

Guadalupe Santa Cruz

Una escritura contra el avasallamiento (comentarios a la poesía de Nadia Prado)

Hace poco más de una década aparecía el primer poemario de Nadia Prado, *Simples placeres* (Cuarto Propio, 1992), escritura que ha sido proseguida en *Carnal* (Cuarto Propio, 1998), en la acción de arte–conjunta con Malú Urriola–*Poesía es* + (2002), en diversos textos poéticos inéditos y en ensayos.

Diría que esta obra es una escritura aterida ante el exceso de presencia del mundo. Que se trata de una subjetividad radical, porque construida en el impacto, en la horadación misma que produce este exceso de mundo. Ni sublime, ni metafísica, la palabra es arrojada desde las arriesgadas fronteras de la lucidez, como vigía de la posible supresión de una subjetividad que insiste:

“Desperté/ y todo estaba ahí/ (la realidad completa)/ No tuve más que tomarla o/ desaparecer.” (Sp)

¿Qué es este mundo, esta *realidad completa*, este *todo*?

Es exceso de historia –por la ineludible invasión que lleva a cabo la historia sobre la vida–, de acontecimiento, de memoria, para el cuerpo y para la palabra, para el cuerpo de las palabras:

“La historia me originó y asesinó al mismo tiempo”(C)

Hay una demasía de historia que intimida la propia vida, que acorrala la construcción de una voz singular, que acosa a la subjetividad:

“sacar a puñados/ los trozos que contarán la vida/ no la historia” (Pes+)

Lo inhóspito adherido a la piel: la costra

Desde su primer libro, sin embargo, este embate no tiene lugar fuera de sí, o en algún supuesto “exterior” historiado, frente o contra el cual este yo poético librara un cuerpo a cuerpo para descontaminarse o sustraerse de su influjo. Desde *Simples placeres* este yo se sabe adherido a la piel del mundo, incrustado por su orden y dialoga con él entre carnes. La imagen que lo atraviesa es aquella de una costra, una suerte de segunda piel de heridas que hace y no hace parte

del cuerpo, que es marca de un contacto que abrasa, que escalda, impronta de un contacto siempre presente y activo, que puede reabrirse o desprenderse, dando misteriosamente paso a la huella de una cicatriz. La costra es la forma, una de las fronteras animales por la cual lo inhóspito se adhiere a la propia sangre.

“Costra primitiva enferma de muerte/ ya ves/ la carrera por ganar la calle principal/ se vuelve una marcha en reversa/ Discordia del habla” (Sp)

En *Simples Placeres* esta costra –machucadura de la piel vuelta tiempo, vuelta memoria y lazo– se las ve con el mundo hecho ciudad, “babel city bacanal city subterráneo city”, “pequeña capital pestilente”, una urbe que no logra constituirse en paisaje, en lugar habitable. Remite sin cesar a la jauría, a una guerra pendiente que circunscribe el espacio, a un “ojo carnicero” que cuarteo la posible extensión, la existencia posible. Ante el “ensimismamiento” que propone el orden urbano a sus crías más abandonadas (abandonadas *por* la ciudad como abandonadas *a* la ciudad), este yo asume un ser animal como radical poético y ético.

“Debo darle duro a este potro/ duro con él/ hasta atravesar su lomo/ y seguir la cabalgata/ sembrando la piel” (Sp)

“Una larva sale desde las cuencas cansadas/ formando una línea divisoria entre mi cuerpo y el camino” (C)

La “bestia”, castigada como tal (“El castigo de vagar por ser una bestia/ que come carne humana en los parques/ y hace el amor llorando”, (Sp), es por lo mismo, por el ojo zoológico suyo, testigo de este simulacro de ciudad, del “inmenso sol de Neón”, de “las calles [que] tienen ventiladores para esparcirnos”. Al ponerse así de pie ante el ojo carnicero nos recuerda otra fiera y cruda mirada, aquel bestiario que enderezara el poeta Leopoldo María Panero, español en cautiverio psiquiátrico, quien escribe:

