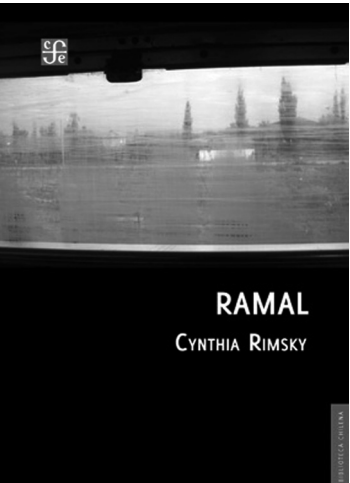
del cohabitar entre un espacio y el deseo: escritura y castración. El texto logra articular la domesticación de sujetos que parecen ser mascotas de sus propias vidas, lo cual, noto, ha contagiado a la vez la forma de contar; lo pulcro de la estructura no permite ser parte de aquella mutilación, a veces histeria, para ir tejiendo fisuras; al contrario, la fuga yace escondida, la escritura se expande hacia adentro.

En *Animales domésticos* habita una escritura que dentro y fuera de sí misma dialoga con la afección de la lejanía, instinto marchito, en el decaer de los personajes, en la pulcritud de la narración. Relatos útiles, sin lugar a dudas, para pensar, por oposición, en la necesidad de una escritura salvaje, inesperada, que escape de la domesticidad en lo inaprensible; pienso en capturas fugaces, lecturas escurridizas. Acá la autora busca domesticidad humana, cotidiana mínima y estática ruidosa. Estamos comprometidos por presencia al relato de voces que no saben ir en búsqueda de otra vida, ya que tal vez vivir ha dejado de tener relevancia, o puede ser que seamos testigos de una escritura que ya ha sido domesticada para servirle al acontecer del desencanto, y resulta ser esta –la escritura– quien no encuentra la forma de ser *salvaja* y desbordarse para renegar de la afección que la mantiene prisionera. La imposibilidad de abandonar los territorios, yacer en el recuerdo de un deseo estancado, podría ser –por qué no– una nueva estrategia en Costamagna al tensionar dicho estado, lo cual resultaría efectivo si en las siguientes lecturas la escritura se revelase víctima de la elocuencia en su inquebrantable agotamiento productivo.

El texto logra articular la domesticación de sujetos que parecen ser mascotas de sus propias vidas, lo cual, noto, ha contagiado a la vez la forma de contar; lo pulcro de la estructura no permite ser parte de aquella mutilación, a veces histeria, para ir tejiendo fisuras; al contrario, la fuga yace escondida, la escritura se expande hacia adentro.

El viaje inmóvil

Ramal, Cynthia Rimsky
Fondo de Cultura Económica, 2011, 161 pp.
Por Beltrán Mena



A los treinta y ocho años Arnoldo Bórquez deja Colín, la estación del ramal de ferrocarril Talca-Constitución donde nació, y parte a Santiago. Nunca se adentrará más allá de Estación Mapocho. Compra una casa en la calle Maruri y se establece con Emilia, su mujer. Allí nacerán Salomón y otro niño que morirá de leucemia.

Salomón se recibe de dentista. Emilia destina una pieza a consulta dental y el *living* a sala de espera. Salomón se casa y se muda con su mujer a una casa DFL 2 que compran en el barrio alto. Tienen un hijo. Contra la opinión de todos, Salomón mantiene su consulta en la calle Maruri, donde sus padres siguen viviendo. Emilia muere (“de diabetes”). Arnoldo se deprime y también muere (de algo). Salomón a veces almuerza en el centro con su hijo. A la primera oportunidad, este hijo –protagonista del relato– se muda a Maruri y por nueve años comparte el lugar con la consulta de Salomón, hasta que un día también Salomón muere.

El protagonista decide dejar el país y no regresar, pero a los nueve años no solo está de regreso en Chile, sino en Maruri, donde siente que ha olvidado algo. Se casa y tiene un hijo, pero su mujer no soporta la casa ni su melancolía y lo deja. Se lleva al hijo a Talca. Él permanece en Maruri. El barrio se va poblando de inmigrantes peruanos. Su hijo lo visita cada quince días, pero en sus estadías se encierra en la pieza donde antes se encerraba Salomón. El niño sufre de algún trastorno leve: se pierde, olvida cosas. A los treinta y ocho años, el protagonista consigue un trabajo en el ramal Talca-Constitución: diseñar un proyecto de rescate turístico para el sector.

Estos son los datos biográficos de cuatro generaciones de Bórquez. Poco más: al parecer son judíos, al parecer el protagonista es artesano. Estos escasos datos se recogen en desorden, en el desparramado paisaje del ramal.

La novela es el recorrido del protagonista por este precario paisaje y sus encuentros tangenciales con frágiles personajes. Hay mapas, fotos y trenes; surge una hipótesis: se trata de una novela de viaje. ¿Lo es? Un viaje en globo a Groenlandia puede no alcanzar a ser un viaje y uno a Viña en Tur Bus puede, en cambio, serlo. ¿De qué depende que un desplazamiento se vuelva viaje? Fundamentalmente de que se cruce una frontera. Si *Ramal* es una novela de viajes, la frontera que en ella se cruza es ambigua y esquiva. Desplazamiento hay, como hay encuentros, desencuentros y extrañeza frente a un territorio nuevo. Pero pronto sospechamos que estamos dando vueltas en círculo. Primero pensamos que son los viajes de ida y vuelta; nada queda sin visitar dos veces, se repiten las escenas. Después notamos que los círculos parecen girar en torno a Maruri, pero entonces comprendemos que son círculos literarios. Todo parece moverse, pero nada se ha movido. La figura se vuelve puntiforme: todo converge en Colín. Ningún Bórquez escapó nunca de ahí. Es la historia de un campo magnético cuyo centro queda en la línea férrea de esa estación, en la del fondo, para más precisión.

