

**LA HISTORIA DESEADA: A PARTIR DE UNA OPERACIÓN NEOBARROCA  
EN ESTE DE GONZALO MUÑOZ****The desired history: about a neo-baroque operation in Gonzalo Muñoz's *Este*<sup>1</sup>****Autor:** Felipe Becerra**Filiación:** Universidad de París 8, París, Francia.**Email:** felipebecerracalderon@gmail.com**RESUMEN**

El presente artículo examina la presencia de una proliferación significativa en el libro *Este* del poeta Gonzalo Muñoz. En primer lugar, se revisa dicho concepto dentro del marco de los postulados de Severo Sarduy sobre barroco y neobarroco. En segundo lugar, se realiza una relectura orientada de dos textos críticos sobre la obra. Por último, el artículo analiza cómo en el libro de Gonzalo Muñoz la operación de proliferación significativa pone en relación los conceptos de cuerpo, deseo e historia.

**Palabras clave:** proliferación significativa, neobarroco, deseo, historia**ABSTRACT**

This article deals with the concept of proliferation of signifiers in Gonzalo Muñoz's book *Este*. First, this concept is examined as part of Severo Sarduy's global ideas of baroque and neobaroque. Secondly, this paper reviews two critical texts about Muñoz's work. Finally, this article analyzes how in Gonzalo Muñoz's book the proliferation of signifiers connects the concepts of body, desire and history.

**Keywords:** proliferation of signifiers, neobaroque, desire, history.

Pese a ser una de las obras más complejas y reflexivas en el campo literario del Chile post-golpe, la obra de Gonzalo Muñoz sea tal vez una de las menos estudiadas. Junto a Juan Luis Martínez, Diamela Eltit, Diego Maquieira y Raúl Zurita, Muñoz es considerado uno de los escritores asociados a la "Escena de Avanzada", término que designa la secuencia de obras plásticas y literarias que, a partir de 1977 y en un marco anti-dictatorial, se caracterizaron por su experimentalismo neovanguardista y por comprender en su funcionamiento el diálogo productivo y crítico con filósofos y teóricos del arte. En este contexto de límites precisos (el autor dejó de publicar tras su último libro de poesía), la producción literaria del autor, además de sus ensayos sobre artes visuales, se compone de tres libros que entran en relación conflictiva con el género y la tradición poética chilena: *Exit* (1981), *Este* (1983) y *La Estrella Negra* (1985). De este tríptico sólo se reeditaron, tras 25

años desde la última publicación del autor, los dos primeros libros en un volumen único (Exit-Este, Ediciones UDP, 2010) y hasta la fecha, como hemos señalado, la recepción crítica de esta obra, aunque valiosa, nos parece aún escasa.

En otro plano, el escritor argentino Néstor Perlongher, uno de los autores, junto a Severo Sarduy, que más lúcidamente escribió sobre neobarroco latinoamericano, ya en su conocido prólogo a *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, publicado en 1991, mencionaba a “Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira en Chile, donde también destaca, dentro de esta corriente, la novelista Diamela Eltit” (101)<sup>2</sup>. Muñoz sería incluido además en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana, antología de poesía neobarroca* editada por José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefamí en 1996.

Considerando esta asociación que cierta corriente neobarroca hizo de la obra de Gonzalo Muñoz, el presente artículo busca relevar el funcionamiento de una operación semiótica neobarroca en Este, su segundo libro. Si subrayamos la palabra “operación” es para dar cuenta de que no es el objetivo de este trabajo interpretar dicha obra desde una batería de conceptos preestablecidos como instancia organizadora de la lectura que de ella podamos hacer. En otras palabras, lo que este artículo busca no es adscribir Este a los postulados estéticos que puedan extraerse del neobarroco, sino, más precisamente, delinear el trazado de aquella operación semiótica específica en la obra y, en particular, observar el agenciamiento entre deseo e historia que su rendimiento en la misma produce.