“Ven hermano, estamos los dos en el suelo/ hocico contra hocico, hurgando en la basura/ cuyo calor alimenta el fin de nuestras vidas/ que no saben cómo terminar, atadas”¹

Escribe Adia Prado:

“en un naufragio del continente podría comerte/ fui adiestrada para eso/

y sin embargo la intranquilidad devora/ me tira como carnero de espaldas
al techo amplio/ de cada paisaje" (Sp)

Si la escritura de Nadia Prado embiste lo cercano del mundo, la dolorosa cercanía del mundo que fuerza a mirarlo por el trasluz de la costra, no dejará intocada la contigüidad extrema de los territorios maternos. En este poemario la madre será polo y vecindad de la muerte, quien asesina y redime, quien quita y da. Entre madre patria –que puede hacer de sus hijos carne para algún frente, que sabe y enseña las tretas de la muerte– y "mami" chilena, que sabe del abandono, que sabe abandonar y ser abandonada, que abandona por exceso de presencia. De ahí que la palabra confronte en los pasajes allegados a lo materno su máximo riesgo, se vuelva "un sinfín de bocas [que] muerde la noche". Luego de la travesía anonadada en que la hablante no es más que "lo otro de los otros/ mujer como fui indicada", una arena de palabras, de vuelcos animales y sexuales presiden el fin del mundo abandonado, del mundo del abandono, entre el sacrificio de un toro por una voz femenina otra, el retorno del yo –ya no caballo, sino vuelto jinete– y la entrega de la madre a la bestia:

"Saqué a luz la corona de su triunfo/ y la puse en el cuello del animal/ Le otorgué mi madre/ De sus gritos me hice valiente/ TRIUNFO MAYOR"
(Sp)

Fuera de lugar

Simples placeres constituye, desde mi punto de vista, una poderosa escritura de la intemperie. No sólo de los cuerpos, barrios y zonas olvidados en su ciudadanía por el orden de clase dominante, sino también de la intemperie política que vienen erigiendo algunas escrituras de mujeres desde el impacto de la dictadura en nuestro país. Al relevar la interacción de los espacios con el orden de los discursos y el disciplinamiento de los cuerpos en las construcciones simbólicas que pueden desprenderse de ciertas escrituras literarias, he sugerido que las ciudades son abordadas hoy por algunas escritoras latinoamericanas como un nuevo interior², movida por la sospecha de que, sin darnos cuenta, tal vez estemos asistiendo a una hecatombe de sentido, a una revuelta de los lugares simbólicos asignados por las construcciones del sistema de género, que impulsan nuevas nomadías para las mujeres. ¿No habría que agregar, hoy, a las pérdidas vividas bajo dictadura –duelo por las desapariciones, las muertes y el horror experimentado, y, también, duelo por la pérdida de sentido, por la violenta separación entre las palabras y lo acontecido– el vaciamiento simbólico de lo

que en otros tiempos fuera hogar, casa-madre, refugio metafísico y material de la historia contingente? Si la metonimia entre casa y madre, entre madre y mujer –que le otorgaba calladamente una estabilidad a la ciudadanía masculina y un invisible pilar al orden urbano– ha sido resquebrajada, ¿no podemos ver allí un derrumbe poderoso que desordena –que reordena y abre– las coordenadas orientadoras del imaginario de una sociedad? En este sentido, la brecha que media entre la casa atormentada pero quieta de María Luisa Bombal en *La Última Niebla* (1935) y el estallido de la casa y su vagancia –como resto– por la ciudad en *Simple placeres*, entre otras obras contemporáneas, es abisal.

