

2009

Disfraces y reversos en la poesía chilena contemporánea (el imaginario poético de Marina Arrate)

Eugenia Brito

Citas recomendadas

Brito, Eugenia (Primavera-Otoño 2009) "Disfraces y reversos en la poesía chilena contemporánea (el imaginario poético de Marina Arrate)," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 7.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/7>

DISFRACES Y REVERSOS EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA (EL IMAGINARIO POÉTICO DE MARINA ARRATE)

Eugenia Brito
Universidad de Chile

Uno de los rasgos que ha caracterizado el discurso chileno de las últimas décadas han sido sus líneas y cortes incisivos, debido a las fracturas y reformulaciones simbólicas, marcadas por las modificaciones epistémicas y políticas, específicamente por el cambio de poder sucedido por el advenimiento a la modernidad, la llegada de las vanguardias, su reciclaje en Chile y posteriormente, de manera conjunta, cuasi correlativa, la instalación de la dictadura.

Dentro de esas reformulaciones, destacamos la liberación del significante, como tendencia de las producciones artísticas que han reformulado el contrato socio simbólico entre escritor y lector. No se trata ya de producir literaturas miméticas basadas en una cierta "representación de un real" ilusorio, conectado a una cierta "verdad", ligada al carácter cientificista, para ordenarla bajo el monopolio de alguna forma de razón supuestamente legitimizadora.

En relación con ello, el discurso estético se vuelve más opaco, buscando nuevas formas para explorar sus recursos, pluralizando los signos y elaborando montajes más riesgosos, ya no centrados por la unicidad de la ley y el sentido. Hay una mayor lucidez con respecto a las políticas que ponen en escena las estéticas, que se vuelven más atentas a un social cada vez más complejo, en el que la densidad local se ha globalizado ante el aumento de las industrias del mercado cada vez más sofisticado en la posible implantación de un logo o distintivo identitario y en la canalización cada vez más centralizada de las posibles respuestas. Las hegemonías se espacializan y especializan sus técnicas de dominio de manera predecible. Por ello, la

reformulación de las identidades latinoamericanas se pluralizan en debates metropolitanos que hacen cada vez más inquietante la afiliación o pertenencia de lo local o nacional: si lo local se articula en relación a direcciones políticas pensadas desde el Primer Mundo, bajo qué prismas se hace posible resignificar el ojo chileno, o el latino. ¿No sería ello sino un efecto de un sentido rezagado y perdido en el blog de los archivos culturales establecidos para el Tercer Mundo? En otras palabras, hasta qué punto es posible pensar que los sistemas de pensamiento latinoamericanos o chilenos sean capaces de administrar el cambio de manera autónoma, tomando en cuenta por cierto la traducción y/o el reciclaje de los medios y formas estéticas de los mercados del Primer Mundo.

La perversión del sistema neo-liberal, lo siniestro del abuso tecnológico y lo recargado o saturado de los monopolios culturales primermundistas nos hacen pensar en que la poesía responde desde la práctica de su espacio a ese llamado de reconocer el lugar como propio, habitándolo así. Generando nuevas respuestas en políticas de inversión y bloqueo de signos, en la mutación de los órdenes textuales, la resemantización y contextualización de citas, en las mezclas genéricas, portadoras de sentidos que connoten las expectativas de democracia y autonomía continental. La frecuencia de la ocupación de un marco más amplio de referencias para la constitución del sujeto y su discurso, es también una legítima contestación a los siniestros efectos de sentido provocados por el caudillismo y el matonaje, en la versión pinochetista que tan tristemente marcó de duelo la historia nacional el 11 de septiembre de 1973.