Ya en 1976, Severo Sarduy señalaba que ante el abuso del término neobarroco, más valdría “reducirlo a un esquema operatorio preciso . . . que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual” (“El barroco y el neobarroco” 1386). Precisamente, una aproximación a Este de Gonzalo Muñoz desde el punto de vista de la semiótica facilita el análisis de procesos específicos de producción de sentido que operen en dicha obra. De acuerdo al lingüista y semiótico ruso Yuri Lotman, el arte es un sistema de modelización secundario. Esto significa que cuando un espectador o lector se enfrenta a una obra de arte, ésta se le ofrece cifrada dos veces: “la primera puesta en cifra es la realizada con arreglo al sistema natural de la lengua (pongamos, del ruso)” (Lotman, “Sobre el contenido” 164). Pero como este sistema de cifra es dominado de antemano tanto por destinador como destinatario, “el desciframiento en este nivel se produce automáticamente, su mecanismo se vuelve como transparente: los que lo utilizan dejan de notarlo” (164). En cambio, la literatura, en cuanto arte verbal, sistema de modelización secundario, “aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte” (“El arte” 36). Hay así un doble ciframiento: la literatura se superpone a la lengua natural, haciendo de ésta la materia que la constituye. La literatura, sin confundirse con ella, se sirve de la lengua natural para constituirse, tomándola en cuanto expresión de lo que pone en obra. En otras palabras, si en la lengua como sistema primario de modelización los recursos se subordinan al contenido que se quiere comunicar, en la literatura como arte verbal los recursos de significación emergen, dejan de ser transparentes y su doble cifrado altera en consecuencia la comunicación. La estructura de la obra de arte, entonces, está internamente organizada en determinada manera y contiene “señales que llamen la atención sobre esa organización” (“Sobre el contenido” 165). En este sentido, la obra de arte reflexiona sus recursos, su modelización secundaria desnaturaliza la lengua natural en tanto sistema abstracto de comunicación.

En consonancia con lo anterior, Sarduy ha mostrado cómo el barroco opera desde una reflexividad interna: “Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería” (“Barroco” 1221). Es justamente esta puesta en escena de la utilería la que hace del barroco un lenguaje del derroche y la inutilidad, en cuanto su despliegue no cumple con la función comunicativa propia de la lengua. Antes bien, se dirige hacia la retorsión de esa transparencia: “Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información . . . El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas” (1250). Lo excesivo del lenguaje barroco, entonces, recae en su insubordinación a la función presentadora del mundo, en su no tornarlo disponible como en la supuesta transparencia del lenguaje cotidiano. Y es en ese exceso donde el cuerpo retórico exhibe su propia condición de artificio.

Si bien en cuanto a función presentadora del mundo, el lenguaje barroco es, de acuerdo al escritor cubano, inútil, su estructura no es en absoluto arbitraria. Al contrario, ella es el “reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento –ser a la vez totalizante y minucioso–, pero que no logra . . . captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen” (“El Barroco y el Neobarroco” 1403). No debe entenderse este “reflejo” como una contradicción respecto a su insubordinación a la función presentadora del mundo. Más bien, lo que hace bascular el lenguaje barroco, lo que lo hace disfuncional respecto a cualquier intención comunicativa es, justamente, su condición de estar afectado por esa vastedad. En palabras de Sergio Rojas,

la metáfora barroca no presenta la verdad, sino que está más bien afectada por ella como por un fuera del lenguaje . . . El objeto del primer barroco es, pues, el objeto infinito, cuya naturaleza irrepresentable lo dispone precisamente para una experiencia en el lenguaje cuyo despliegue no se termina nunca de cerrar. (Escritura 229-231)

Frente a la inmensidad del lenguaje que lo circunscribe, en el trabajo de intentar representarlo, entonces, el lenguaje barroco zozobra, sufre una distorsión, una deformación por la infinitud del objeto que intenta reflejar. La naturaleza, por lo infinito, irrepresentable de ese objeto, dispone a éste para una experiencia en el lenguaje que no se cierra.

En el neobarroco, en cambio, el objeto pareciera perderse en la abundancia del lenguaje. Sarduy indica: “La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto –real o verbal– . . . sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza” (“El Barroco y el Neobarroco” 1403). Es a esta operación de la pérdida del objeto a la que el autor cubano llama proliferación significativa:

obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro . . . sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo. (1389)

Así, lo que connota la proliferación es una presencia que corresponde a un significante ausente. El significante, expuesto en tanto que significante, es decir, expuesto en su naturaleza retórica, pero también en su pretensión de significar, “espera un contenido, un significante que le será donado por otro significante; pero luego éste desplaza la expectativa

hacia otro significante, y así sucesivamente, sin solución de continuidad” (Rojas, Escritura 231).

