

SUJETO, CUERPO Y ESPIRITUALIDAD EN LA ESCRITURA DE MARINA ARRATE¹

por Carolina Muñoz P.
Universidad de Concepción

La escritura de Arrate² se emplaza en un contexto de escritura que se inicia con el texto *Este lujo de ser* (1986), al que suceden los poemarios de *Máscara Negra* (1990) y *Tatuaje* (1992). Luego da cuerpo a la escritura de *Uranio*, (1999) en el que la segunda serie poemática, *El hombre de los lobos*, aparece referido como fragmento junto a *Máscara Negra y Tatuaje*; serie antológica publicada en Argentina (1996). La producción poética continua con *Trapezio* (2002) y *El libro del componedor* (2008).

La discusión sobre el contenido crítico en torno a Marina Arrate se va a articular de manera sincrónica. Se hará referencia a la producción poética de la autora, los aportes que como investigadora ha realizado a la crítica literaria. Se privilegia la revisión de los niveles transdisciplinarios de estos materiales en orden a las lecturas interpretativas publicadas a la fecha sobre su escritura poética.

En Arrate, el espacio de escritura es una imbricación de textualidades, desde donde surgen espacios de sentidos múltiples y se manifiestan en flujos de subjetividades, corporalidades y espiritualidad.

El espacio de escritura de Marina Arrate surge desde la vacuidad como instancia de subjetivación transitoria de quien escribe. Foucault (1990) señala que el sujeto es una formación discursiva que se actualiza en una instancia de discurso (los enunciados) determinada históricamente. Se sitúa, de esta manera, la noción de formación discursiva en otra, denominada formación social. La *formación social* va a referir a un tipo de *agrupamiento* de objetos, hechos y fenómenos, compuestos por una estructura económica³, una estructura ideológica⁴ y una estructura jurídico-política⁵.

Asimismo, al interior de la estructura ideológica, según Foucault, coexisten varias formaciones ideológicas (por efecto de los agrupamientos) que “subjetiva” a un sujeto de acuerdo a la posición que ocupa en las relaciones de producción en un momento dado de su desarrollo histórico.

Un enunciado es, entonces, una multiplicidad topológica emplazado en un espacio dinámico (Deleuze, 1987). Tal emplazamiento se puede entender como una función derivada en un espacio correlativo, cuyo orden discursivo corresponde a las posiciones de sujetos, objetos y conceptos. En pocas palabras, el sujeto es una función posible en el espacio discursivo dado de las formaciones socio-históricas.

La pregunta por los procesos de asubjetividad y de presubjetividad en este contexto se percibe como una manera de pensar la conciencia en tanto condición de *intensidad*. Para Deleuze (1995), la intensidad está definida como el grado de energía de las potencias en lo humano, que siempre es una multiplicidad. Así, desde esta multiplicidad de intensidades se

van agrupando y emplazando también los múltiples procesos de subjetivaciones, que devienen espacios vacíos o vacuidades dentro de este *continuum* de intensidades.

La intensidad es la cualidad del deseo y en este sentido es una instancia o matriz. Esta matriz es un espacio de vacuidad, desde el que surge por flujos de dualidad la subjetividad. Así, el deseo y la negatividad co-existen como un mismo fenómeno de la conciencia. En este sentido, el deseo y el rechazo ocurren como surgidos en co-emergencia a la idea del *sí mismo*. De esta manera, el *sí mismo* no es *ser* sino *intensidad*.

El *logos* no es el lugar metafísico de la verdad, sino que es la matriz desde la que ocurre la activación de flujos de deseos y rechazos, que se emplazan en enunciados posibles. El sujeto que escribe activa junto a los procesos de subjetividad, los flujos de abyecciones por los que transitan aquellos elementos de la conciencia, que se perciben ocultos y oscuros; en contraste con el placer, que refiere a la realización del gozo.

La abyección es un flujo oculto a la conciencia, manifiesto en cada *acto* de subjetividad que emprende el sí mismo; no obstante, en la escritura se percibe las huellas de ésta. A propósito de la idea de *abyección* cito a Kristeva que señala lo que sigue:

The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of maternal entity even before ex-isting outside of her, thanks to the autonomy of language. It is a violent, clumsy breaking away, with the constant risk of falling back under the sway of a power as securing as it is stifling. (...) Repelling, rejecting; repelling itself, rejecting itself. Ab-jecting. (...)Even before being like, "I" am not but do separate, reject, ab-ject. Abjection, with a meaning broadened to take in subjective diachrony, is a precondition of narcissism. It is coexistent with it and causes it to be permanently brittle. The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection that sunders it as soon as repression, the constant watchman, is relaxed. (Kristeva, 1992: s/n)

En la activación del flujo denegativo se percibe un sujeto en proceso y un espacio de sujetización encadenados de manera maquinaica, de modo tal que el elemento simbólico que articula niveles altos de conciencia, se disuelve en una red de concatenaciones en serie con el propósito de hacer visible el agrupamiento de los circuitos y los procesos de elaboración del sentido en redes mayores de navegación translógica.

Según Baudrillard (1990) este propósito es más bien un proceso de *autorreferencia* en el que se da cuenta de "una programación al infinito sin organización simbólica, sin objetivo trascendente, en la pura promiscuidad por sí misma, que también es la de las redes y los circuitos integrados" (s/n). Este fenómeno *autorreferencial* del proceso de subjetivación da cuenta de una experiencia de percepción de lo imperceptible a través de la emergencia *tecnológica*.