Además de los quiebres constitucionales, las roturas de los acuerdos en la declaración de derechos humanos, está la vaciedad del signo país, de lo conocido como “estado de derecho” y de las utopías que habían dado vida a la cultura, las artes y la producción simbólica antes de Pinochet. Por ello, la literatura guarda un silencio de cuatro años, hasta la llegada de Juan Luis Martínez en 1977, con *La Nueva Novela*, libro que ejemplifica este proceso: la deconstrucción cultural y la constitución de “la ruina” y “el museo” o “panteón” como figura de sentido para la re-emergencia del discurso chileno y su duelo laberíntico e intrincado. La figura de los ojos de la mujer madre en “Portrait of a Lady” (p. 140) presentifican ya la madre de la mancha de *Purgatorio* de Zurita, figura de un sujeto al margen de la cultura letrada, un sujeto al que le confiscan su historia, dejándolo solo, loco y depravado. El “país” pierde para siempre sus contornos.

Desde 1983, emerge desde la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit, en la novela, la figura de la mujer / signo tachado, en la producción simbólica; tachadura que demarca la verticalidad de su ausencia, que ha sido proscrita del escenario público con la escasa excepción de su aparición como personaje de letras en los Salones, o en la inquieta producción narrativa de la gran Marta Brunet. Incluso la figuración de Gabriela Mistral, la escritora

ganadora del Nóbel, es precaria y llena de equívocos tanto en la crítica como en la prensa como lo demuestran su constante evocación como madre o maestra, sin contar para nada, por una parte, su esfuerzo poético por configurar un imaginario otro, al margen de los estereotipos y las imágenes más tradidas de la imaginación nacional y por otra, su desapego al mundo local, a los poderes locales y su trabajo constante por resituar su cuerpo simbólico fuera de Chile. Ese mismo año, se produce la reformulación del formato poético en las escrituras de las mujeres, que proliferan dentro de la escena literaria. Derribando el horizonte sentimental y emotivo, que caracterizara el habla femenina en los inicios del S. XX, como bordado inquieto de una subjetividad crispada en los reveses de lo íntimo y doméstico, las poetas de fines del S. XX, resisten los difíciles tiempos haciendo de la lengua un instrumento de batalla. Para poder enfrentarse a la historia sesgada por los avatares políticos y por el ocultamiento cultural del cuerpo de la mujer, la articulación de esta poesía generó sobre su materia sensible y sus recursos estéticos demandas altas y muy poco visibilizadas hasta el día de hoy.

Es en plena dictadura cuando aparecen las poéticas de Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Marina Arrate. Corresponden a cierta tradición poética, habladas por figuras como Gabriela Mistral y Teresa Wilms Montt, y más adelante, también, Olga Acevedo, Carmen Abalos, Ximena Adriazola, Delia Domínguez y Stella Díaz Varín. Predecesoras que ya habían elaborado una cartografía literaria de un sujeto poético múltiple y heterogéneo. Elvira Hernández trabaja la poesía desde el fragmentarismo y el mestizaje; en sus textos más connotados como *Carta de Viaje y La Bandera de Chile*. Carmen Berenguer, desde el descentramiento de una sujeto disloca la lengua, para producir un área irritada y doliente: la queja. La queja frente al cuerpo que sufre, desde el revés del sistema, los efectos de la tiranía imperialista. Eso recorre su producción tanto desde su primer libro, *Bobby Sands desfallece en el muro*, como desde *A media asta* hasta llegar a *Naciste pintada y Mama Marx*. Soledad Fariña instala la palabra mínima y fundacional: la vocal que con- suena el gesto fundacional, la mujer, la épica de la pareja y de la parición del habla en *El primer libro*, quizá el más enigmático de su producción.

Marina Arrate, en cambio, ya marca un cambio de escena. Su primer libro, *Este lujo de Ser*, formula una pregunta nueva: quién es la mujer que emerge desde la letra latinoamericana; desde qué umbral de esa letra, siempre subyugada a los modelos dominantes, se la puede encontrar; cómo existir en la historia de la mujer latinoamericana, particularmente, la chilena, en este "insilio" doble: colonización y mestizaje, por una parte; por otra, la violencia que aloja en sí el signo cultural que nombra a la mujer como secundaria, políticamente descartada en la invisibilidad cultural.