Hecho el bosquejo de lo que entenderemos por proliferación significativa, podemos referirnos al libro que nos ocupa. Publicado en 1983, Este fue analizado por Pablo Oyarzún el mismo año y, más tarde, en 1990, Eugenia Brito dedicó un capítulo a la obra de Gonzalo Muñoz en su libro *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, probablemente el trabajo más conocido acerca del tríptico de Muñoz. Ambos ensayos, “Este: señales de ruta” de Oyarzún y “Literatura, historia, revolución: la escritura poética de Gonzalo Muñoz” de Brito, coinciden en distintos puntos de los cuales en adelante destacamos dos de los más próximos al trayecto del presente artículo.

a) Surcos-escritura/ pieles-página. Nada en Este se desarrolla de manera lineal. Sin embargo, reaparecen en el texto algunas alusiones (el teatro, el arte, la memoria, la historia, entre otros) entre las que se encuentra la aparición y reaparición intermitente de un “rito orgiástico de inmolación sexual de las cuatro hojas-mujeres” (Oyarzún 203). Desde las primeras páginas del libro se imbrica la escritura o narración sobre la página con el surco o los cortes sobre la piel que acontecen en el rito: “por su frente abierta se derrama ese tejido que lo narra” (Muñoz 11). Cabe mencionar que en cierto punto del ritual ocurre una decapitación: “desde el momento mismo en que vio caer la cabeza” (50), y que las incisiones producen tanto dolor como placer, al punto en que en ocasiones la inmolación se confunde con el coito y la orgía: “acorazada y desnuda esa amante en pose de relajo yogui y a esa nueva hora en que su tensa nalga refleja el cobre como en su anillo hundido –franja de carne abierta por la sal– asaltada por el neón del cielo, en el paisaje de la inmolación” (18). Por un lado, Oyarzún destaca la recurrencia del surco y del corte en relación al “problema del comienzo, de la incoación del texto, como violencia necesaria” (199), esto es, el comienzo de un texto siempre como “letra [que] ahonda los surcos de la entera historia de la(s) escritura(s)” (202); por otro, Brito privilegia la comprensión del corte/surco como “surco de la diferencia, de la distancia entre Europa y Latinoamérica, el surco derribado por ellos en cuanto franqueado a través del viaje, viaje no sólo de hombres, viaje de un discurso, la conquista, de un significante, el español” (153). En ambos ensayos se concibe, entonces, el surco-inscripción como gesto violento sobre el plano de la escritura y de los cuerpos. Pero como sugiere la última cita, Eugenia Brito lleva más allá el alcance de estos violentos cortes-escrituras recurrentes en Este al considerar que el rito corresponde al sacrificio “de un aparato histórico, de una ideología que impregna el lugar de inicio, de gestación, de preparación del texto, tal vez Ex-it paralelamente a Ex-ello” (152).

b) Historia y pregunta. Ambos ensayistas distinguen a lo largo de Este la reiterada emergencia de alusiones al discurso histórico. Para Oyarzún, “Este explora la relación entre texto y realidad (historia): duplicidad matricial desde la que puede estructurarse y, ante todo, iniciarse un discurso” (199). El autor subraya que a pesar de que el curso dominante del libro de Muñoz lo constituyan estas alusiones y evocaciones a lo histórico, éste de ninguna manera privilegia una voz única, sino que se disemina en una pluralidad de voces irresueltas. De ahí que en el libro lo histórico no sea un objeto de la narración o contenido referencial del discurrir poético. Por el contrario, indica Oyarzún, “lo histórico es aquí también el cierre del texto sobre sí mismo, la suspensión que él opera respecto de toda exterioridad mimada . . . Histórico es el estar habitado el texto por toda su historia como conjunto indeciso de relatos de historia” (205 [énfasis nuestro]). Brito, por su parte, señala