El sujeto que escribe es un signo-cuerpo que se constituye como experiencia vital a partir de la actualización interactiva de las pulsiones internas en el espacio de signos. En el contexto tecnológico, el sujeto que escribe es *performance* y el espacio que le da sentido a esta *performance* es la red virtual.

En una *performance* se privilegia *el cuerpo* en tanto *signo en tiempo real (real time)*. Y en ésta se despliegan las cargas kinéticas, que hacen posible la experiencia “on line” y “a live” y en este contexto, la escritura surge como un fenómeno de simultaneidad de realidades. El *código*⁶ con el que se elabora el *logos* y el espacio de referencialidad co-emergen como posibilidades performáticas de conjunción del sentido.

Es sabido ya que la tecnología ha abierto la posibilidad de la ubicuidad. Las coordenadas del espacio cartesiano son reemplazadas por una “hypertextual web-links” (Baudrillard, 1990). La subjetividad ya no es sólo el espacio del *logos* metafísico, sino que también es la virtualización de las singularidades asubjetivas, que proliferan en un sistema de navegación transglobal de libre acceso.

En este contexto, la singularidad asubjetiva supone un fenómeno complejo de elaboración de sentidos en torno a la escritura, ya que el *texto* entendido como *hipertexto*, vincula en una misma experiencia kinésica-digital la multiplicidad de referentes de las más variadas posibilidades figurativas como simultaneidad. El sujeto que escribe ya no es más un sujeto *auctorial* (Foucault, 2001), sino que en primer lugar, se define más bien como un rol organizador de las singularidades asubjetivas y en segundo lugar, el autor vehicula la *creación* de un proyecto escritural. En el cyber espacio se conjugan en una misma instancia bio-ética, las redes de creatividad que suponen la emergencia de posibles procesos de subjetividad y los niveles de conectividad, según los que estos procesos de subjetividad se visualizan en un espacio virtual. Este proceso de subjetivización es similar a la activación de los flujos de subjetividades que ocurren en estados de actividad síquica propios de la transición de una etapa de sueño a otra.

En este sentido, la virtualidad como espacio de escritura y el sueño como fenómeno de virtualidad supone cierta posibilidad lúdica⁷ de la organización del lenguaje como articulación simbólica y trascendente.

En esta investigación sobre la escritura poética de Marina Arrate, la escritura deviene un cadáver (Lock, 1993) que figura un proceso de composición y de descomposición de los niveles sutiles de la conciencia. Cada experiencia de percepción constituye una variante de la movilización conciente de las intensidades simbólicas y una contemplación expansiva de las fluctuaciones de estos niveles sutiles de conciencia.

Me interesa mostrar la escritura de Arrate en una red de procesos de simbolizaciones relativos a la cinética de los flujos de intensidades que subyacen a la experiencia del sujeto que escribe, su dinámica de entrelazamientos de sentidos intertextuales y el proceso de disolución del contenido de subjetivaciones en la lengua poetizada.

Los textos de Arrate se ordenan en torno a las publicaciones de los años '80 y han sido antologados en diferentes revistas y textos, tales como la Revista *Araucaria de Chile* n° 38 del año 1987, la antología *Las plumas del Colibrí*⁸ del año 1989, la Revista *Nomadías* n°7 del año 2004 de la Universidad de Chile, entre otros.

La producción crítica que acompaña su escritura está constituida principalmente por notas y reseñas, publicadas en diferentes revistas de literatura de la ciudad de Concepción y de Santiago a partir del año 1987. Marta Contreras publica una nota titulada “Este lujo de ser” en *Lar*, Revista de literatura N° 11, en Concepción a propósito de la publicación de la serie poemática “Este lujo de ser”.

En este espacio poético, la escritura de Arrate, sugiere Contreras, se percibe como escritura poética de la transformaciones, en la que el sujeto que escribe se “deja invadir por sueños de mutación animal que materializan una energía de cambio que se expresa en la forma del deseo. El sujeto de la escritura está centrado en una conciencia de sí que le retorna una multiplicidad de respuestas. Esta multiplicidad disemina su identidad al hacer de su cuerpo un espacio continuo, abierto, sin límite y sobre todo dinámico” (60). La mirada profunda de la crítica refiere sin duda a los procesos de mutaciones simbólicas. Cito a continuación el texto “Este lujo de ser”:

Este lujo de ser
esta aparatosa maquinaria este trapecio
esta migratoria contorsión este vaivén
esta danza este remolino
esta especie
de ser
esta peregrinación
este vértigo
este león
esta jaula
este tiempo
gravitando
este moho en las costillas
este Dios repleto de fantasmas
esta bestia feroz
dormecida en la garganta
este vacío celestial

este lujo de ser
tan repleta de argumento
este rumiar de un lado a otro
este paisaje esta luna
esta nube que pasa por delante de mí. (s/n)

Según Contreras, se percibe “una superposición de sensaciones vívidas” en la proceso de reflexión poética que subyace a la escritura de Marina Arrate como un doble despliegue de sensación y conocimiento. Me atrevo a agregar un tercer despliegue, la *gnosis*. Es decir, en la escritura de Marina Arrate percibo aquellas zonas autoveladas por la conciencia del sí mismo y, al develar lo oculto, surge una percepción directa del conocimiento espiritual. La *gnosis* emerge desde zonas oscuras, las zonas de los arcanos, hacia zonas más lumínicas como transmigración hacia un estado de conciencia *visionario*.

La Revista *Acta Literaria* N°16 publica la reseña escrita el año 1991 por Marta Contreras al texto *Máscara negra* de Marina Arrate. Contreras señala que la escritura de *Máscara negra* es “un espacio de ritualización del cuerpo femenino” (141). Un cuerpo maquillado es un cuerpo ritualizado en el que “la sujeto se contempla transformándose y se transforma en esa contemplación de su propia imagen ahora otra” (142). Mirada, cuerpo y escritura articulados como escena poética de las “energías transformadoras” que subyacen al funcionamiento de la *alquimia verbal*.