Su poesía de manera sutil alegoriza la problemática de la existencia en

el territorio frágil de la nación, tomada primero por la dictadura fascista y luego, construida con el diseño neoliberal de la dictadura del mercado, post pinochetista. Fascismo y espectáculo; máscaras en series provenientes tanto del Imperio como del especulum femenino, en su sombrío espejeo y reverso del poder. Marina Arrate también ocupa el fragmentarismo y sí se adueña del neobarroco que se instala en el país gracias a la lectura de Góngora y Quevedo, y la relectura de Lezama Lima para más adelante concluir con Sarduy y Arenas. No obstante la poesía de esta escritora carga con el saber de la literatura europea, articulándose como un cuerpo de citas: Bataille, Pizarnik, Pavese y muchos otros ingresan a pluralizarse en ese tramado orgánico y sensitivo que es el conjunto de sus textos. No se puede ignorar el fuerte trabajo de traducción que la poeta hace de estas referencias cruzándolas con sentidos y fragmentos de habla de la cultura sudamericana.

Su proyecto estético comienza con *Este lujo de ser*, Eds. Del Mirador, 1990, en el que se destaca el fuerte trabajo lingüístico por nombrar la paradoja y complejidad del advenimiento al ser de la mujer. Paradoja no exenta de zonas oscuras y problemáticas, cuya resolución alimentan la dimensión vital del "ser" que emerge en esta producción textual. *Máscara Negra*, Stgo. Eds. Poesía del Mirador, 1990, es su segundo texto en el que se articula la gran doble de la mujer: ese doble que encarna el proceso de ser. Siguiendo la estética de su primer libro, Marina Arrate organiza en cinco poemas (cinco tomas) la radiología del proceso (o ritual) mediante el cual la "máscara", el "disfraz" articula los pasos, los hilos de sentido, que actualiza el difícil acceso de la mujer al mundo simbólico. Y con él, su ingreso a la cultura, al lenguaje. Etapa que ya se instala desde su primer libro. Y ser mujer viene a ser una compleja excavación de estados alternativos o paralelos entre una historia y una ficción, que se organiza de acuerdo a un sutil juego de disfraces, de revestimientos barrocos que proponen articulaciones y desvíos de la mirada como centro de una galería de espejos maquillados y deseantes en el sentido de que revelan su desencanto y rebeldía. Lo que motiva, en el filo del vacío a hacer nacer a la gran Otra de sí, esa mujer que la Mistral enterrara en cierta manera en su famoso poema: "La Otra". Pero es la "otra" de una conciencia obsesiva y penetrante, la raíz de una articulación del ser que, enceguecido frente al espectáculo de luces y guiones representados como espectáculo ante su conciencia, retrocede para buscar su propia palpitante necesidad. Y sin matar o sacrificar a esa necesidad de la otra, sin matar la pulsión que la conforma, da testimonio de ella, le reconoce sentido, le otorga un estatuto de legitimidad a esa esquirla de habla y por ello dice: "en consecuencia / he decidido escribirla". Previamente, debe rescatar su huella, dejando a la memoria su tarea, forzándola a espejearse para sí, de manera épica, en un sutil espejo: que es ella, sus ojos, y también el objeto que ilumina la sombra

inmaterial de su estilo y su carne.