Como se desprenden las capas de una cebolla hasta que no queda cebolla, se desprenden de *Ramal* las capas de aparente movimiento hasta que solo nos queda un centro inmóvil. Descartamos la hipótesis. Si no hay movimiento, *Ramal* no puede ser una novela de viaje: es una novela rigurosamente construida en torno a la imposibilidad de viajar. Solo en la última línea del libro aparece una frontera. El protagonista la cruza y recupera su nombre, demasiado tarde.

Como se desprenden las capas de una cebolla hasta que no queda cebolla, se desprenden de *Ramal* las capas de aparente movimiento hasta que solo nos queda un centro inmóvil. Si no hay movimiento, *Ramal* no puede ser una novela de viaje: es una novela rigurosamente construida en torno a la imposibilidad de viajar.

Mike Wilson

tiene tetas

Rockabilly, Mike Wilson
Alfaguara, 2011, 125 pp.
Por Andrea Ocampo



En *Rockabilly* encontramos una nula construcción de personajes. Solo aparecen dibujos de lugares comunes gringos: el tipo monstruoso, el *rockero* de vaqueros, la adolescente estilo *American Pie*, una vieja borracha y un perro; todos simplones y groseros. En términos de escritura, solo el monstruoso Babyface o Bones, un perro que se habla a sí mismo, justifican la celulosa. Pero Mike Wilson (1974) se obceca, sabe que su único valor es entretener. Por esa línea viene su juego con los nombres, como estrategia de capitulación. Ninguna perturbación aparece. Los nombres se vacían y se repiten cumpliendo una mera función indicativa. Pero la voz que se conjuga en el texto no logra repartir caracteres ni riesgos, esta repartición solo aumenta una historia precaria.

Rockabilly es un libro escrito para la deuda con el lenguaje. Asistimos a un tratamiento lingüístico hosco y estancado en la violencia hacia la mujer. Esto se anuncia desde la portada: una Bettie Page con el implante del rostro de Wilson, que vende sus piernas en librerías y medios publicitarios locales. Reduce las mujeres a –en sus palabras– *tetas*, *piernas*, *culo*. Me pregunto: ¿así habla de sí una mujer?

Todas “ellas” se nos aparecen como mujeres machistas que *se saben* receptáculo de sobras ajenas. Y es que en el fondo subyace un hartazgo. No se trata de saber de qué formas se le puede llamar a las tetas en *Rockabilly*, sino de cuántas maneras el narrador llama a su transmutado pene.

Durante la narración, toda luz penetra; y la novela tiene por objeto una explosión que estremece las casas de vecinos, la luz ingresa por agujeros, las cortinas translúcidas, camisas abiertas. Así, cada cuerpo tocado por la luz es penetrado. Bajo esta lógica, todo lo tocado se torna pene. Muy pronto, el autor le impone un miembro erecto y chorreante a la adolescente, tensionando la narración hasta la antesala de la perversión. Pero no avanza. Wilson le teme a esa mujer con pene. La niña opta silenciar su teta erecta. Y cae nuevamente en su mecánica: la mujer es teta y teta es pene. Pero, si la mujer es pene, es también hombre y recipiente de hombre, de aquel que copula con otro (hombre) y se avergüenza de eso.

En este sentido, podemos decir que hay una lectura sensible en cuanto al armario. Un mueble donde las relaciones homosexuales son disfrazadas y vaciadas a través del asco y el pavor. Babyface se avergüenza de desear el pie sangrante y la teta “erecta” de Suicide Girl, mientras Suicide Girl se avergüenza de su teta erecta, de espiar la espalda de Rockabilly que desnuda, en plena noche, suda y no termina de sudar bajo su Marlboro y el vaquero tipo *Secreto en la montaña*. Bones le huele el culo a todos: mea, come, huele los culos, persigue ruedas y caga. Sin duda, emerge aquí una lectura del ano avergonzado, de un cuerpo encostrado, moralino, pudoroso que no puede salir de la realidad y, por tanto, ni siquiera se asoma al *hall* de la ciencia ficción. Bones: “Me sale un ladrido no intencional, un ladrido de impulso, medio marica, agudo”.

Esta literatura –así como el establecimiento, demarcación y herencia de cierto séquito narrativo– está cercada por el miedo a perder la “masculinidad” y eso es mediocre, sobre todo cuando se piensa la literatura local desde una estructura grosera: vender.

Mike Wilson se obceca, sabe que su único valor es entretener. Por esa línea viene su juego con los nombres, como estrategia de capitulación. Ninguna perturbación aparece. Los nombres se vacían y se repiten cumpliendo una mera función indicativa.

GANADORES CONCURSO LITERARIO GRIFO 2011

Con más de 300 trabajos recibidos en las cuatro categorías en competencia –poesía y cuento, divisiones libre y escolar–, presentamos a los ganadores de la Séptima Versión del Concurso Literario Grifo.

El jurado, a quienes agradecemos su labor, estuvo compuesto por Soledad Fariña, Javier Bello y Verónica Zondek, en poesía; y Pía Barros, Alejandra Costamagna y Pablo Torche, en cuento.

POESÍA, CATEGORÍA LIBRE

1er lugar: “palabra o madera”, Natalia Rojas Cortés.

2do lugar: “Electrocardiograma”, Macarena García Moggia.

POESÍA, CATEGORÍA ESCOLAR

1er lugar: “T R E S”, Diego Lizama Quinteros.

2do lugar: “La fuego”, Francya Castro Caniupán.

CUENTO, CATEGORÍA LIBRE

1er lugar: “David”, Diego Corvera Mallea.

2do lugar: “Si mostra la sorte”, Katiuska Oyarzún Neilson.