que “la apuesta de Este, de Muñoz es la relectura de la fundación de América Latina, instaurada en un genocidio: el de los indios” (152). Allí, en ese genocidio, radicaría el surco que ha abierto una herida en “el papel de la piel” (Muñoz 21) de América Latina y su devenir histórico, que describíamos en el ítem anterior. En consonancia con Oyarzún, la autora además destaca que estos periódicos estallidos de alusiones a lo histórico asistirían en Este como “la zona opaca, enigmática que es el mapa mental a trazar que es Chile, a contrapelo de la historia oficial, en el cual está asumido toda la duda que lo asiste, la gran pregunta a la cual no hay más respuesta que la ideológica, por lo tanto, consumible” (Brito 154). Lo que quiere relevar Brito es que en el libro de Muñoz habría una “parodia [d]el hallazgo del sentido último” (152), esto es, de cualquier respuesta ideológica o eje ordenador del discurso histórico, en privilegio de la instalación de una pregunta que interpela, en su opinión, acerca del “problema de la marginación latinoamericana en el contexto de Occidente” (155). De acuerdo a Oyarzún, la pregunta misma sería lo que constituye el comienzo del texto (la incoación), “explícitamente se produce a partir de aquello que para él es un enigma” (205). Para el autor, Este habla sin saber, es un texto que no sabe de sí, lo que condena su relato a la inestabilidad y la duda permanente.

De la lectura de los ensayos de Oyarzún y Brito es posible extraer dos interesantes propuestas de lectura vinculadas entre sí: a) que en Este acontece una escritura que se inscribe como tajo hiriente en/sobre los cuerpos: “escribieron como hirieron, los relatos que de ahí en adelante, entrecortados . . . construyeron la historia desde un principio” (Muñoz 72); y b), que ésa es la escritura de una historia que en los cuerpos se cifra como enigma o pregunta: “y llorando abrazados los barriobajeros leyeron en la historia de ese cuerpo obsequiado, su propio porvenir” (36). Pareciera, de este modo, que Este se articula sobre las distintas variaciones de combinación entre escritura, incisión, cuerpo e historia. Nos encontramos entonces con la gran aporía del libro de Muñoz: si la historia se halla inscrita como enigma en un cuerpo, entonces habrá que dar cuerpo a esa historia para hacer relucir el enigma.

En efecto, todo el poema, si se lo puede llamar así, se circunscribe alrededor de esos cuerpos en los que se ha inscrito la pregunta de/por la historia. Es, de algún modo, como si el libro mismo se pusiera frente a la dificultad de haber cifrado un enigma sobre esa piel para luego hacer de esa misma dificultad el motivo de su trayecto. Oyarzún acierta cuando apunta que Este “explícitamente se produce a partir de aquello que para él es un enigma” (205), mientras que Brito lo hace en tanto plantea “la x proponiendo el enigma latente del pasado que converge en el páramo fantasmal del presente” (160). Cabe recordar que en el texto de Muñoz la piel es también la página, de modo que el rodeo alrededor del cuerpo en que se halla surcado el enigma es a la vez la escritura rodeando el sentido de su propio discurrir.

En palabras de Severo Sarduy, “quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente” (“El barroco y el neobarroco” 1399). Es por medio del nombre, solamente, que las cosas se vuelven disponibles para el uso. Es él la máscara que hace aparecer. Rojas, por su lado, confirma que “la operación consiste precisamente en incorporar las cosas al lenguaje haciéndolas desaparecer en éste, como en una cifra” (Escritura 219). Y es esta operación, la de una proliferación significativa, la que en Este circunda esos cuerpos haciéndolos desaparecer en la abundancia de su lenguaje:

abiertas columnas que su fiebre extiende paralelas, reflejando el ascenso de la línea de su vientre hasta su pequeño diente. y desliza en esa pérdida del equilibrio, un hilillo de plata bordado desde la boca encarnada hasta la voz perdida en el laberinto de su gruta más oscura, que ruge cuando el cuerpo la abandona a su suerte de conquista por otros cuerpos, que vienen a caer en esas molduras vacías, rodeadas de serpientes veladoras como fantasmas que se arrastraran más allá de sus cuerpos por la arena, atravesados de lanzas cazadoras sus pliegues y arcadas, así cuelgan de las cabezas chorreantes de los lamedores, inundadas de cremosa espuma que salpica su faz oculta, latigan lechazos su temblorosa grupa, su máscara de dorada muerta que volverá a gritar con más fuerza (Muñoz 20)