En "Pintura de Ojos", el primer poema del texto, la que habla, sujeto de la enunciación, nos instala en un momento iniciático: el momento de la formación de la "maga" frente a un "espejo", etapa situada según Lacan, alrededor de los primeros seis meses de vida del niño, la que marca según él su ingreso a la matriz simbólica. Ello ocurre antes de su entrada en el lenguaje y en su conversión en sujeto histórico, condición que le posibilita adquirir un yo "ideal". Frente a frente, supuestamente ante un espejo, "ojo con ojo / se miran con profundidad". La escena nos sitúa en ese umbral que el acto de pintarse reitera, la aparición del ser como "otro" frente a sí mismo, y este acontecimiento se desliza como efecto de sentido en la figura literaria del "manto de sombras": "el primer efecto se deja sentir / un manto se esparce inquieto / de sombra." Esta oscuridad esparcida por la pintura en el texto encarna el lado "siniestro" de la identidad reprimida y agredida de la mujer. El acto de maquillar el ojo tiene una cierta fiereza, lo que vuelve extrañamente amenazante el retoque. Una mujer agazapada, en el interior del psiquismo, surge desde la psique de la sujeto de la enunciación. Ello genera en la escritura una fuerza consciente que motiva la producción del rostro femenino, con placer y con miedo. Pues, ¿de qué manera se va a articular ese rostro sino con reservas mnemónicas en las que subyacen capas más arcaicas e infantiles? Donde aún existe el miedo, los residuos de visión parcial de anteriores experiencias, vínculos con estados previos, los deseos de revivir etapas de un tiempo arcaico, edénico, captado como imposible pero aún deseable. En suma, lo que transcurre en ese decurso son fracciones de un imaginario zigzagueante que se multiplica y acumula su carga libidinal en una estantería de figuras retóricas un poco ciegas. Pero, lo más importante y central del texto provoca la pulsión de mirarse, de celebrar como en un antiguo rito la identidad que se instala en un "femenino" frente al cual "dos ojos absortos / embebidos de asombro / palidecen". Entonces entramos de lleno en el desdoblamiento narcisístico. La escritura de la Mujer como otra a la cual se celebra, se desea, provoca, una seducción inquietante: la una: la que mira; la otra: la imago narcisística, el ser mirado; ambas de manera alterna, se miran, se desean, se buscan. Como espejos fracturados y opacos por la fuerza de la represión, desbloqueada la censura, el maquillaje y el traje cultural obnubilan y complacen por instantes la memoria y la otra, como retina fugaz espejea la imagen, en fugaces apariciones y desapariciones. Esa enmascarada tras el espejo, por la reprimida fuerza del deseo, ya sin censura, ilegítimamente maquillada y vestida de acuerdo a un sistema cultural, exige un tributo, que es la totalidad del ser dual, múltiple y paradójico de la mujer y su escritura.

Es, por un lado, el significante mujer que es emplazado en su proceso de conversión en contenido cultural, en vestido antiguo, hechicero o cortesano; cita de arte moderno, o bien, modelo rock. Una vasta y compleja red de

figuras para encandilar el aparato espectacular de la vitrina postmoderna y su paradigma de imágenes de deseo en la seducción mercantil de su entramado. ¿Qué hacer con esa otra y su fuerza, su “garfio”, para nombrar la angustiada necesidad del “ello”, de esa carne palpitante, que desea existir y devenir humana? Aparecer como forma ante unos ojos, ser “representada” o “contenida” como alguien vivo frente a sí. Ese es el poema: la mujer entra y sale de esta “otra”, imprimiéndola en los caracteres de las impresiones de la escritura. “En consecuencia / y con prudencia / he decidido escribirla.” Es la fuerza herida de la sujeto, herida por una historia de represiones y conflictos íntimos, la que emerge asediante y poderosa, dando paso a uno de los más inquietantes pasajes del texto: “hundiría mi deseo entre sus labios y queriendo / para mí su alabastro / clavaría ella sus rojas uñas en mi carne y / vuelta entera / un tenso garfio / enterraría / mis ansias a su siga / y no me dejaría / sino hasta que arrojara agónica / mi último aliento a sus pies. / En consecuencia / y con prudencia, he decidido / escribirla”. La escritura viene entonces con esa asunción de identidad, revestida de temor e inquietud a la par que con fuerza, tal como se la caracteriza en el segundo poema del libro, “La Dorada Muñeca del Imperio”.