CUENTO, CATEGORÍA ESCOLAR

1er lugar: “Magallanes”, Francisco Gutiérrez Silva.

2do lugar: “Tardes”, Carla Castro Molina.

A continuación los textos que han sido premiados con el primer lugar en todas las categorías.

Auspiciaron:

LOM Ediciones, Ediciones Táctas,

RIL editores, Random House

Mondadori, Alfaguara, Fondo

de Cultura Económica, Editorial

Pfeiffer, Ediciones B.

PRIMER LUGAR CATEGORÍA POESÍA LIBRE

palabra o madera (fragmento)

Por Natalia Rojas Cortés

Natalia Rojas Cortés (Melipilla, 1983). Cursa Pedagogía en Lenguaje y Literatura. Participó en talleres de poesía a cargo de Paz Molina, Ismael Gavilán y Sergio Muñoz. En el 2009 obtuvo una mención honrosa en el Concurso Nacional de Poesía Joven de la Universidad de Valparaíso. Ha participado en diferentes encuentros de poesía como Conrimel (2010); Poesía 2010 (organizado por la Universidad de Chile); JALLA-e (Santiago, 2010); y Poesía a Cielo Abierto (Valparaíso, 2010). Este año saldrá “Luz de orilla” por (H)onda Nómada Ediciones, México D.F.

sin pensar esta noche en noche, ardo un cirio, depositante
silencio en llama. esta es la mano que me hace transitar en
la noche; alumbra engaño a la luz del camino antojadizo
que insiste arder una vela a pleno día

la mancha cubría el fino hilo invernal. yo no entiendo el
vacío. enjugo la palma que rozó lo irremediable que se
comprende desde lo invisible. lo callado. lo distancia. y yo
sigo enjugando porque no entiendo el vacío. la mancha se
ocupa de desnudar lo que ves en el fuego y en la voz de los
elementos

y quedarme vapor. caudal llano de viento, ojos de la fruta
aguda que habita en la mano. temblando en el recorrido de
cada pata y bruces de este animal que me lleva a la residen-
cia. alelí y cúrcuma. y hacerme beso alzando la mudez del
tacto. la brisa y el trueno cierran el día. me aúpo, relincho
e incendio la sombra del poema perdido: el que no escribo
cuando me hago vapor. el que no escribo, pues lo enciello,
lo dejo a tus ojos, lo enpiedro, lo entrego, lo firmo con tu
nombre

una saliva ninguna. un conocimiento ninguno. un azar
ninguno. un quiétame ninguno. ninguno dejaré de oírte. las
bocas. las vocales. ninguno cruza el ardor como el pájaro. y
ahora cómo lo digo

estero como los esteros, en ti me rasgo entera como el riesgo.
cantada como el último bruñido, gruñida como los belfos,
en ti me pliego, plena como musgo. de tajo a hurto te tomo.
de respiro a manado. de cosa en cosa como los nombres me
voy llegando a tu embocadura, yerta, pero en pluma

PRIMER LUGAR CATEGORÍA POESÍA ESCOLAR

TRES

Por Diego Lizama Quinteros

Diego Lizama Quinteros (Santiago, 1993). Cursa Cuarto Medio en el Liceo de Aplicación.

en las bancas de
la plaza santa ana
puede alguien
hablar y
posar su nariz sobre
la mejilla de otra
y un sujeto leer
el diario y escucharlos
por un momento
y mirar hacia un rincón
y esperar
pasos

PRIMER LUGAR CATEGORÍA CUENTO LIBRE

David

Por Diego Corvera Mallea

Diego Corvera Mallea (Santiago, 1982). Periodista por la Universidad Diego Portales.

Me compré la polera sin siquiera conocerlo, como forma de presión para escucharlo más, era una manera de entrar, lo sé, astuto de mi parte, y algo decadente del mismo modo. Apenas conocía tres o cuatro temas cuando comencé a usarla, presionado, entonces, llené mi reproductor con dos grandes recopilaciones y lo escuché hasta el cansancio, en la bici, en el metro, caminando y a veces dentro del departamento leyendo, cocinando. Seis meses y varias horas al día escuchándolo y memorizándolo. Al principio fueron las recopilaciones y luego todos los discos, los antiguos y los nuevos. Solo seis meses necesité para conocerlo bien y volverme oficialmente su fan.

Gracias a mi polera preferida conocí a Romina, porque ella vivía en mi calle y yo la había visto un par de veces: la vi saliendo del edificio a pasos del mío y la vi en el almacén o en la botillería, no estoy seguro, y aquella vez, sobre Seminario, esperando que dejaran de pasar autos para atravesar me preguntó si me gustaba Bowie, aunque era obvio porque yo tenía puesta mi mejor y muy querida polera, entonces me di cuenta que fue un guiño, un pase, una pregunta dando lugar a una conversación, y yo, nada de tonto, le hablé rápidamente sobre Bowie. Cruzamos y caminamos juntos, atravesamos el Parque Bustamante y entramos al metro, íbamos en direcciones contrarias, nos despedimos, le dije que nos volvíamos a ver en el barrio, como reconociéndole que sabía donde vivía, que era mi vecina, que quizá ella también me reconocía, y ella me sonrió y desapareció por las escaleras. Salí del metro y caminé hasta mi destino, con fervorosa y desmedida alegría, pensando, pensando sin tener que ser necesario escuchar música, gozando la Alameda desde Plaza Italia hasta Matucana.