La escritura de *Máscara negra* (1990) sugiere también, una trayectoria cinética de los procesos de figuración del cuerpo social en tanto "acción". El maquillaje amplifica la mirada de las heridas de la colectividad en dirección a las estrategias de simulación que supone el uso de un "antifaz" que simula el rostro y simula también, el espejo en el que se mira.

Un cuerpo maquillado llama la atención, según Sarduy porque lo visible, lo exagera o lo ridiculiza. Por lo tanto, hace aparecer históricamente la exclusión a la que como representación cultural ha sido sometida la conciencia corporal.

Sarduy advierte en el capítulo titulado “Pintado sobre un cuerpo” (1987), cierta analogía entre la escritura, el maquillaje y el tatuaje. De esta analogía entre los procesos de escritura y el cuerpo como otra forma de escritura surge además, la escritura sobre los cuerpos en su expresión performática de maquillaje y tatuaje. El autor sitúa su escritura en un nivel de relaciones, las que desde el inicio del texto se presentan como barrocas.

El espacio barroco ante todo se define como superabundancia y desperdicio. En este sentido, una erótica. En la retórica barroca, el erotismo rompe el nivel denotativo del lenguaje (el nivel somático) y lo sustituye por la metáfora y la figura. El autor señala que es un puro juego de la perversión de la expresión (escritura-cuerpo), en la que el placer de la desmesura impera por sobre la funcionalidad comunicativa del lenguaje. Cito a este propósito el poema “Máscara negra” de Marina Arrate:

Para que me amaras
maquillé yo mi rostro de negro
y así pintada
ascendí de nuevo al escenario
monstruosa y deformada.

Quería mostrar lo negro
de mi oculto rostro

(Atrás las maquilladas capas)
Quería ser
mimo del terror
ser fascinante.

Ahora,
de espaldas a ti,
miro el guante negro que cubre
la superficie blanca de mi brazo
de mi brazo níveo de pura porcelana
cristalina y china
y en el cuerpo
delgado y nervioso
el vestido negro que ajusta
como otro guante
la silueta contoneante
de la predilecta lujuriosa.

Un abanico antiguo de conchaperla
remolineo en mi muñeca
y en el aire se muestran
los revueltos pelos de mi axila.

Pero es mi espalda la que te enfrenta, observa,
mi espalda curva
insinuante y desnuda.

Enrosco mi verde manto
de Eva y acometo:
qué placer éste de bajar lenta,
suave, sensualmente
el cierre eclaire que encierra su grupa.
Todo el vestido cede
y su contorno bruno.

Esta es la entrada triunfal
de la carne en el estrado:
blanca es y redonda,
firme y suave.

Y en derredor todo es
rojo y oscuro.

Plateada es la caminata en el sendero
y su redonda luna.
Es hora, date vuelta, princesa,

enséñame tu rostro.

-Momento -murmuro con voz ronca-
que no hay nada.
Sino un giro violento de mi oculto rostro.
Primero: vampira con dientes de sangre y ojos
Negros de cadáver y
después: la consumida.

Y todo nada más que un espectáculo
para que vieras a esta deformada
y la amaras
con terror y piedad. (21-22)

Un cuerpo maquillado es un dibujo de sí, a la vez que un rostro oculto, así "se despeja el rostro de las manos. Dos ojos en el espejo hechizados se contemplan" (14), y surge la experiencia de la máscara, negra porque negra es la mirada, negro el vestido en un escenario monstruoso y deformado.

La palabra poética, en este sentido, es una instalación performática que recuerda la catarsis en el uso de los recursos de movilización de los sentidos en el texto; pero en este caso es "nada más que un espectáculo" (22) en el que una mujer, maquillado el rostro con negro, camina por la pasarela de los terrores y las piedades nacionales.

En 1993, la *Revista Acta Literaria* N° 18 publica a propósito de la presentación del texto *Tatuaje*, la nota escrita por Marta Contreras titulada "Presentación de Tatuaje de Marina Arrate: Trayectoria de la poeta y algunas disquisiciones sobre la poesía." Aquí se sostiene que en la escritura de *Tatuaje* se celebra minuciosamente el cuerpo en un estado autocontemplativo similar al estado de "estar en la luz" (189).

En este mismo número, Ivette Malverde publica la nota titulada "Memoria de sangre y oro. A propósito de *Tatuaje* de Marina Arrate". Malverde sugiere en este texto la riesgosa configuración de la síque que como escritura poética figura la "complejidad y ambigüedad" de los diferentes estados, agrego, "de conciencia latente" (193). Poesía del deseo y del goce sexual a la que se accede a través del *éxtasis* como instancia de *sacrificio*. Señala Malverde que asimismo se accede al conocimiento también a través del éxtasis como instancia de *revelación*; y en ambas, a través "de la transformación regeneradora", "previo descubrimiento de las latencias ocultas" (193). Y en este sentido, un cuerpo se enuncia a sí mismo.

En el texto *Tatuaje* (1992) de Arrate, el tatuaje opera como manifestación de las pulsiones de muerte en un espacio de subjetividad que juega con las transfiguraciones de lo trascendente por medio de la sacralización de los elementos sensoriales de la experiencia poética. En el texto poético titulado *Tatuaje* se lee el cuerpo como una experiencia del *bisturí*, "por medio de cortes profundos las cicatrices por medio de heridas amorosa y artificialmente abiertas los queloides por medio de transplantes de piel de antílope y jaguar las nuestras tiñéndose la herida simultánea o frotándose después" (1996: 29), y como

elemento ritual. En *Tatuaje* se rememora el acto performático de rasgarse el cuerpo como acto de magia.