El cuerpo de las mujeres-página, en el pasaje, aparece para volver a perderse en una cadena de imágenes que nunca alcanzan a conformarse.<sup>3</sup> En Este asistimos, así, a una sostenida proliferación significativa en la que se pone en obra el sacrificio de estos cuerpos-página y los efectos que esa erotizada inmolación produce en el pseudo-relato. Tal proliferación, como es posible apreciar en el pasaje, hace desaparecer los cuerpos entre su abundancia, pero a la vez recupera su sentido como intensidad: la intensidad del sacrificio sexual reluce más intensamente en el lenguaje cuanto más desaparecen los cuerpos entre el lenguaje.<sup>4</sup>

Como hemos apuntado, en Este no hay una búsqueda por descifrar el enigma o responder la pregunta encarnada en los cuerpos, más bien lo que hay es el intento por realizar ese enigma dándole un cuerpo. Recordemos además que ese enigma es una pregunta por la historia chilena y latinoamericana que, insistimos, no exige una respuesta que funcione como eje articulador de su trayecto. Es una pregunta que se satisface a sí misma. En otras palabras, un darle relieve al enigma, darle cuerpo a la historia, hacer de la escritura misma los “cuerpos de la historia” (Muñoz 58). Precisamente, es en este sentido que, como hemos visto, se orienta la proliferación significativa. Si no es posible (ni se pretende) representar una historia dotada de un sentido último que organice su propio devenir, pues entonces hay que darle cuerpo a esa historia desprovista de sentido, esto es, que la escritura sea el cuerpo de esa historia desorganizada. Este pareciera ser el impulso que hace avanzar el lenguaje de Este, como un “volumen abierto de dudas” (14).

En forma de estallidos, de brotes desperdigados en su trazo, el libro de Gonzalo Muñoz textualiza la historia de Chile y de América Latina: “como doblada fue la primera rodilla en la arena, como doblada la carne de la primera nativa inseminada por la extranjera lengua partida— y siguen sus círculos, descifrando en ellos la lectura de otro libro que se abre desde antes en sus manos” (74). La historia o la pregunta por la historia, hemos señalado, se encarna en los cuerpos que desaparecen en el exceso de lenguaje, pero a la vez la escritura se dispone a sí misma como carne, como superficie de inscripción para esa pregunta, lo que se manifiesta ya en la simbiosis página-piel. La historia, como los cuerpos, se pierde en la textualización que Este hace de ella, disgregándola, descontinuándola, trinchándola en pedazos, alusiones, roces, restos de lo histórico<sup>5</sup>:

así toda esa muerte hecha vida que ha dado origen a un murmullo constante, es el acento, el quiebre del relato continuo y en una suma: el conjunto de carnavales donde distintas máscaras retoman distintos papeles para perderse los protagonistas y de esta línea — blanca— de enfrentamiento, sólo dejar el destello que incesantemente despliega su grito aquí, allá, más allá, más y más... (75)

Es importante comprender, con todo, que esta desorganización sufrida por la historia al ingresar como pérdida en el lenguaje de Este no se agota en la lucidez con respecto a los recursos que pone en funcionamiento, es decir, en el desmantelamiento del aparato sógnico del discurso histórico. Lo verdaderamente específico de la proliferación significativa es que ella “nos demora en el signo, que retiene al lector en el espesor significativo de la escritura, haciéndolo esperar por el sentido” (Rojas, “Representar” 4). En efecto, lo particular de la operación que despliega el libro de Muñoz es justamente que sostiene, de significativa a significativa, una expectativa de sentido. La catástrofe de la linealidad de la historia textualizada corresponde al acontecimiento de su sentido. Es en esa demora, en ese aplazamiento, en esa fuga del sentido que se pospone indefinidamente, donde se tensionan los códigos heredados que organizan la experiencia misma del mundo, entre los cuales puede incluirse un discurso histórico predominante. Este, entonces, sostiene esa suspensión o demora del sentido, afirmándose en la intensidad de la pregunta; la dilación de la demanda de sentido opera como el recurso que le permite relevar la intensidad de la duda antes que la orientación hacia una respuesta que reorganice su relato: “es sólo el alargamiento de la frase para insistir en la multiplicación de sus ondulaciones hasta la deformación/ –no se pudo detener en la caída–” (Muñoz 39). De este modo, es posible afirmar que antes de la búsqueda o configuración de una “profundidad ‘bajo la superficie’” (Rojas, “Representar” 8), que correspondería a la búsqueda de una respuesta de sentido, Este hace de su escritura misma la superficie suficiente para la inscripción de la pregunta: el cuerpo, la carne, la piel donde ella es, precisamente, inscrita como demora indefinida de ese sentido.