Disfrutaba conociendo la ciudad el tiempo que me otorgaba el haber terminado los ramos; fue mi último año de universidad, el último que mi padre pagó el arriendo del departamento y el primero, y espero el único, que no estuve en mi querida Valdivia. Mi amigo músico Edgardo me pagaba por la segunda pieza y con eso vivía austeramente durante el mes, cuando hacía transcripciones o entrevistas el presupuesto aumentaba y podía darme algunos lujos, comiendo o saliendo por ejemplo, o comprando libros, usados y nuevos, y Edgardo, que tenía mucha poesía porque solo leía poesía, se alegraba cuando llegaban libros y siempre los leía también, creo que allí leyó sus primeras novelas.

Romina apareció un día, un par de semanas después de haber conversado con ella por primera vez. Me tocó la espalda, me saludó con un pequeño abrazo, cargándose hacia mi derecha y haciéndome sentir su cuerpo reposar sobre el mío, un instante de completa felicidad, me preguntó donde vivía, aquí en Obispo Donoso, dije, pues yo también, exclamó, y yo que sabía esto imaginé que ella actuaba, como yo, ante la sorpresa que teníamos al saber que vivíamos en la misma calle, ante la sorpresa al saber que solo nos separaba un edificio. Me encanta el barrio, dijo, viviría aquí toda la vida, y yo no alcancé a responder cuando se despidió, nos vemos vecino, nos vemos en el barrio, y me dejó sin saber qué hacer, con una inesperada inyección de energía, y caminé hasta La Vega donde una morena más joven que yo me preguntó ¿qué quiere, mi amor?, tomates, ají verde, albahaca, choclo, conocía a la morena, siempre le compraba, nunca me había llamado así, mi amor, como siempre lo hacía, supongo, con sus clientes más habituales.

Pasaron dos o tres días cuando nos vimos otra vez, ella saliendo de su edificio y yo del mío. Estaba pensando eso y pasó, como a veces a todos nos pasa. Le hablé con la suficiente potencia para asegurarme que me escuchara, sin gritar, vecina, vecina, dio media vuelta y se acercó a mí y con una sonrisa me saludó nuevamente. Conversamos caminando hasta el metro, otra vez ella iba para arriba y yo para abajo, hizo ademán de lástima, o eso me pareció en ese momento, lástima que tengamos que separarnos. Pude haberle mentido y decirle que iba en su misma dirección, pero para mí ya era suficiente.

Es guapa, la conozco, dijo el músico cuando le conté sobre estas apariciones. No la conocía personalmente, pero la reconocía muy bien, Edgardo es muy buen fisonomista. Le respondí que la iba a invitar a cenar la próxima vez que la viera, que iba cocinar algo sabroso, seguramente un pescado, que iba a comprar un par de botellas de vino, que si quisiera él también cenara porque es entretenido estar de a tres, o de a cuatro en caso si invitara otra persona, que ningún problema porque yo cocino con gusto, que yo también compro los mariscos para la salsa, choritos y

almejas, y después de comer y tomando una copa de vino, en ese momento, Edgardo, tú comprenderás, le dije, me quedo solo con ella en el living y le digo que me parece extraordinario lo que ha pasado, mágico.

Y aquí la historia sigue su curso lógico, de cachetada al estúpido soñador, de freno al imaginativo, de aprender que la plenitud consta solamente de momentos, breves y a veces absurdos soplos, no más que eso, porque Romina no apareció, Romina, que no supe su nombre en todo lo que llevo de relato y no lo sabré sino hasta después, a Romina no la vi. Los primeros días esperé que ocurriera por casualidad, tenía casi la certeza de que así iba a pasar, me pasaba pensando en cómo abordarla y en qué lugar la vería, si fuese en nuestra calle, bajo su edificio o el mío el parlamento no podría ser el mismo que al encontrarla en el parque o en el metro o en cualquier otra calle, pensaba, pero no apareció por ninguna parte, y después de los días pasaba por donde vivía, inventaba excusas para salir a toda hora, tarde de noche, temprano en la mañana, daba vueltas por el barrio, los obispos, los arzobispos, los monseñores. Le pregunté a una anciana que vivía en el primer piso de su edificio, le pregunté varias veces, no entendía, no era lo suficientemente claro, preguntaba en voz baja, contestó que no conocía a ninguna niña con la descripción que le daba, no seguí insistiendo, volví pensando que yo tampoco conozco a todos mis vecinos.

Lentamente retorné a mi rutina. El otoño y el invierno impidieron lucir mi polera pero la seguí usando, claro, aunque primero con un chaleco encima, después con doble chaleco y después con chaqueta y bufanda sobre estos, y con todo eso puesto además de un gorro de lana encontré a Romina, o ella me encontró a mí. Estaba lloviendo suave. No podría decir que había perdido la esperanza de volver a verla, ni menos que no la recordaba, pero ciertamente en aquella ocasión me topó desprevenido, iba absolutamente con otros pensamientos en la cabeza –los de Romina durante un par de meses me habían inundado–, caminaba escuchando música y con la mirada perdida. Nos vimos y nos reconocimos, ella primero a mí, eran las dos de la mañana.

Habían pasado más de seis meses, era el 2006, la oscilación es muy fuerte en esta ciudad, no solo Romina o yo, sino que todo cambia bruscamente de enero a julio (y de julio a enero, tiempo en que estudié la discografía completa de Bowie). A mí me gusta el invierno, no como a la mayoría de los habitantes de Santiago, me gusta el invierno porque allá en Valdivia siempre es invierno y me gusta por muchas otras razones. No me gusta el vértigo de las estaciones, pasar del frío al calor y del calor al frío, mucho calor y mucho frío. Aquí la mayoría dice que preferiría vivir siempre en verano, los menos en invierno, como yo, aunque no soy santiaguino.