Otros versos de la serie poemática ya citada hacen resonancia con cierto pasaje del texto *Ensayos generales sobre el barroco* de Sarduy. En este texto también citado, la escritura es maquillaje de un rostro ausente y tatuaje de un deseo, de manera tal que se exageran las formas y proliferan las figuras performáticas. A su vez, un cuerpo tatuado es signo de lo perecedero; permanece como autoexposición. Véase el siguiente poema “Satén” del libro *Tatuaje*:

Destellos en el bosque.
Fulgores rojos son.
Un fulgor rojo. Un rayo furtivo estremeciendo la arboleda.
Sedoso y brillante. Satén es enervando las agujas del vasto pinar.

Satén que mancilla carmín entre la hierba y sobre el musgo.
Prendido carmín ardiendo en el hueco de las hiedras.
Carampangue carmesí de satinada sangre tersando la piel de raso. La piel que roza, riza y ora acariciando con su cola de murta la esmeralda, el centelleo del follaje verde que azota el viento a golpes, al borde de la ele azul de los abismos aquí al principio de este valle.

Satén es de sangre y lustroso y de traicionero terciopelo el tejido de las figuras que ahora llamean al sol como la luz de los cuchillos.
Bajo el esplendor aterradas en los filos que corta el haz figurando cavidades santas entre las redes rumorosas del bosque.
Qué silencio.
De verde firmamento o campana interior.
Aguza la mujer su oído en el asombro. Flama es el vestido que la cubre, de incendio la falda pasmosa.

En el lamé se raja lo húmedo, puro hechizo del reflejo, alterando a sangre la virginidad verde del bosque. En el verde se rasga el lamé, produciendo llamaradas azules en su espejo. En el símil, erizamiento de una tapicería milenaria y radiante:

Babas largas de un sileno, Belcebú, se arrastran y las bífidas corrientes lenguaraces de una turba agitada de enroscadas serpientes
Ay, los ojos leontinos y egipcios de garzas y lechuzas hieráticas.

Todo es terciopelo.

La sinuosa cabellera de una mujer antigua
la seda negra de una mariposa vibrante
los músculos sagrados de las panteras nocturnas.

Irisados volcanes tornean sus esputos a lo lejos
a lo lejos
como grandes y enormes colas de cometa.

De sangre y de oro la bella en su memoria (31-32).

En Arrate, la escritura es polifonía de las supracodificaciones de los sentidos; una zona fértil de sentidos posibles de crear entre los mecanismos de artificialización de la lengua y la escritura como acto-máscara, que enmascara nada más que el hecho mismo de ser máscara. La escritura es una abertura, una falla entre lo nombrante y lo nombrado que provoca el surgimiento de siempre nuevos procesos de significación.

La palabra se desarticula precipitándose en una acumulación de nódulos de significación, los que dan cuenta de un significante ausente. Para Marina Arrate, "he aquí" que "el cuerpo a mí viene suave, hermoso y deseable sólo sentidos pálpitos y apetito angustia y gozo lujuria en su infinito y bellissimo desnudo", y así "tanteando paradigmática y sin enigma" (37), la serie de significados oblitera el significado, lo excluye y lo expulsa. El poema *Satén* es a su vez es ostentación de las operaciones de construcción de sentidos en la escritura.

Sobre este texto Naín Nomez⁹ junto a Fernanda Moraga comentará en un artículo titulado "Historia y escritura corporal en la poesía chilena y canadiense contemporánea", publicado en Revista *Atenea* 494, Concepción 2006, acerca de la producción poética escrita por mujeres en el Chile del segundo milenio, la que se percibe como un "hilo conductor entre memoria, cuerpo, lenguaje y existencia" (63). La escritura de Arrate remite a la *mujer ancestral*, a una "maga de un ritual original que retiene los secretos de la sabiduría perdida" (63). El cuerpo, según Nomez es una instancia de memoria tribal, como memoria país.

Se agrega a las referencias citadas anteriormente, la publicación titulada "Puntada Maestra y Marina Arrate Poeta" escrita por Marta Contreras para la *Revista Logos* n°12¹⁰ en el año 2002, y las notas de investigación realizadas por Carolina Muñoz sobre el poemario *Uranio*¹¹, a propósito de las investigaciones desarrolladas en el Grupo de investigación de literatura chilena del Programa de Doctorado¹² en Literatura latinoamericana de la Universidad de Concepción.

En estas notas se articulan ciertas ideas relativas al surgimiento de la subjetividad como un fenómeno de características dinámicas y transformativas, similar a los procesos de transmigración de la conciencia. En este contexto, la escritura surge como una experiencia cinético-kinestésica que se manifiesta como cuerpo. Esta lectura se va a desarrollar en extenso en el siguiente capítulo de esta investigación.

Y finalmente, me voy a referir a las notas de investigación de reciente data relativas a la presentación¹³ del poemario *El libro del Componedor* (2008). A cargo de esta presentación se reunieron en mayo del 2009 la Dra. Marta Contreras, Pilar Errazuriz, Fernanda Moraga y Carolina Muñoz.

Hasta aquí se refiere la producción crítica sobre la escritora, ahora se hará revisión de la producción poética de Marina Arrate.