Los pasajes de este segundo poema, se explayan para dar consistencia y grandiosidad a “la mujer”, que emerge del espejo, que es en este caso, de un género colonizado, de un territorio ultra-conquistado y deseado. La metáfora del espejo como sede del yo lugar del deseo y del reconocimiento final de memoria y ojo, pasado y presente en un viaje mental lleno de nostalgia y deseo. Este viaje hacia paisajes premodernos europeos que rigen los tiempos “como imperios” al decir de Marina Arrate, tiene como efecto de sentido ubicarse en la retórica de la “princesa”, de la mujer noble, hermosa o hermoseedada por el lápiz que la escribe y que en paralelo a su imagen, surgiendo de manera unida con la memoria y el ojo, puebla una dimensión paralela a la de la conciencia, una dimensión fantasiosa que a ratos coincide con la niñez y en otras, con la figura de una modelo, una princesa de otra estirpe, dorada por la ilusión espectacularizante que la puebla, la viste y la hace modularse como su otra, zigzagueante y mórbida, deseada y deseante: la imago emerge totalmente mujer, con todo el ímpetu poético de una saga estética que se desplaza desde los paisajes más arcaicos hasta llegar al centro de la enunciación. Esta especie de marcha fantasmal y decadente aparece dotada de carácter espejeante, desplazándose por la vía narcisística de la primera etapa infantil unida a la formación de un imaginario suntuoso, pero no obstante pobre. Pobre, en el sentido de que lo que este aparataje muestra es el artificio de la construcción simbólica de la mujer, Marina Arrate desmonta los pliegues que toda una historia ha legado a la mujer, trofeo cultural, tributo a los dioses antiguos, objeto de seducción lunar y oscura. Capa tras capa, Marina Arrate deconstruye el espectáculo arcaico que la cultura falologocéntrica ha otorgado para velar la carne

femenina, el deseo de la mujer, en su paradoja: el ser objeto de contemplación como fetiche, imago perversa tanto por la historia de las formas, como por la publicidad, el cine, la televisión, la industria del espectáculo, que la ha iniciado como “muñeca china”, hasta llegar a “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.”

El trabajo poético de Marina Arrate es suntuoso. Su amplia galería de trayectos ornamentales en sus textos, su estilo un tanto elíptico y sugerente sigue un camino preciso, manteniendo un proyecto político de escritura, tanto en los temas como en las formas. Este lugar se ubica entre el deseo y la conquista de una realidad, como una especie de negociación simbólica entre el sujeto y su historia, entre el goce y la razón, la desmesura y el sentido. Pero también ese lugar es un lugar que se va conquistando, lo que ocurre en *Este lujo de Ser*, es la enumeración de lugares y objetos por donde transcurre la intimidad de la vida y el poetizar; en *Máscara Negra*, es la sexualidad femenina, tomada como “maquillaje”, por la subjetividad poética; en *Tatuaje*, es el ritual erótico, entre el vértigo y la nada, por un lado y por otro, la fiesta, el éxtasis, el goce siempre acompañado del dolor. Otros binomios podrían también desplazarse desde allí: tales como la cordura / salud y la contaminación psicógena de los cuerpos, entre la voracidad pulsional canibalística y el deseo de vida sostenido en los umbrales de la desaparición del yo en otro y del otro en un yo, la historia y la memoria, el rito, el desperdicio y la razón normalizadora.

Un texto que plantea el tatuaje de los cuerpos, y todas sus metáforas como la forma de entender el Eros hasta la muerte y la disolución del yo como unidad consciente. La escritura sale de allí, pero portando la huella de la memoria y el sentido del amor como la ruina de un Occidente disoluto. Como siempre, la búsqueda de esta escritura es hacia el lugar conquistado por la letra que porta el sentido entre una historia pre-moderna y la imagen de la mujer desde la modernidad y la posmodernidad como multitud, magia, oscuridad, vitrina, joya, engaño y apariencia para vaciar esos sentidos y la sangre que llevan o que arrastran sus estilos y estiletos. Es en ese lugar soñado, un poco el espacio del proceso de mutación de ese yo en otro, de advenimiento de un simbólico diferido, donde ocurre el acto de la escritura, en el que la poeta es la que enumera, cita, multiplica, hace mezclas, “taracea”, para terminar ondulándose en la danza erótica. Es así como con suave punzón, pero con incisiones fuertes, Marina Arrate hace temblar, ondular el laberinto y la danza que mueven la fiesta y/o la agonía de la muerte barroca de su escritura, siempre en el abismo de la vida / muerte. En *Uranio*, Lom, 1999, la sujeto emerge desde su producción cúspide, *Tatuaje*, para indagar los fantasmas espectrales de una ciudad que ha perdido lugar en el espacio nacional, que no es sino una cita tercermundista en el