La Última Niebla (1935) de María Luisa Bombal, en su bella escritura, sería un paradigma de la separación entre “adentro” y “afuera” que instaura la domesticidad de los espacios³. La escenografía construida narrativamente es la de una casa intacta –aunque juega con la precisión y lo borroso, invirtiéndolos: la sensualidad, el tedio, el extravío se vuelven concisos, mientras el cuerpo, la ciudad, se difuminan en formas inasibles– ubicada lejos de la ciudad; y la ciudad, que hace surgir al otro, al cuerpo del deseo, es una urbe fantasmal, un decorado vacío. A su vez, la casa –que es aquí casa matrimonial y casa-hacienda– no posee otra profundidad de campo que aquel bosque que parece proseguir el jardín de la propiedad. Espacio privado, sí: privado de situarse en el farrago de las diferencias que habitan la ciudad ausente. Privado socialmente: el parque, que podría hallarse en la expuesta encrucijada de calles públicas, ha sido en cierto modo privatizado, anexado a la protegida intimidad de clase. La sombra masculina que persigue la hablante tal vez sea la misma que la acorrala en este orden casero burgués, en lo que Luce Irigaray y Hélène Cixous llaman la propiedad y la limpieza (*propriété et propreté*) que exige la ley del padre y el Estado.

La “babel city” de *Simple placeres* es una urbe inhabitable y sin embargo origen de la escritura, piso del cuerpo. El alma cae, más no lo hace metafísicamente sino “desde un cuarto piso” y su caída es bajo los autos, huyendo del tráfico. Sus sitios son “una enorme sala de billar” y el cielo “una infinita autopista”. La voz poética sortea el orden impuesto a la ciudad por un ojo enfermo que se agazapa en todos los sitios y rincones urbanos, no dejando escapatoria posible más que en el lenguaje. Declinado en femenino y masculino, a la vez lento y veloz, vencedor y rendido, este yo esquivo los binomios del orden normativo haciéndose parte de la intemperie, zanjando una y otra vez los lugares asignados, escabullendo su inmovilidad:

“Nos arrojaron muy niños por acá sobre otros niños/ había droga en los caminos para ensimismarse/ en las tetas de una madre falsa y pedirle un

beso sucio /pero eres sacado del hogar arrojado a pedazos/ otra vez/
vertido al cemento o te meten en una caja de lata/ por donde miras el
pasar de los otros te atorras en el sudor/ el sudor te come los pies de a
poco/ corres a casa/ corres a casa/ a tu gran casa caja de piedra / jaula
loca/ cárcel hecha de tus propias tripas/ el mundo está en todos los sitios”.

Entre las invocaciones a los habitantes de una ciudad cuyo cielo rasa el suelo, aplastados en su obediencia (“la gente describe siempre un mismo sentido”) a la cuna o nicho original, la voz conforma un triángulo entre la ciudad, la madre y su desolación. A lo largo de esta obra, la voz poética se hará híbrida, promiscua y, en y por su descomposición, hará abandono de todo aquello que puede abandonar, se abandonará al abandono a fin de conquistar su soledad, su soliloquio, su propia palabra.

“Te esperaba en las noches/ nada supe por largos años,/ hasta que aprendí
a masturbarme/ pensando en ti, madre”

La carne de las palabras

Sea cual sea el deseo de apartar de sí el exceso de presencia, ya sea desde la costra o desde “el hueco” –figura que también atraviesa el imaginario de *Simple placeres*, hueco “repleto de transeúntes”, “hueco glorioso” o hueco por saciar (“Ven a llamarme/ a satisfacer mi hueco/ antes que vomite el corazón”), es la materia el lugar donde se traman las palabras. Las palabras son este maldito material extraído de la carne del mundo, maravillosa e imprevisible carne arrancada del acontecer mismo. Escribe Nadia Prado en *Carnal*:

“Con la sangre que pierdo escribo”

Las palabras se alojan en la historia del cuerpo, lo constituyen, como regiones inexpugnables que han tramado y traman una memoria material:

“Despego un costado, sangran las encías.
El sabor amargo del regreso. Costras de intentos pasados.
Un lenguaje que se detuvo, agrio.” (C)

Las palabras son vigías, adelantadas del cuerpo, “voluntad propia” que desdice la mendicidad de los deseos y, a la vez, la lengua en la boca y el deseo se quejan del sinsabor de las palabras:

“No hay nuevos lenguajes, sólo palabras que se repiten” (C)

Alimento, flujo, miembro y extremidad, ojo intangible, pensamiento sin forma, órgano sin forma: el cuerpo se mira vivir y morir por las palabras, en su nombre.