Sobre la escritura poética de *Trapezio* se hace referencia en el texto crítico “Escrituras de Marina Arrate o el relato político de los entre-cuerpos (im)proprios”, escrito por Fernanda Moraga y publicado en la *Serie Monográfica* de la *Revista Nomadías* del año 2004. En este artículo señala Moraga que la escritura de *Trapezio* de Arrate “se despliega en la escritura fotográfica de los cuerpos escenas que ignoran la huella diáfana de la historia, y se transfiguran en la presentación de lo irrepresentable”. Arrate escribe desde cierta zona histórica en la que particularmente se interroga el “canon literario” desde el “cuerpo voluptuoso y sintomático de la letra” (2004: 155). El cuerpo y la escritura se percibe como *acto performático* en el que se discute la instancia ética del sujeto que se sitúa *mujer* en un espacio histórico nacional.

En *Trapezio* (2002), el poema es imagen y palabra; uno superpuesto a otro en una escena de retratos fotografiados en un espacio de espectáculo; en este acto poético, la gráfica opera como una estrategia de condensación, en la que los significantes son unificados en la utilización de la superposición de imágenes o condensación sincrónica. Así, de la condensación de dos significados se crea una instancia significativa otra.

Según Baudrillard (1990) esta estrategia de escritura se entiende como pérdida de la especificidad de las disciplinas (u organización de los saberes) y explica este fenómeno como un aspecto de la “virtualidad” general a la que se encuentran afectas. En nuestras sociedades, se entiende en tanto “modo fractal de dispersión” y cuya lógica metafísica es más bien una imposibilidad de la misma, “las cosas, los signos y las acciones” ingresan “en una autoreproducción al infinito” (s/n). En este sentido la experiencia de la reproducción de la imagen fotográfica intensifica la ya intensa relación entre metáforas y símbolos activos en la palabra poetizada. De esta manera ocurre un proceso de metástasis en el que ya ningún discurso puede ser la metáfora de otro discurso, sino que es su metonimia, pero esta operación es no obstante *virtual*.

El sueño de la realidad se hace imposible desde que esta es virtual. La tecnología simula la presencia de lo real; se asiste a la clonación de la realidad –hiperrealidad-, la ilusión virtual inaugura un espacio vacío de significado. La realidad pensada y configurada a través del lenguaje es en el espacio de la simulación un lenguaje que ya no dice nada y que es exploración de los diferentes “links”, “nodes”, y “networks” en una “web” de “information”. Así lo señala Baudrillard en *The perfect crime*:

In all our technologies, it is the object that refracts the subject and imposes its presence and its aleatory form. It is the power of the object that beats a path through the play of simulacra

and simulation, through that very artifice that we have imposed upon it. (1996: s/n)

En efecto, la simulación de la realidad sigue el trayecto de la interactividad: del espejo a la interfaz. El autor indica que estos trayectos de interactividad suponen una exploración instantánea de la realidad. Esta instancia de condensación está entendida como situacional y reiterativa en la que el discurso provoca el efecto que nombra.

En la serie "La fatalidad", del texto *Trapezio* (2002) la escena es el recuerdo de Cifuentes, "el acomodador" del circo. En el circo "los payasos" inventan tres juegos que presentan como "números artísticos": el juego de las Mariposas, el juego de Lucero y el juego de Salomé. En su conjunto, son llamados por los performers como juegos de la fatalidad.

El acomodador "Cifuentes" ama al Ángel, pero ocurre que ese amor, que trasciende la corporalidad humana hacia un cuerpo-ángel es una desventura. Las desventuras del Daimon titulan los performers a este tipo de escritura de la perplejidad. Se dice en el texto: "porque esto que arranca como una hoja, endecha de una tribulación onda y dura, no era por ti. O sí, era por ti" (19).

La serie "El ángel" propone una serie de sentidos paradójicos imbricados a su vez, con otros niveles paradójales, creando una red de sentidos múltiples. Tras un incidente en el trapezio, el ángel decide marcharse. "Esta vez hubo red. Salomé y el Ángel rodaron por el aire y rebotaron en la red" (36). El trapezio que usualmente el ángel y Salomé ocupan en su performance ahora lo disputan los payasos.

En la serie "El Ángel me libera de Salomé" es el dolor, el silencio y la soledad, los que son poetizados en tanto "belleza", en tanto "herida perenne, flor metálica y perenne". El dolor es "una flor que se abría al interior, en la oscuridad" (44), en la ausencia del "acomodador" lejos del circo. Pero el "Ángel es mi alma" y "Yo soy el Ángel"(47). En el vuelo descubre Ernesto Cifuentes que la herida de un lenguaje cifrado es extrema y el dolor insoportable. Para el acomodador, la palabra es trapezio y el vuelo un ejercicio de contemplación de la memoria.

Y entonces, Salomé camina, pensando "en hueco se halla perdido que hasta el nombre de mi nombre de mi nombre de mi nombre tiembla amenazado"(50). De esta manera, el amor, concluye Salomé, "no pertenece al mundo" porque el mundo "fulmina" y la serpiente acomete la muerte bífida y venenosa de un amor imposible.

El texto poético concluye en la voz del Emperador con la entrega a la muerte, cito a continuación el poema "Antes de morir, el Emperador le habló a la Emperatriz" de la serie antes señalada:

Hace mucho tiempo que entremezclo el agua con la sal, el agua viva con una piedra de amatista. Pedazo de mí, pedazos. Yo hubiera cantado a voz en cuello un aria secular, una vibración profunda de órgano terráqueo, con una voz de

globo que trepa en toda cumbre, si hubiera podido alzar esa montaña, si hubiera podido aprisionar ese temblor, si hubiera podido.