Aquella noche estaba en la Plaza Ñuñoa tomando schop con Edgardo y dos de sus amigos músicos hasta que se pusieron hablar de música y me aburrí (hablaban de jazz, nunca de rock). Estábamos afuera para poder fumar aunque adentro también estaba lleno de fumadores que preferían salir de vez en vez. Un típico viernes de terrazas repletas, gente parada y sentada, y nosotros, mientras los guatones con barba se repartían por cada bar de Jorge Washington, tomábamos cerveza fría en una noche no tan fría con el típico aire fresco antes de llover. Me despedí de Edgardo y de sus amigos y marché hacia el hogar, unos cuarenta minutos que con buena música y unas pocas gotas cayendo son una excelente caminata. Enfilé por Irrarázabal, doblé por Pedro de Valdivia y bajé por Sucre y ahí, a una cuadra de la Plaza Sucre Romina me preguntó si me acordaba de ella, la miré, ¿oye, te acuerdas de mí?, y quizá antes me dijo más pero solo recién levanté la vista para ver quién me hablaba. De un instante a otro se sucedieron todas las conversaciones que imaginé teniendo con ella: acerca de mí, acerca de lo que creía de ella, acerca de libros o de música, de ideas o emociones propias del día, todas las conversaciones que imaginé que tendría con ella una vez que me la encontrara casualmente en nuestro barrio, y lamenté lo distinto que estaba siendo el encuentro real a todo lo que había imaginado.

Nos sentamos en un banco de la plaza y conversamos. Me dijo que vivió un tiempo en mi calle con su expareja pero no funcionó, así me lo dijo, pareja, lamentablemente no funcionó y regresó donde su madre, aunque hoy, después de un tiempo, había vuelto a verla y de hecho venía de Obispo Donoso. Esa noche Romina estaba más bonita que las veces anteriores, sin duda, su abrigo me permitía fijarme esta vez más en su cara y en los detalles de esta. Le dije que vivía con un amigo músico que se llama Edgardo, que venía de estar con él y regresaba al departamento, que no me esperaba encontrarla en aquel lugar, que había escuchado que vendría Bowie a Chile el 2008, una gira que pasaría por Río, Buenos Aires y Santiago. Se emocionó, no lo puedo creer, dijo, vayamos juntos al recital. Compartimos mi reproductor para escuchar algunos temas, la lluvia no mojaba, un audífono por persona, el L en mi oído izquierdo y el R en su derecho, nuestros cuerpos, mientras, permanecieron adyacentes, le di la mano y ella no la rechazó, me llamo Romina, me llamo Manuel. Seguimos conversando un rato más y para cuando la dejé en su casa, sobre Garibaldi, le dije que conservaría el papel donde había escrito su correo, y le escribiría en dos años para ver juntos a Bowie. Ella rió e hizo que lo prometiera.

Me despedí de ella triste, intenté disimularlo pero creo que lo notó, seguramente entendió todo al igual que yo. Sollocé las cuadras que quedaban para llegar, otra vez no fue necesario escuchar música, una estimulante serenidad cubrió mi cabeza. Llegué al departamento sintiéndome satisfecho, esperanzado, lloré como no lo hacía hace años, destapé el vino que había y al rato llegó Edgardo que también se sirvió y hablamos acerca de Bowie, que no lo conocía mucho pero sí lo respetaba, pusimos una de las recopilaciones con la estufa prendida y lo escuchamos hasta que amaneció, él se retiro a dormir, desde la ventana se veía despejado, había dejado de llover, recordé lo linda que se ve la cordillera los días después de lluvia y pensé en caminar a observarla, desde un edificio alto, desde el cerro San Cristóbal, incluso fotografiarla, pero finalmente no lo hice, sucumbí ante el sueño y me recosté en el sillón, apunté la estufa hacia mí, cerré los ojos y recién unas horas después, cuando desperté, en el baño antes de la ducha, me di cuenta qué polera tenía puesta, seguramente no me la sacaba hace días.

PRIMER LUGAR CATEGORÍA CUENTO ESCOLAR

Magallanes

Por Francisco Gutiérrez Silva

Francisco Gutiérrez Silva (Santiago, 1994). Cursa Tercero Medio en el Colegio Intercultural Trememn.

Fue un domingo por la tarde, uno de esos domingos eternos y soporíferos, cuando sonó el teléfono. Yo estaba en el sillón de la casa, mirando fijamente las manchas del cielo. Mi madre había contestado el teléfono, y dejó salir varios “¡no!”. Los primeros de negación absoluta, para pasearse por unos de resignación y conformidad, finalizando en un extraño “no” de aceptación. Colgó; se acercó hacia mí rápidamente, y con gesto afligido me dijo que el tío Magallanes se había muerto. Tenía que lamentarlo (incluso quizá debía dejar caer unas lágrimas por el finado), pero esa noticia no me generó nada, ni un sentimiento de vacío o de lástima o de desgracia, porque para mí Magallanes era un desconocido. Lo único que sabía acerca de su persona era que no se llamaba Magallanes, era un seudónimo o algo por el estilo, ya que dudo que los gasfiteros tengan seudónimos. O quizá solo era el nombre que le ponía a las boletas.

Mi madre tampoco estaba muy triste, aunque lo fingía muy bien, el tío Magallanes no era precisamente el Padre Hurtado. Sin embargo, ahora ese viejo, crespo, canoso, gordo, de patas cortas, de mejillas rojas y de perfil no griego cobraba una incuestionable santidad.

Mi madre comenzaba a arreglarse, y como no hay peor hombre que aquel que se demora más que una mujer, rápidamente busqué alguna ropa sobria, algo que indicara el luto. No tenía nada de ese estilo, no compraba ropa pensando en que iba a estrenarla en un velatorio. Me puse unos pantalones de tela y la única polera negra que no aludía a la muerte, hubiese sido de mal gusto llegar a un funeral con una polera que dice *Death Magnetic*.