espectáculo de la mercancía desplegado para los manipulados y alienados habitantes de un país enteramente entregado a los dictados primermundistas. El paisaje que ofrece la ciudad tercermundista es apocalíptico y final: las tumbas se abren, los muertos se levantan de ellos, no obstante, estas calaveras tienen un rasgo inusual: son maquilladas. Maquilladas en un sentido postmoderno: deslumbrantes joyas con las que surgen citas póstumas de la historia que vivieron y con las que el texto las ordena aparecer en esta exhumación de su vida, en el curioso espacio que la poesía, el sueño, el delirio les otorga. Se pasea la sujeto por el Infierno dantesco, por el lugar en que “pintada ella misma, calavera de la muerte, con su alucinante corola de seda y brillante cola de pavo real” (p. 18) encuentra su contexto sociocultural: Chile en la sociedad post-Pinochet, con luces de neón, radiografía de los muertos, de sus deseos, su compleja articulación por el mundo de los vivos, los que aún les queda algo de cuerpo en la ciudad marchita. La memoria, la angustia genera esa unión que se plasma en un diálogo carnavalesco a través de la demanda de memoria que aún sentimos los apenas existentes después de nuestros años y días de horror. El reino de la muerte es lujoso, los muertos llevan tiaras de nácar, sus tráqueas llevan alhajas y portan todo tipo de ornamentación. Como si esos decorados fueran la única manifestación posible ante la nada.

El segundo poema de Uranio, “El hombre de los lobos”, dobla el primero, “La ciudad de los muertos” y cita intertextualmente la producción de Rubén Darío y la de Manuel Silva Acevedo, pero en un giro aún más tumultuoso. La sujeto se acepta en su ferocidad, en su condición sanguinaria, en lo que llama su “oveja muerta”, y se asume así, sola, esteparia, secreta y ominosa: “Pero vuelvo / al bosque vuelvo / lobo salvaje y feroz vuelvo / a mi patria a mi leyenda vuelvo / a mi poema vuelvo. Vuelvo / a beber / en lo oscuro y secreto” (p. 49). Un intenso y doloroso sentido guía este poemario: es una gran culpa, una solemne expiación. La culpa lleva a la sujeto al infierno, la culpa la hace esculpir la gran metáfora de la ciudad posmoderna, como un lugar espectral, apocalíptico. La culpa la hace desear ese cadáver enjoyado como la gran metáfora del libro. Lo hace así, asumida como culpable y desde el lado anverso de la “virgen”, la María Magdalena, o María Egipcíaca, antes de su conversión en santa. Es una bella y sangrienta maldita, que detesta el convencionalismo burgués y para destruirlo, asume el mal *baudelairiano* y destruye como lo hiciera antes el gran poeta las bases ideológicas, políticas, éticas y estéticas de la subjetividad moderna. El texto poético de Arrate aquí configura su sentido en la inversión de los signos: la catástrofe como signo de la historia a la que en su libro *Trapezio*, elaborado con las fotos de Claudia Román, poetiza el circo pobre (Lom, 2003). En este texto, Marina Arrate amplía sus recursos representacionales para, de manera provocativa establecer un correlato signico entre el lugar, el país, con un

conjunto de trabajadores de un circo pobre. El motivo de Salomé y su danza seductora; el amor homosexual, el incesto y los celos son la causa secreta para que se active el caos de la emoción humana, precisamente de manera explosiva y destructiva, puesto que todo termina con la muerte de un personaje y el consecuente cierre del circo. El texto trabaja de manera alegórica su “lugar sin límites” *donosiano* sólo que pluraliza, rizomáticamente los ejes de sentido. Deprivados, pobres, marginales los artistas circenses tienen como único espectáculo que ofrecer el poder de un arte que atrae precisamente por su carácter minoritario que consiste en exaltar la risa triste, el absurdo de lo paradójico, el ensayo único del límite.