Ahora bien, cabría plantearse la pregunta sobre qué es lo que hace entrar en semejante agenciamiento a historia y escritura. Podríamos adelantar: el deseo; pero de inmediato surge una segunda cuestión: ¿qué deseo?, ¿cómo interviene ese deseo entre escritura e historia?

Perlongher parece darnos una pista en “Sobre Alambres”, breve texto en que, como anuncia su título, Perlongher reflexiona sobre su poemario de 1987. En él nos da cuenta de algunas técnicas que utiliza para inducir el éxtasis del que surge la poesía de Alambres. Una de ellas consiste en “perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa” (140). Lo que nos interesa relevar aquí recae en la sugerencia de simbiosis entre historia (en fuga) y un deseo que la interviene. Más adelante, en el mismo texto, Perlongher parece confirmar esta sugerencia: “creo que Alambres avanza en el sentido de una épica barroca, donde la historia es deseada, alucinada en el deseo” (140).<sup>6</sup>

El autor argentino nos sugiere que el deseo que puede fundir escritura e historia, en consonancia con la fuga del sentido de la proliferación, sólo puede ser un deseo concebido como proceso inmanente. De acuerdo a Deleuze y Guattari:

No se trata de experimentar el deseo como carencia interior, ni de aplazar el placer para producir una especie de plusvalía exteriorizable, sino, por el contrario, de construir un cuerpo sin órganos intensivo, Tao, un campo de inmanencia en el que el deseo no carece de nada, y como consecuencia ya no se relaciona con ningún criterio exterior o trascendente (Mil mesetas 162).

Esta manera de entender el deseo se sintoniza con la operación semiótica de proliferación significativa en cuanto ambos se desenvuelven como procesos que posponen

indefinidamente el acontecimiento de una instancia que consume su devenir. En ninguno de los dos casos hay búsqueda de puntos de culminación. Tal como el deseo en cuanto proceso inmanente, la historia en Este se cifra en cuanto pregunta satisfecha en sí misma, que no requiere ninguna respuesta ni solución (criterios trascendentes) para culminar su proceso, sino que recupera su sentido en esa demora indefinida de sentido.<sup>7</sup>

Lo anterior se opone a la concepción sarduyana del neobarroco como “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (“El Barroco y el Neobarroco” 1403). Proponemos, entonces, que el lenguaje neobarroco, en su operación de proliferación, no persigue un objeto que se le escapa cada vez, como si la abundancia de cuerpo retórico no fuera más que el tapete que disfraza la carencia, sino más bien, por decirlo así, que esa proliferación halla goce en sí misma, sin carecer del placer ni de ninguna otra instancia que colme su proceso. Esta conclusión cobra relevancia en cuanto nos permite comprender que el rodeo que la proliferación significativa circunscribe en torno al significativo ausente, sin llegar nunca a reencontrarse éste con su significado, no comporta un fracaso, por el contrario, debe entenderse que la misma efectividad de su rendimiento depende de la prolongación de ese indefinido diferir.

Ya antes de la última sección de Este, “La doble grabación”, se adelanta el advenimiento de un desborde del soporte, del significante: “ella desbordó la piel y el marco. ríos de lava desenfundados a esa hora, bajaron de sus hoyos atravesados de jóvenes cuerpos combatientes, pintada la cara, pintadas las manos, no hubo identidad que la contuviera: dejó que su carne tomara la forma de turno” (Muñoz 36). Pero es en esa última parte, la que establece un “doblez” en la obra misma en cuanto allí se ejerce en mayor grado su reflexividad interna, donde la sintaxis de la seudonarración alcanzará su más alta intensidad:

una voz constante que repiten sin descanso, en serie, porque al estallarles las gargantas ya no pueden mantener el hilo sino sólo la reverberación de ese estallido inicial en el hueco de sus bocas que ya no existen, ya destrozadas, sólo son una bóveda de repetición. sólo son una bóveda de repetición, del estallido –fuimos una pequeña parte– dicen (yo). (83)