Las palabras son la condensación de un momento, forma que amalgama aquello que no se dice, que no puede ser dicho, que permanece suspendido en la imposibilidad, y, a la vez, que queda retenido en la cavidad orgánica de la boca, en el espacio alucinado de la memoria: la miga, la miga de pan con que borra y escribe la “ficción imperfecta” de una muerte la hablante de la prosa poética “Lo que leyeron mis ojos no lo escribirán mis manos”⁴; ante las palabras atolondradas que se pelean en “la puerta de la boca” del moribundo, ante las palabras que éste habla esfumándose dentro de él, el lápiz mina y la miga de pan están hechos para “pensar en esa falta” y de las letras se desprenden migas que la mano sacude. Las palabras de quien asiste a la “ficción imperfecta” pueden ser tragadas y generadas por el muerto, su sobrevivencia –la de las palabras– es la miga de pan, poderosa materialidad que no se erige por sobre otras, sino que hace de relevo entre las materialidades. Escribe Nadia Prado:

“No quiero trascender sólo deseo aliviarme” (C)

Las palabras están, aunque no están dadas. Escribir es un acto orgánico que puede hacerlas comparecer, que renueva su latencia, que recuerda su solidaridad carnal, como “trazo que se pega a mi mano”.

Las palabras son aquello que carcome la materialidad de la propia existencia:

“escribo para sacarme esta cicatriz La incubación de la enfermedad La escritura en el cuerpo en el cráneo” (Sp)

Así como el goce surge del embate victorioso con las palabras:

“Porque la lujuria, es derrotar lo que nos dicen” (C)

¿Cómo mirar, asistir a la propia carne? ¿Cómo alejar esta cercanía de la carne que son las palabras (“escribo y la tartamudez penetra la carne, la carne se niega, la carne es otra, otra, aparte de mí” (C), en su exceso y en su precariedad? La escritura del amor a la escritura –y, en tanto amor, irresuelto– propone la suspensión del sentido y el arrojamiento en esta falta, en esta futilidad:

“Escribes untando el dedo en tu media lengua: eres débil./ Escribo respondiendo: por amor no pronuncio, por amor escribo” (C)

Desapariciones

La escritura de Nadia Prado sabe de la fragilidad de la existencia (sabe que un cuerpo sobrevive a la muerte de otro cuerpo, a la muerte de las palabras, gracias a una miga de pan), del abandono político que acecha a los cuerpos y a las palabras carentes de poder, en las brutales desigualdades que atraviesan la historia de nuestro país, en las asimetrías valóricas de un “horizonte blanco [que] escupe estas mechas tiasas” (C), en sus sutiles y brutales ninguneos:

“la mueca del resentimiento, la mueca sin ira es algo más flácida, es un sinsabor de baja clase, lleno de espera, grande como una boca aullando luego de haber ingerido a su enemigo”(C)

Sabe del abandono radical que significó para nuestro cuerpo social la realidad de las y los desaparecidos por la represión dictatorial, los cuerpos sin nombre, los nombres sin cuerpo, las muertes sin sepultura que cavaron una brecha, una enorme boca abierta de la historia. La escritura busca resarcirse del exceso de historia en el suelo que habitan las palabras, de este territorio cargado de violencia cuya imposibilidad de duelo atraviesa el lenguaje, palabras diseminadas en cementerios clandestinos, fondeadas en el mar, y, por ello, presentes en toda nuestra geografía:

“El disparo dio en el cuerpo y perforó el agua/ allá abajo todavía se escucha/ el fondo de un corazón que no quiso hundirse” (P es+)

Pero las formas de supresión no sólo se dan en las y los desaparecidos recientes, sino en la capacidad política y social que tiene nuestra lengua de hacer desaparecer nombres y cuerpos, en lo desaparecido que funda la historia de este suelo, de esta nación.