Eso es un contexto miserable que intensifica el desamparo y la intensidad y belleza de la gesta creativa del mundo circense. Los poemas de Marina Arrate, buscan nuevas formas literarias, cercanas a la narrativa y en ella, disuelven los materiales de un entorno estético que se evapora después de consumarse una muerte que era esperable, quizá como expiación del goce desmedido en un estado infinitamente cercado por la economía de mercado. El artista sería, tal vez, para Arrate esa figura del abandono, que expresa por instantes, la forma del goce erótico y creativo en un trapecio singular, con animales asesinos y sin embargo, dotados de significaciones míticas y mágicas. El circo una vez abierto, hoy recordado desde una escena traumática pero dadora de mágicas iluminaciones poéticas, la casa ruinoso del arte y de la poesía, en tinieblas dentro de la nación postmoderna y del estado post- Pinochet.

Finalmente, en su último texto, *El libro del Composedor*, Libros de la Elipse, Stgo. 2009, Arrate, trabaja el lugar ameno, en el cual se instala también el caos y el sinsentido. Sin embargo, éste es asumido ya por la escritura de una manera armónica, plácida, como un fatum, que se encarga de desordenar la forma plácida, atrayendo sobre sí la fuerza creativa, generalmente unida a la sangre, la batalla, el erotismo, el hambre de absoluto. Usando el tópico medieval, “bajo la hierba late la serpiente”, Arrate establece su poética en el jardín, otra versión del bosque, para decir de una manera literaria: el lugar mismo en donde está la zona genital, es el lugar en donde se encuentra la figura del Composedor de Formas, una silueta indefinida y misteriosa, un poder creativo que multiplica y disemina la forma apacible de lo real. En este jardín, una figura sangrienta se desplaza sugerentemente por el río, que evoca el Leteo, pero también en la mitología cristiana medieval, el río del Paraíso en el tópico del “lugar ameno”, cerca de los árboles frutales más frondosos y fértiles. Allí se instala la figura alegórica y admonitoria de El Composedor, quien hace surgir del agua las imágenes de promesa feliz de dos amantes, ahí, el hombre llora, allá la amada muere. En este preludio: la sangre horada toda plenitud: el agua tiembla y tiembla como antes de un presagio. Y es así como M. Arrate termina su texto: “Cuando ella se levanta ya es su doble / ardiendo en el

reflejo del estante”. (p. 24)

Así concluye el libro, cancelando los estereotipos de la felicidad amorosa, de la familia y la pareja. No hay lugar beatífico ni nada puede parecer eterno o duradero, pues todo ser, proceso, objeto cultural es abatido por su propia destrucción, su muerte. El doble es esa figura en la que se encarna el reverso del “ideal del yo”. El doble es una contrafigura que conforma todos los aspectos de sí mismo y de la realidad observada, que encarnan lo que el yo teme, lo que lo amedrenta, lo que le genera la pulsión del miedo y quizá forme parte de sus escenas y dramas neuróticos. El Componedor tiene un texto quebrantado que es el que sobrepone sobre el texto canónico europeo: ocupa su fachada luminosa, para descargar sobre ella el cataclismo, el marasmo de la sangre latinoamericana y chilena. Se muere sin razón alguna; por la misma razón que se vive pero aquí añadiremos un rasgo distintivo más: se muere más fácil y simplemente como doble, como el otro de la cultura europea. De esa manera, Arrate mantiene el enigma de su producción, dando vuelta los signos culturales, invirtiendo los sentidos legados, para producir, una intercalación. Esa pausa en su producción es su *différance*, en el sentido *derridiano*: la insondable paradoja de la otredad, en toda su fragilidad y su complejo duelo.

Sobre el texto blanco de la cultura eurocéntrica, los caracteres tipográficos del significante *arratiano* abren un paréntesis, para instalar la sexualidad femenina, próxima al terror y a la dominación, por lo tanto, subalterna y forzada a administrar un guión distinto al de la dominación, que la llevará a otros universos, como el trabajo y la cultura. A la vez, lo femenino se vuelve pronto una categoría móvil que instala sus disfraces y sus pliegues reversos en las figuras de otros seres, habitantes de la periferia, los únicos exigidos tal vez en transformar sus vidas en obras de arte, con piruetas y poemas sagaces que permiten con su seducción y erotismo, abrir zonas síquicas de libertad y democracia.