El tío Magallanes era más popular de lo que pensaba. Había muchos familiares, demasiados. Varios del sur, algunos de Valparaíso y tan solo un puñado del norte. Todos con cinco años más de aquella última vez que los vi, esa vez que se casó un tío de cuarenta con una mujer horrenda, que posiblemente accedió al matrimonio por miedo a la soledad. Los hombres lucían menos pelo y varias canas, con sus narices destrozadas y con aparatos en las orejas para poder escuchar. Las mujeres también exhibían cambios considerables, al menos cinco kilos más cada una (lo que indica la bonanza económica, o al menos la explosión de locales de comida rápida en regiones); muy pintadas, muy viejas y muy frágiles. Además de lo que quedaba de la familia, había un número excesivo de amigos, vecinos y conocidos. El cuchicheo era eterno, y el ataúd del tío Magallanes, que estaba lleno de coronas de flores, servía como una especie de fogata que concentraba el cotorreo. Ahí estaba en la tumba el tío Magallanes, muerto, inmóvil, apagado, repleto de flores, quizá no le gustaban las flores, quizá era alérgico a ellas, pero ahora no podía quejarse y estaba en un mar de gladiolos.

Busqué un lugar donde quedarme, para así evitar los saludos de la sobrina de la tía o del tipo que le enseña a tocar el piano al vecino del mejor amigo del Magallanes. Afuera del recinto estaban mis tíos y mi abuelo, todos fumando y con la mirada en el piso, cumpliendo la labor de recibir a los invitados y sus desatinadas condolencias (un hecho quizá interesante es que la vecina más nerviosa le dijo a uno de mis tíos “felicitaciones”); mientras que adentro, varias tías trataban de descifrar el parentesco que teníamos con el exánime, y por lo que escuché era tan pariente mío como lo era el finado de al lado, que por cierto estaba bastante solo.

De la muchedumbre, los vecinos, amigos y conocidos eran los que tenían más que decir al respecto, todos habían sido sus confidentes, todos tenían la mejor anécdota con el tío, todos lamentaban su partida. Para las siete de la tarde todos coincidían que el tío Magallanes fue el mejor gasfiter de las últimas décadas, que era el Elvis de los maestros chasquilla y que el rubro no se podría reponer de tamaña pérdida. Versión diferente de la que yo conocía: que era un cretino, que apenas se podía las piernas, además de que era un estafador, pero esa interpretación era eludida olímpicamente por la familia. La única verdad era que Magallanes era el dios de la gasfitería chilena o lo había sido durante cuarenta años. La única verdad era que gasfiter como Magallanes no ha existido.

La vida continuó y el tío Magallanes fue enterrado luego de todos los rituales pertinentes. Nunca se dijo la causa de su muerte o las circunstancias de aquella. Solo que falleció de viejo, como si la vejez fuese la enfermedad. El tío Magallanes dejó un testamento, el cual fue leído a una velocidad exorbitante, tan así que no se leyó gran parte del documento, lo cual no molestó a nadie, y a lo que mi madre solía llamar “la rapidez de la abogacía”. Me legó su escritorio, que a pesar de estar en pésimas condiciones, aún era útil para apoyar los brazos, una docena de libros y una semilla de jacarandá, lo cual debió tener un sentido metafórico pero no práctico por el hecho de que ya había uno en la mitad del patio. Los libros contenían “material adicional”, es decir, varios apuntes en los márgenes de las amarillentas páginas, flores secas (al menos veinte, que no dudé un instante en lanzarlas al basurero) y un buen número de cartas, las cuales tenían un sello espiritual tan grande como el que tiene el cemento de la tumba, y revolverlas, examinarlas e indagar en ellas eran tan grave como abrir el féretro del tío Magallanes, revolverle las vísceras y jugar con su cerebro. Sin embargo, como no era supersticioso, rápidamente comencé a leer sus cartas.

Las primeras que abrí resultaron de un fastidio nivel plomería. Eran de esas cartas que ya vienen listas, solo hace falta poner un nombre, la ocasión y, si es estrictamente necesario, un “te quiero”; lo demás es trabajo de la máquina y son muy útiles para aquellos que no son dados a escribir lo que sienten por una persona. Al tío Magallanes le habían llegado varias de esas, parecía ser ese tipo de familiar que debe ser saludado. Sin desanimarme continué rebuscando en su privacidad, si era necesario, levantando polvo con mucho escándalo. Resultó que su nombre real era José Jacinto Jimeno Guerrero Núñez, y si tenía algún parentesco con nosotros, este debía ser muy lejano. Al leer varias, uno se percataba que el hambre había tenido una amante o una mujer que lo deseaba con locura. Los mensajes me sonrojaron con comentarios demasiados íntimos y con esos datos que no queremos saber sobre la vida sexual de la familia, además de innumerables referencias al falo del Magallanes. Era una mujer extraña, me la imaginaba con dientes pequeños y rasgos rebuscados, la imaginaba con el cabello largo acostada fumando, desnuda y cansada en la cama del tío Magallanes, ese pensamiento erótico no debía estar muy lejos de los encuentros que debieron tener. Luego de ese horrendo grupo de cartas, pude encontrar aún más, eran cortantes y poco familiares, daba la impresión que se escribía con algún militar, pero por los apellidos este era el mismísimo hijo del tío Magallanes, el cual le hablaba en tono de desdén y pocos amigos (utilizando un lenguaje hiriente y resentido). Al parecer, esa etapa de la vida del tío Magallanes era cuando se estaba poniendo viejo y pedía perdón por las metidas de patas pasadas, aunque el arrepentimiento a pasos de la tumba no era afectivo

(lo cual ciertamente deja una enseñanza). Las cartas que continuaron eran como pedazos de la vida del Magallanes. Aprendió el oficio de la gasfitería gracias a un viejo bonachón, y lo hizo de mala manera ya que era una vergüenza para el rubro, luego una enfermedad violenta acabó con su pobre esposa, y él no fue a su responso, no envió ni flores ni chocolates. Finalmente, se le declaró un popurrí de enfermedades, las cuales fueron tratadas muy de soslayo por el tío. Reprochable su oficio de gasfiter, reprochable la actitud con su esposa y reprochable su poco cuidado por la salud; en síntesis, reprochable la vida del Magallanes.