Pero todo es una sombra azul clavando mis ijares

y una larga sábana temblando al paso de los animales soberbios y salvajes, ferocidad de las planicies donde alzaron alguna vez un monumento, algún mínimo recuerdo de consuelo, aquellos compañeros asolados de tristeza con los que compartí el pedazo de vida que tuve.

Todo entremezclado: una turba de animales y hombres que atan y desatan su hambre en nombre de un aliento que no sueltan y en pos de un sueño siempre absurdo que descifran justo antes de morir.

Ah, padre o madre eternos, si es que existen, recibe a este hombre cansado ya de vagar por el mundo arrastrando esta carpa móvil de ilusión y sobrepeso.

Yo me entrego. (57)

El texto/cuerpo de *Trapezio* es una voz bisexual; hombre y mujer hecho de soberbia, salvajismo y ferocidad, un cansancio de vagar arrastrando "esta carpa móvil de ilusión y sobrepeso". Desde la perspectiva cinética, el cuerpo se sugiere como una imposibilidad o una ilusión errante, cuya extensión de sentidos posibles ocurre en un lenguaje del silencio. El poema es fulminación y entrega a la muerte.

En este contexto, la distinción entre sujeto y objeto es una *ilusión errante*. Desde las bases orgánicas del pensamiento hasta la aparición de las nociones de ser y de sujeto, se presenta la ilusoriedad del *ser* y la transitoriedad del *sujeto*.

En el texto *El libro del componedor* (2008) se describe una escena en la que se imbrican las voces de "el componedor" y "la poeta". En un jardín, que siempre es el jardín de la conciencia, ambos dialogan en un juego de transmutaciones de los cuerpos: el componedor es un bordador, es un animal salvaje y es un mago, al interior del corazón de "la poeta". Ella a su vez, es "cierva" y "leona". Y habita en un jardín de "flores negras", que es el recuerdo. Cito a continuación el poema de la página n° 13:

La tarde era dorada y plácida. Los leones salvajes lamían sus ásperos costados de animales recios. Cuando la leona se levantó de la manada, el gran venado levantó sus orejas. Todo estaba predestinado. Corretearon largo rato por la pradera.

En eso estaban cuando el componedor de formas apareció en la mitad de la llanura y dijo: Mira, pequeña, ese juego es muy peligroso. Cambia tu forma de felina cebada y recuerda tu triste corazón de cierva. ¿A quién ama el ciervo en la llanura? ¿A la leona desatada que desgarrará su yugular y comerá de su carne o a la cierva que lo mira con ojos de terciopelo?

Pero, por primera vez, intervino la poeta y dijo: A ambas, componedor de formas, a ambas. (13)

Pero la poeta pregunta al "componedor" por la impermanencia de los fenómenos, por la transitoriedad de lo vivo y por la transformación de su *cuerpo* y del cuerpo de su amante. "El componedor de formas" responde bordando en una tela algunas escenas del paisaje oscuro de la mente de la poeta. "Recuerda, cuerpo, recuerda" sugieren las formas de los gladiolos, los narcisos y las amapolas. La visión del paisaje que describe Marina Arrate remite a una novia, que es su alma y que son las flores de ese jardín secreto.

La escritura crítica que Marina Arrate ha desarrollado puede ser agrupada en torno a los temas relativos a la escritura de mujeres y a los procesos de subjetividad asociados a esta escritura.

En el artículo "El brazo y la cabellera. Algunas disquisiciones sobre poesía escrita por mujeres en Chile", publicado en la *Revista Cyber Humanitatis* N° 22, en el año 2002¹⁴, se describe al espacio de escritura poética como el lugar de la amputación de los cuerpos y se descubre la aporía de la nada en la transformación de los mismos espacios de escritura. En el texto antes citado se señala lo que sigue:

Me dirijo al lugar de la amputación. Una mujer muerta recorre, como un fantasma, las páginas de la literatura nacional escrita por mujeres.

Parcelas de deseo "auténtico" pueden ser reconquistadas para la mujer. Cierto. Quizás pueda ser dicho de otro modo: reconquistas en integraciones sucesivas más complejas y sutiles pueden ser logradas. En la medida que detectemos los lugares de las amputaciones.

Pienso, en consecuencia, que la representación de partes desmembradas puede corresponderse a la agresiva introducción del funcionamiento neoliberal con todas sus implicancias en las costumbres, en la visión de mundo, en los usos, en la forma de concebir las relaciones entre los seres humanos. De otro modo dicho, el desmembramiento que ocurre en la representaciones del sí mismo cuando se desarticulan sus partes por efecto de la colonización neoliberal. (s/n)

La amputación de un cuerpo es descrita en tanto corte de la imagen corporal y como un movimiento de auto-violencia consciente de la destrucción y la disolución a la que están afectadas las partes extirpadas. En este sentido, es una visión del cadáver mutilado que se define en tanto escritura del desmembramiento de las relaciones humanas y por lo tanto de la cualidad ética que estas relaciones suponen.

A su vez, en el texto "El sublime frenesí. Poesía y pulsión de muerte"¹⁵, escrito el año 2006, Arrate se refiere a la interacción entre la pulsión amorosa y la pulsión tanática en la creación literaria, descrita por Freud¹⁶. Según Freud, la escritura es sublimación y recurso didáctico.

Para Marina Arrate, la escritura es el espacio del *frenesí*. En la experiencia del frenesí, la escritura es un espacio sublime, pero también un tránsito entre diferentes dimensiones de la creación de subjetividades. Según Arrate, la escritura surge desde un estado de angustia sobrenatural, el que reproduce la tensión deseante desde el lugar del desamparo. Y es precisamente el desamparo el que actúa en la escritura del melancólico, del depresivo. El triunfo de *tánatos*, cuya batalla supone un rechazo del cuerpo en el momento en el que Eros se retira de las palabras.