“Es nostálgico y feliz ir desapareciendo/ la confusión entre los desconocidos es brutal/ las nuevas multitudes llevan nuevos horrores/ nadie te preguntará si has nacido(...) / Nadie te preguntará quién eres” (Sp)

Se da asimismo en la estrechez, en la homogeneidad y la clausura de un orden que asimila o anula las diferencias, que reduce y menoscaba por repetición:

“las barriadas comiéndose lo singular”(Sp)
“la realidad de la mentira: se nos hizo en serie” (P es +)

Sin embargo, la captura de la subjetividad por este orden es inseparable de la feroz atracción por el mundo, del espléndido arrojó en el mundo que puede hacer “desaparecer frente al televisor”, o desaparecer en “sólo mi cara que se iba con todas las caras de las calles” (Sp).

La forma del exceso

Todo. Nada. El exceso se inscribe en la escritura de Nadia Prado como marca obsesiva y pasional, el mundo es aquello que no da abasto, que no da lugar, que impide la desmedida de esta subjetividad radical: “nada alcanza, nada es suficiente, nada basta” (C). La radicalidad de este yo, a mi parecer, reside en el hecho que está abocado a nombrar el mundo –en todas las acepciones que le otorga–, a nombrar el mundo tal como lo impacta, a escribir el impacto del mundo en la carne –en las palabras, ya que en Nadia Prado son intercambiables–, hasta el punto de tornarse estas palabras carne del mundo:

“el mundo está en todos los sitios (...)/ en todas partes estoy yo/ y es peor que una muchedumbre” (Sp).

Pero este yo, esta subjetividad, no se deja nombrar por el mundo, se resiste a ser nombrada por él. Se escabulle, se ausenta, se suspende, multiplica las estrategias para desdecir el nombre con que el mundo intenta nombrarlo, este yo. o será nombrado, por elección.

La venganza que anuncia la escritura a lo largo de sus textos es recordar, no olvidar ni claudicar de *la nada* que lleva el nombre bautizado por el mundo:

“y se nos escribe NADA sobre la piel/ se nos echa el mundo sobre las espaldas” (Sp)

“Atrás hay una tierra a la que no le debo nada” (C).

Por lo demás, al nombre personal –que no es el nombre propio, sino, dice Patricio Marchant, el nombre policial⁵–, sólo al nombre personal de la autora, Nadia, lo separa de NADA una diminuta “i”, una diminuta “e” lo separa de NADIE.

“ ada alcanza, nada es suficiente, nada basta”

“Nadie te preguntará quién eres”

“todo todo/ ha sido puesto acá/ frente a mis ojos/ para darme cuenta/
que no pertenezco a/ nada” (Sp)

A los rotundos “nada”, “todo”, “nunca”, “nadie”, la escritura de Nadia Prado antepone una pequeñez perversa, “pido una cantidad pequeña de maldad”, “pequeños imperios”, “simples impurezas”, “simples placeres”, un diminuto rasguño en la realidad enorme:

“pequeñas perforaciones, mínimas imágenes de manos que se aprietan contra la cara de una mujer que yace inútil, acurrucada en una desesperación sin límites” (C)

A la realidad enorme, antepone “algo”, un “poco”:

“Hoy ha cruzado a desenredar su pelo, ha ido con algo de compasión y cada vez toma mejor el cepillo, se rasca la cara y echa un poco de agua para demorar” (C).

Rasguña: no pretende abarcar la realidad. La lucidez se vuelve, por ello, un conocimiento devastador. El todo-mundo es todo precisamente porque la lucidez del yo ha renunciado a totalizarlo. A pesar de aquella renuncia, este ojo conoce el mundo, y de esta imposibilidad, de conocer el mundo sin palabras, de nombrar el mundo enorme renunciando al orden del lenguaje, nace la palabra.