Mi abuelo accedió a contarme un poco más del Magallanes, luego de habérselo pedido hasta las náuseas. Me contó que era el “compadre Magallanes” transformado en tío por la presencia de niños en la casa. Vivió un par de años aquí en la pieza más oscura que ahora se utiliza para guardar el frío, frío como era el tío Magallanes, frío como es la Región de Magallanes. Los capítulos de su vida fueron contados con precisión (censurando los escandalosos): su casamiento, su separación, la relación con su hijo, su soledad, su tristeza, su enfermedad, su desgracia, su tragedia. Hasta llegar al último episodio, cuando murió viejo y abandonado en algún hospital. Magallanes falleció cuando ya nadie necesitaba su servicio de gasfiter y menos de amistad o de amor, cuando ya era demasiado viejo para enmendar sus errores y cuando ya era demasiado viejo para que su hijo lo perdonara.

¿Cuánto tiempo? ¡Un año! ¡Un año desde la muerte del Magallanes! ¡Hay que organizar algo! La familia se reúne y vuelvo a ver a todos esos viejos alaracos. Dicen que tienen diabetes, que tienen tumores, que tienen alzhéimer, pero que no están seguros. Se quejan del frío, del calor, de la primavera, del costo de la vida, de la juventud, del hipo y de que una de las piernas está más larga que la otra. Los niños juegan y se ensucian, no tienen la menor idea quién era Magallanes, para ellos solo es una excusa para jugar toda la tarde. Se sirve la mesa, todos apretujados, y con la primera ronda de vino se enciende el cuchicheo y el Magallanes es el tema preferido.

Que había sido inspector de papas fritas, el primero de su clase. Que trabajó de buzo de pelotas de golf en Armenia, buscando en las profundidades de los estanques aquellas pelotas. Dicen por ahí que trabajó de “solfeggist” con los músicos de la Nueva Ola, escuchando las notas que nadie más podía percibir. En la esquina de la mesa se habla que fue un investigador de nieve, que estuvo erradicado muchos años en la parte más austral de la nación, de ahí el nombre “Magallanes”. Me asustaba un poco la verosimilitud de las historias, no eran tan descabelladas, incluso esa última me hubiese convencido sino hubiese conocido la historia real

del tío. El miembro más viejo de la familia asevera que era embajador del whisky en Medio Oriente, saboreando licores y dando su opinión experta. Mi abuelo dice que fue un inspector de dados en las Vegas, viendo que no estuviesen cargados y prestando sus valiosos servicios a los ludópatas. Mi madre se suma contando que fue ojeador de toros en España y que su selección hacía brillar a los mejores toreros del país. La cabeza me da vueltas, ¿todos han enloquecido? Magallanes era un viejo zarrapastroso, ¿por qué lo vanaglorian? ¿Acaso le quieren dar honor a la tumba? Fue pesero en México, decía un vecino, era pesero, claro que sí, trabajaba en el ómnibus gritando los destinos a las analfabetas.

Magallanes no había muerto, no lo había hecho, porque no existía, el cadáver que estaba en el cementerio, agusanado, era José Jacinto Jimeno Guerrero Núñez, un viejo patuleco, mal padre y mal amigo, quizá fue gasfiter, a quién le importa. Magallanes tiene los honores, él lo era todo, cada uno tenía su propia historia sobre su vida, cada uno le inventó una profesión, una justificación a su seudónimo. Las mentiras y exageraciones se transforman en verdades eternas, yo mismo ya ni creo en lo que leí. Sus cartas eran la mentira, la única verdad es la que declame cuando tenga que hablar, ya todos han dado su versión. Escucho que mi primo ha tomado la decisión de apoyar la hipótesis de limpia semáforos. En Italia, con una escalera, iba limpiando los semáforos, un valioso servicio que, según él, hizo descender la tasa de accidentes en la nación.

Ahora es mi turno. El tío Magallanes era un poeta, no cualquiera, uno de los más importantes del país durante los últimos años, fue una desgracia que no ganara el Premio Nacional de Literatura; Raúl Zurita conspiró para que no lo obtuviera. Su seudónimo no se acerca a un lugar geográfico, se refiere a un poeta que conoció en su juventud que se llamaba Manuel Magallanes Moure. Uno de sus libros se llamó *Jacarandá*, por eso la metáfora de regalarme una semilla de aquel árbol, quizá quiere que en el futuro yo continúe con la generación poética, por eso me legó su escritorio, por eso me legó libros. El tío Magallanes estaba incursionando en la novela, quería escribir un libro sobre la vida de un gasfiter, por lo tanto decidió conocer en carne propia la profesión, sin embargo, un enjambre de enfermedades lo atacó y trunció su publicación.

Mi historia convence, incluso varios aseguran haber leído alguno de sus versos, varios dicen que leyeron su libro y todos reconocen que poeta como Magallanes no ha existido.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Constanza Alarcón Tennen (Santiago, 1986). Licenciada de Artes visuales por la Pontificia Universidad Católica. Ha participado en exposiciones como *Umbrales*, en el centro de extensión de la Universidad Católica (2009), *Sin historia en estado de suspensión* en Galería Animal (2009) y *Tierra Baldía*, Sala de Arte CCU (2011), entre otras. Además ha trabajado en diferentes instituciones como Galería Gabriela Mistral, Universidad Católica y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Igor Barreto (San Fernando de Apure, 1952). Poeta y editor. Sus últimos dos libros publicados son *El duelo* (Sociedad de amigos, 2011) y *Carreteras nocturnas* (Sociedad de amigos, 2011). En 2008 recibió la beca de la Fundación Guggenheim.