A su vez, en el texto "El silencio al rojo rueda como un sol. Discurriendo a partir de *Las Endechas*", escrito el año 2004, Arrate teje un entramado de significado para las ideas de melancolía y de suicidio, como síntoma y patología en la escritura de Pizarnik.

Arrate sitúa la escritura de Pizarnik como un intento amoroso que evite el desamparo; como un tratar de dominar el terror de los espacios subjetivos desconocidos; y como una lucha contra la locura, el miedo, el deseo.

Arrate sugiere que la escritura de Pizarnik hace surgir un lenguaje propio de muerte; lengua de muertos, para comunicarse con los muertos históricos y los cadáveres de la propia muerte autoescenificada.

En esta escritura del suicida, señala Arrate, "ella misma (es) víctima de un demente desenfreno, oculta en alguna recámara de nuestros más oscuros pasadizos inconcientes. Una que nos mata o que asesina a otras. O una que nos devora y/o la que devoramos" (2004: 55). Aquí supone Arrate, cierto delirio asociado a la escenificación de la propia muerte. En el delirio se simula un ejercicio del estado de muerte, de la situación en la que se muere.

Desde esta escena, la escritura es ese lugar simbólico donde el pensamiento sobre la muerte ocurre en tanto experiencia del fenómeno, devenir y disolución de la experiencia.

Pero también, la escritura es el espacio político en el que la muerte atraviesa un nivel de conciencia colectiva desmembrada en tanto cuerpo y cultura. Cuerpo políticamente desmembrado inscrito en una cultura que se agrade a sí misma a través de la validación de los mecanismos de control mediático-económicos.

El espacio político es descrito por Neustadt (2001) como un espacio de "memoria política cultural", "un ejemplo de resistencia cultural contundente" (14), denominado Colectivo de Acciones de Arte, en el que se establece un cambio en la "manera de conceptualizar lo que es arte y lo que es política en Chile" (14). Arte colectivo que increpa políticamente la escena de la dictadura militar.

El espacio político se construye como una instancia de intervención clandestina. Señala el autor, que "uno de los propósitos del CADA fue intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial" (15). El espacio político es la ciudad como "soporte artístico abierto a la realización (efímera) de una obra colectiva" (19) y por consiguiente, al uso de un lenguaje contestatario, de la performance y del happening.

La periferia de la ciudad es el espacio elegido para cuestionar la relación con los centros artísticos y los mecanismos de circulación de la obra de arte. En estos espacios de la periferia *circula* la obra como *acción de arte*. Una acción de arte se define por su carácter de extrema interpelación, que incluye el uso de "elementos insólitos" para captar la atención del público que participa espontáneamente en el acto de crítica directa a la hegemonía signica que usa la dictadura. Frente al poder político se recurre a una estrategia de "(con)fusión" de signos. En el dolor de los campos de concentración, el signo cuerpo es un detenido y es un desaparecido.

En la escritura poética de Arrate es perceptible en un mismo espacio de conflagración, la palabra, el cuerpo femenino y el cuerpo social. En las diferentes experiencias de prácticas de muerte o "estadios de muerte" de la subjetividad nacional el cuerpo-social asume una responsabilidad ética y sugiere una práctica espiritual: una "bioética que es también, al mismo tiempo, una tanato-ética -y una tanato-ética es, necesariamente, una eutanato-ética general, filosofía de la eutanasia y del bien morir en general (*ars de bene moriendi*)-. No queda más remedio que morir (bien)" (Derrida, 1998: s/n). En este sentido, la tanato-ética de un sujeto ocurre como un despliegue de intensidades en un espacio en disolución y como una escritura de la descomposición de un cadáver.

Vale decir, en la escritura poética de Marina Arrate se medita sobre la muerte, como una actividad espiritual que incide en los modelos de re-conformación de los espacios sociales de la nación. Desde la perspectiva señalada anteriormente, la escritura de Arrate escenifica una instancia paradójica. Se medita sobre la muerte como una instancia de descomposición del cuerpo, no obstante, se hace visible un nivel de conciencia alto referido a la instancia *alma*.

En esta instancia de la escritura en/del cuerpo emerge, purgada en el vacío virtual, el alma. A propósito de las redes de paradojas que constituyen el espacio de escritura poética de Urriola, Arrate señala en el artículo "Acerca de Nada o Sobrenadando, de Malú Urriola" (2004), lo siguiente:

Esta loca aporía, que no abandona la señal de la realidad y que, por ella misma, o quizás por ella misma, (cómo saber, como señala más adelante), va señalando el lugar de la Nada. Se trata de una ascesis. Una ascesis de Nadie que busca el camino a través de las palabras.

El hombre como un pez que nada. Que nada en la realidad que a la nada va.

En la paradoja se restablece el enigma, el no saber, la Nada. Como recurso de enseñanza místico, los cuentos sufies, el budismo, así como en el cristianismo primitivo las parábolas, hacen uso del recurso de la paradoja para guiar al aprendiz o al discípulo al camino de la Nada, el camino que le señala la puerta de salida de las engañosas mallas y trampas de la

ilusión. La ascesis permite reconocer la ilusión y verla como un espejismo, un reflejo, Nada. (s/n)

Así, la paradoja, "latente en toda observación-distinción operativa, como unidad de lo que precisamente no es uno, sino diferente, entonces se comprenderá la importancia de "desplegar" la paradoja, es decir, sustituirla por identidades distinguibles" (Contreras, 2007). Se agudiza la mirada, se logra percibir por fin, cómo lo ausente se manifiesta en lo presente.