“El lenguaje sin rodar me golpea, de pared a pared.
Acorrala el alfabeto” (C).

Pero este embate no es una posición, es un lugar, un lugar que ocurre en la propia carne, en la propia carne de las palabras, en un “revoltijo de dientes sobre la carne” (Sp). Es la propia escritura del todo-mundo que se antepone a la escritura de este yo, y yo es la otra que se bifurca, sin por ello existir en algún revés, sino

“Dispersa por ahí/ con un ojo dedicado al llanto/ y el otro a la nada” (Sp).

No puedo dejar de pensar en otro ojo exorbitado, aquel que luce la escritura de la poeta quebequesa Nicole Brossard, cuando compara el ojo a un botón descosido, o cuando afirma: “Ficción: la realidad le sale por los ojos”⁶.

Escribe Nadia Prado: “La memoria sale por las cuencas y flamea” (C).

Este ojo, hecho al “recinto carcelario de América”, a una “provincia del vacío”, ha debido sortear otro ojo que escribiera las páginas sangrientas de nuestra historia, el ojo que ha hecho, que hizo y que hace desaparecer:

“Hay un trazado de hierro en el aire/ construido por algún ojo enfermo”
“Un ojo de poder devora mi cara” (Sp).

Si en la escritura de Nicole Brossard el desborde de la mirada llevará a proponer la construcción de un sujeto tridimensional, de una realidad holográfica, la escritura de Nadia Prado –situada y fechada en estas nuestras coordenadas– se hará pedazos en la lucidez, entereza en “cada parte de mí [que] da vueltas”, entereza no *a pesar de*, sino *en*:

“Cada una separada de la otra, un pedazo en cada estación” (C).

He ahí la fuerza de esta voz: nombrar el mundo eludiendo ser nombrada por él, descomponer el nombre del mundo, incluso arriesgando la propia descomposición, y nombrar las palabras, nombrar con las palabras del mundo, eludiendo la descomposición de las palabras, nombrar la descomposición de las palabras sin descomponerlas. La escritura de Nadia Prado se despliega, entonces, en una difícil, delicada y violenta contención, en todos los sentidos del verbo contener: abrazar sin abarcar, custodiar (custodiar, aquí, la potencialidad de las palabras tal como pueden sernos dadas), retener (retener el deseo de llevar a cabo la descomposición literal, formal, de las palabras), para dar a ver esta descomposición en los sentidos que se traman entre las palabras, entrelíneas, en la arritmia del mundo. Sólo pequeñas inflexiones, mínimas y simples inflexiones, como el diminuto descalabro rítmico de los versos:

“Las sombras quedan pegadas/ como los gritos/ pero aún noches perfectas no existen” (Sp)

“Las palabras entraban como cuchillos hacia delante y hacia atrás de entrada y salida cruzar una puerta” (Sp).

La “desrealidad”, la “i-realidad”, la “real-idea”, la “real-ida” (*Pes+*) se juega, para esta voz, en la carne–no en la factura–, en la adherida, en la herida e inseparable carne de las palabras del mundo:

“Y aunque mi mano no tenga fuerzas para levantarse, sé que estoy completamente escrita por dentro” (C)

ENCUMBRAR EL PESO MUERTO DE LAS PALABRAS:

Poesía es + de Malú Urriola y Nadia Prado

Afines del año 2002, Malú Urriola y Nadia Prado llevaron a cabo una acción de arte que consistía en leer su poesía desde globos aerostáticos, esparciéndola sobre enclaves marcados por la memoria colectiva. Ésta ponía en obra diversos lenguajes creativos, haciendo dialogar el texto poético con la visualidad de las palabras transportadas por el globo, por la avioneta y por las circunstancias que se inmiscuían en los trechos recorridos, así como la multiplicidad de perspectivas en el registro de las acciones, mediante la fotografía (Magdalena Ladrón de Guevara, José Moreno y Miguel Navarro) y la cámara de video (Claudia Nelson), cuyas imágenes fueron proyectadas de manera continua en los muros del Galpón 7, en Santiago, durante el recital de cierre.