Margo Glantz (México D.F., 1930). Escritora, periodista, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1995. Ha obtenido numerosos premios, entre ellos: Premio Magda Donato por *Las genealogías* (1982); Xavier Villaurrutia por *Síndrome de naufragios* (1984); Sor Juana Inés de la Cruz por *El rastro* (2003); Premio Nacional de las Ciencias y Artes (2004); y Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (2010). Publicó, entre otros volúmenes de estudios, *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (Instituto Mexiquense de Cultura, 1996) y *La desnudez como naufragio: borrones y borradores* (Iberoamericana, 2005). Su último libro es *Saña* (Sarita Cartonera, 2006) y, en prensa, *Paseando por la India*.

Javiera Herrera Zalaquett (Santiago, 1980). Antropóloga social por la Universidad de Chile.

María Paz Lundin (Santiago, 1985). Licenciada en Literatura de la Universidad Diego Portales. Sus ilustraciones se han publicado en el catálogo de la exposición internacional homenaje a Duchamp *Infraleve* (2008); en la revista *Pataflexia* I y II (Santiago, 2008-2009), y en la revista *Dado Roto* (Barcelona, 2008). La primera publicación personal de su trabajo como dibujante apareció el 2011 por Ediciones Patafísicas, bajo el título de *Arbolnubet*. Actualmente trabaja como asistente de edición en Editorial Norma y como secretaria de redacción en la revista digital *Laboratorio*. Blog personal: <http://arbolnubet.blogspot.com/>.

Beltrán Mena (Santiago, 1959). Estudió medicina en la Pontificia Universidad Católica. Fundó el periódico de poesía *Noreste*, que dirigió en su primera época (1985-1990) y estudió Producción de Cine en Chicago, con una beca Fulbright. Luego de viajar e interesarse por diversos oficios (fotografía, aviación civil, cine, programación y diseño), regresó a la Escuela de Medicina, donde es profesor asociado, participando en proyectos de diagnóstico a distancia y de educación médica. En 2009 publicó su primera novela, *Tubab* (Alfaguara).

Gabriel Nicolás (Santiago, 1982). Licenciado en Letras y Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirige el Laboratorio de Escritura Erótica en la Biblioteca de Santiago desde octubre de 2009.

Thomas Harris (La Serena, 1956). Profesor de Español por la Universidad de Concepción. Actualmente es investigador en la Biblioteca Nacional de Chile y secretario de redacción de la revista *Mapocho*. Además ejerce como profesor de literatura en la Universidad Finis Terrae. Ha publicado varios libros de poesía y obtenido, entre otros, el Premio Pablo Neruda de poesía (1985) y el Casa de las Américas de Cuba (1987).

Andrea Ocampo (Santiago, 1985). Egresada de Licenciatura en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora sobre cultura pop y tribus urbanas. Ha publicado *Patio 29: La democracia imaginaria* (Animita Cartonera, 2009); *Ciertos ruidos: Nuevas tribus urbanas chilenas* (Planeta, 2009); y el poemario *Piñata* (Ripio Ediciones, 2011). Becaria de la Fundación Neruda 2009. Es corresponsal de la revista *Zona de Obras*, fundadora de la revista *Indie.cl* y editora de *SUDA Magazine*. Es miembro del colectivo EXPASIVA, red de pensamiento desviado. Actualmente realiza el proyecto audiovisual “Poética.mov, Poesía Joven en Alta Definición” (FFAA, 2011).

Javier Pavez Muñoz (Santiago, 1982). Estudió Licenciatura en Educación y Pedagogía en Filosofía en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Actualmente, y como becario CONICYT, cursa el programa Magíster en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Willy Thayer (Santiago, 1954). Filósofo. Profesor titular y director del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, y profesor del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Autor de los libros *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Editorial Cuarto Propio, 1996); *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción* (Ediciones Metales Pesados, 2006); *Tecnologías de la crítica: Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Ediciones Metales Pesados, 2010); y *El barniz del esqueleto* (Editorial Palinodia, 2011). Editó, junto a Pablo Oyarzún, los escritos póstumos de Patricio Marchant bajo el título de *Escritura y temblor* (Editorial Cuarto Propio, 2000) y el volumen colectivo *Historia, violencia, imagen* (Colección Teoría, Universidad de Chile, 2007).

María Torres Valenzuela (Santiago, 1974). Académica de la Universidad de Chile. Licenciada en Literatura y Doctora (c) en Filosofía con mención en Estética de la misma casa de estudios.

“...este libro que, sin más trámite, debiera considerarse un clásico de la literatura chilena. Son catorce cuentos magistrales, hilarantes hasta dar puntadas, sorprendidos y velocísimos, y están ambientados en circos pobres, cantinas de mala muerte o caletas de pescadores, cuyos personajes –payasos delirantes, buscavidas famélicos, electricistas ineptos y animales que llegan a ser fantásticos de tan miserables– conforman un mundo alegórico y carnavalesco de nuestra cultura popular. Sus diálogos de mete y ponga, así como la presentación preliminar de sus “dramatis personae”, contribuyen a crear un hiperrealismo cuya teatralidad circense dispara a los personajes y sus chascarros hacia lo maravilloso, sublimando hasta los instantes más tristes y oscuros de la miseria”

Leonardo Sanhueza, *Las Últimas Noticias*



www.lom.cl

Adquiéralos en las mejores librerías del país
y en nuestras salas de ventas en:
- Maturana 13, metro República
- Moneda 650, interior Biblioteca Nacional