El pensamiento aporético (Contreras, 2007) se presenta como un ejercicio de las posibilidades, más que como una imposibilidad. En este sentido, la justicia se percibe como una práctica de responsabilidad política, ética. Mirar de frente, observar directamente la paradoja es similar a buscar e intentar definir una dirección de la mirada. Esta mirada, antes de caer en la paralización, observa las observaciones del observador.

En la aporía, según Derrida, se desarrolla una "lógica" interna y al respecto señala: "una lógica de la aporía se me ha impuesto regularmente, desde hace tanto tiempo: no a fin de significar la parálisis o el atolladero, sino aquello mismo que hay que resistir para que una decisión, una responsabilidad, un acontecimiento o una hospitalidad, un don, sean posibles" (1998: s/n).

En este sentido, Arrate describe en su escritura un cuerpo transitorio y un cuerpo tonsurado (Richard, 1980) en la geografía postiza de la cultura oficializada sobre los cuerpos. Estas figuraciones escenifican el estrago corporal de una épica nacional de la destrucción de los cuerpos en el Chile dictatorial. Marina Arrate indaga por los signos de reconstitución bio-ética de una comunidad que ha torturado, negado y exhumado los cuerpos. En completa impunidad.

¹ Este artículo forma parte de la tesis de grado titulada "Series poemáticas de MISTRAL y ARRATE: Lectura cinética de las figuraciones del cuerpo-alma", dirigida por la Dra. Marta Contreras. Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Concepción, 2009. Investigación y desarrollo de tesis de doctoral realizada con el aporte de la Comisión Nacional de Investigación científica y Tecnológica, CONICYT, Gobierno de Chile

² Marina Arrate nace en Osorno en 1957. Psicóloga de la Univesidad Católica y Magíster en Artes con mención en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción.

¹⁷ En la que coexisten diversas relaciones de producción.

⁴ En la que dominan las ideas, creencias y costumbres en función de un modo de producción dominante.

⁵ En la que se instalan las instituciones, las que son funcionales al modo de producción dominante de la formación social dada.

⁶ Literalmente, el protocolo de transferencia de [hipertexto](#) o HTTP, del inglés *HyperText Transfer Protocol*, se define como el [protocolo](#) usado en cada transacción de la Web ([WWW](#)).

⁷ Este fenómeno de superposición o juego de realidades es un *topoi* propio de la filosofía vedanta conocido como *maya*. En el *Advaita vedanta* se explica que la multiplicidad de los fenómenos es una *ilusión* y en la mitología hindú se presenta como *sueño*. En el *Devi Mahatmyam* se dice que el aspecto espiritual de Maya, *Yogamaya*, cubre los ojos de [Vishnú](#) para hacer que él duerma en [Yoganidra](#) o sueño divino.

⁸ En el prólogo se señala lo que sigue: "*Las Plumas del Colibrí*, estudio y antología de quince años de poesía en Concepción, intenta llenar el vacío crítico sobre la creación poética en una ciudad tradicionalmente considerada un espacio privilegiado dentro de la lírica chilena".

⁹ Naín Nomez refiere a Marina Arrate en el artículo "Poesía: Rica y Fértil" como formando parte de los grupos de escritores de los ochenta. Cito el artículo: "Por su parte, los grupos que se habían constituido en talleres, agrupaciones y revistas espúreas, entre 1970 y 1980, empiezan a publicar a fines de esa década: Esteban Navarro, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre, Erick Polhammer, Antonio Gil y Bárbara Délano, entre otros. Muchas de las poetisas mujeres cuya obra surge en los '80, se consolidaron en el período de transición: Carmen Gloria Berríos, Eugenia Brito, Teresa Calderón, Lila Calderón, Paz Molina, Heddy Navarro, Rosabetty Muñoz, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Verónica Zondek, Elvira Hernández y Marina Arrate, entre otras". (Nómez, s/n)

¹⁰ Facultad de Humanidades de la Universidad de la Serena, La Serena.

¹¹ El 16 de noviembre de 2006 presenta la ponencia titulada "*Poética del cuerpo: Mistral y Arrate*". *Primer Congreso de Poesía Chilena del siglo XX* Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

¹² En el año 2008 presenta la nota de investigación titulada "Marina Arrate. Revisión bibliográfica" en el V Seminario de Investigación literaria, MECESUP UCO 02-03. Ya en el 2005 ha presentado la primera nota de investigación titulada como sigue: "Y el alma...: El deseo más profundo de Marina Arrate", en el III Seminario de Investigación literaria, MECESUP UCO 02-03 del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Grupo de Investigación de Literatura Chilena, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Concepción.

¹³ El 15 de mayo en *El observatorio*, Barrio Lastarria, Santiago de Chile.

¹⁴ El mismo año aparece publicado en *Atenea* N° 486 (Segundo semestre del 2002) el artículo titulado *Características de recepción crítica de la poesía escrita por mujeres entre los años 1974 y 1999 en Chile. Consideraciones previas y primeros hallazgos*, de Arrate.

¹⁵ Este texto fue leído en la presentación del libro *Filigranas feministas. Psicoanálisis, memoria, arte* de Pilar Errazuriz, en la Sala de Conferencias del Decanato de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el día 9 de junio del año 2006.

¹⁶ En Arrate y en Errazuriz, la "ensoñación histérica" aludida por Freud como motor de la *escritura* es dialogada desde la irrupción de las pulsiones de deseo y de disolución; el apego/rechazo que suponen y su vuelta al ciclo fantasmático del sí mismo.