Se puede leer esta intervención urbana como un todo, palabras que se desmembran a partir de las voladas máquinas de aire y asperjan zonas donde la violencia militar hizo de innumerables biografías un bulto humano: el río Mapocho, la costa de San Antonio, el Estadio Nacional. Se puede leer, asimismo, como inversiones históricas, de contexto y de sentido, que esta acción de arte propone. *Poesía es +* dialoga coincidentemente con acciones del C.A.D.A. de fines de los setenta, así como con las cruces de Lotty Rosenfeld (*Una milla de cruces*) y con los graffiti bajo dictadura (*no+*, *nunca+*) y le imprime otra dirección al signo+, le reotorga un excedente a aquella extraña economía gráfica (economía de sobrevivencia que permitía ganar tiempo contra el toque de queda, contra la vigilancia militar de las calles). Trastoca aquella economía que negaba por afirmación (*no+*), prolongando la resistencia en el diminuto espacio de la + que iniciaba, ya, un punto de fuga, un territorio ido. En *Poesía es +*, el + retorna a nuestra historia de los signos engrosando su carga de promesa, radicalizando su vertiente insaciable. Suspendido en aquella rotunda falta de medida: *más*. Sin piso. Sin adjetivo, sin predicado. (Tan distante del *plus* y del *valor agregado* que habita los discursos dominantes en el Chile de hoy). Respecto de eventos culturales recientes, la poesía aquí es leída en los aires, no en el palacio ni en torno al palacio de la Moneda. No posee zócalo ni amarre, ni hace parte de una lista. En el acto de volar hay un desaire, un escapar de las coordenadas, la manifestación de un deseo de otras rutas (las poetas prosiguen, de otra forma, las acciones de arte realizadas por ellas en los años

ochenta en el colectivo llamado *ENOTRA*). El hecho de izarse sobre el suelo no sugiere elevación ni trascendencia. Las palabras que acarrea este viaje desafían la ley de gravedad. Se trata de volar, no + allá, ni a pesar de las palabras, sino con el propio peso muerto que éstas llevan. Por ello, no es casual que las poetas viajen con el globo, en el globo, en las palabras. El globo y las poetas se prestan como pulmón, hacen cuerpo las palabras.

Pero es la versión fragmentaria de estas intervenciones, tal como pudieron presentarse y adherirse al ojo ciudadano, al imprevisible, impredecible ojo ciudadano que quiero recoger. Ya no hay vueltas al mundo en ochenta días, ni *vueltas al día en ochenta mundos*. Los días y los mundos parecen girar, de manera bifurcada, llevados por una velocidad que no es inocente. Es posible descolgarse de ésta e interceptar, robar, otras velocidades que construyan coincidencias. Nadie, entonces, asistió a ninguna totalidad, del mismo modo que las poetas no se proponían un control sobre la totalidad de las coordenadas, sino introducir una leve deformidad en los paisajes urbanos. El ruido de motores en el cielo santiaguino lleva carga: esas máquinas apuraron la velocidad que nos rige hoy, por violencia o por publicidad. Más de un pasante, por ello, torció el cuello para fisgar el paso de la avioneta, buscando algún diseño. Tal vez una pasajera asistió al bulto de tela derramado en el pavimento, antes de inflarse en globo. Quizás sólo percibiera ese volumen incómodo, una enorme pera de color, algo inusual, demasiado blando y móvil agitándose entre los edificios de Santiago, que desea elevarse, que permanece allí, en una suspensión temblorosa que confirma de que no se trata de una acción publicitaria. Porque el texto de la publicidad, en imagen o palabras, se completa a sí mismo, se cumple. Se hace pleno en su cometido, puede ser descifrado a cabalidad. Aquí hay pérdida. El acto se abre a las distintas interferencias que acontecen, llevándolas al campo de lo poético. Hay una forma que tiembla y que atrae, sólo atrae, imanta aquello que transcurre a su alrededor: no se lo apropia. Lo poético se juega en la comprensión siempre diferida del sentido. El sentido se da por gajos, desgajado. Desde el suelo, no se escucha la lectura de la poesía. Se oyen palabras sueltas, mezcladas a la ráfaga de fuego que dispara el mecanismo del globo para elevarse. Es de noche en la Plaza Italia, hay un globo encendido que no se incendia, palabras en ráfaga, inaudibles, papeles que vuelan. Sabremos más tarde, desde la atalaya de varias cámaras que multiplican el ojo y se hacen eco de esta palabra al viento, que el globo hacía de fogata en la Plaza Italia. Que los paseantes le daban la espalda, acostumbrados tal vez a vivir con una hoguera tras los hombros. *La realidad es la cáscara, la ficción el huevo*. La palabra se repite. *Repeat reality..* Se escucha repetidamente *Realidad se repite*, pero el ojo disparado

hacia lo alto adivina que hay otros miradores que no repiten su mirada, así como adivina que los ojos de la cámara que enfocan a los fotógrafos aguzando la vista para fotografiar el vuelo de la avioneta donde se agazapa el ojo de un fotógrafo tampoco repiten la visión de su propio mirador, sino que se trata de lonjas, de lienzos de mirada. Y la palabra, leída o escuchada, no es la misma sobre la panorámica del puerto de San Antonio, ya que la trama urbana y el leve bombo de la imagen del gran angular de la cámara sugieren un caligrama que prolonga el texto poético. Desde el suelo, y bajo la mirada sorprendida de quienes no son capital, la tela del globo se contagia con la tela del circo que éste sobrevuela. Como cambuche vaciado de sus palabras, el globo cae y se desinfla. Tendido en los predios de San Antonio se vuelve una gran larva acurrucada entre las hierbas. El mismo globo tendido en la loza del Estadio nacional es una mortaja. La mole de cemento la cobija por unos instantes. El Estadio se encuentra en estado de desolación, enorme y atento a la palabra que se despliega como pendón a medida que el globo se suspende: *M. ME. M*, de nuevo. Pesa la letra. Pesa el lugar. Pesa el viento que se resiste a la ráfaga de fuego que desea impulsar al globo. *EMOR. MEMOR. MEMORIA*. Me moría (como leyerá una expectadora). *MEMORIA*. Mor, amor, rémora, ramo, mar, moratoria, rumor, rima. Me moría. Y si el recital de lectura que finalizaba la acción se dio en un espacio fabril cerrado y en él las poetas libraron la integridad del texto poético, sabemos que esta completud era sólo apariencia, una hilacha más de sentido que invita a crear.

Notas

- 1 Leopoldo María Panero. *Poemas del manicomio de Mondragón*, Hiperión, Madrid, 1987.
- 2 Guadalupe Santa Cruz. "Escritoras latinoamericanas: la ciudad como nuevo interior", ponencia leída en el Seminario Internacional "Mujeres iberoamericanas en el cambio de siglo", CEXECI, Badajoz, España, julio 2001.
- 3 Mark Wigley, citado por Marcia Stephenson, "Hacia un análisis de la relación arquitectónica entre el género femenino y la raza en Bolivia", *Debate Feminista* ° 17, México, 1998.
- 4 Nadia Prado. "Lo que leyeron mis ojos no lo escribirán mis manos", en *Antología de escritoras chilenas*, texto inédito.
- 5 Patricio Marchant. "Amor de Errázuriz fotógrafo", en *Escritura y temblor*, Cuarto Propio, 2001.
- 6 Nicole Brossard. *L'amèr ou le chapitre effrité*, Montreal, 1977.