En ciertos pasajes ya no habrá más que “entrecortado rasgueo de la letra, la tipografía sin comienzo ni fin ahí frente a ese vacío total” (76), “rotura de la escena en la desorganización de las voces” (77), y más aún, “surgen los sonidos, podrían surgir, pero no una voz sino el ruido: el ruido donde ya el relato se ha perdido en otra práctica que sometiéndolo todo a su trabajo lo dispara hacia los bordes” (78). Es en este punto donde se aprecia la mayor vibración sintáctica que produce la intensidad de la historia deseada, sin por ello implicar que en esta sección se procure un desenlace o cierre de la proliferación. Lo que quisiéramos relevar con estas citas es que el agenciamiento entre escritura e historia en Este no acontece desde un Sujeto (narrador, autor) hacia un Objeto de deseo (la historia)<sup>8</sup>. El ingreso de la historia, en tanto significado perdido pero recuperado en intensidad, en el lenguaje de Este se suscita por un deseo “carente tanto de sujeto como de objeto determinado” (Rojas, Escritura 342). Es, ante todo, un deseo que atraviesa historia y escritura, trastornándolas. Ocurre como si el proceso inmanente de deseo, pasando por la escritura, tornara disponible a la historia para el curso de su devenir. En otras palabras, hay en este agenciamiento una historia puesta en deseo por la escritura que la incorpora en un

trayecto cuyo devenir es, desde ese punto, compartido. En palabras de Perlongher, una historia “alucinada en el deseo” (“Sobre Alambres” 140 [énfasis nuestro]).

## Bibliografía

- Brito, Eugenia. “Literatura, historia, revolución: la escritura poética de Gonzalo Muñoz”. Campos minados. Literatura post-golpe en Chile. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 143-164. Impreso.
- Deleuze, Gilles. “Re-presentación de Masoch” Crítica y clínica. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. 78-81. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Kafka. Por una literatura menor. Trad. Jorge Aguilar Mora. México DF: Ediciones Era, 2008. Impreso.
- . Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Lotman, Yuri. “El arte como lenguaje”. Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo, 1988. 17-67. Impreso.
- . “Sobre el contenido y la estructura artística del concepto de ‘literatura artística’”. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996. 162-181. Impreso.
- Muñoz, Gonzalo. Este. Santiago de Chile: Talleres Editorial Universitaria, 1983. Impreso.
- Oyarzún, Pablo. “Este: señales de ruta”. El rabo del ojo. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2003. 199-206. Impreso.
- Perlongher, Néstor. “Sobre Alambres”. Prosa plebeya. Buenos Aires: Colihue, 1997. 139-140. Impreso.
- . Papeles insumisos. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. Impreso.
- Rojas, Sergio. Escritura neobarroca. Santiago de Chile: Palinodia, 2010. Impreso.
- . “Representar la intensidad de lo Real: en torno a la imagen neobarroca”. Ponencia presentada en el Congreso de Literatura La Universidad Desconocida, Escuela de Literatura Creativa, Universidad Diego Portales, Santiago, 19 de agosto de 2009.
- . “Sobre el concepto de ‘neobarroco’ ”. Iberoamericanaliteratura. 30 abr. 2012. Web. 30 ago. 2014.
- Sarduy, Severo. “Barroco”. Obra completa. Vol. 2. Madrid: Colección Archivos, 1999. 1195-1261. Impreso.
- . “El barroco y el neobarroco”. Obra completa. Vol. 2. Madrid: Colección Archivos, 1999. 1385-1404. Impreso.

Fecha de recepción: 20/09/14  
Fecha de aceptación: 26/11/14

1 Una versión preliminar del presente trabajo fue presentada en el Encuentro Internacional Poesía y Diversidades, realizado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en agosto y septiembre de 2010.

2 No deja de llamar la atención que los tres escritores mencionados por el autor argentino, Muñoz, Maquieira y Eltit, hayan publicado libros fundamentales en su carrera en el año 1983: nos referimos a Este, La Tirana y Lumpérica, respectivamente.

3 Tal vez sea posible conjeturar que el recurso de inscribir en cuerpos, y no otra superficie, el enigma de la historia, metaforice una búsqueda por encontrar una materialidad que haga presente lo que en el lenguaje es siempre significación de lo ausente. La carne como ámbito de una presencia in-mediata.

4 Siguiendo a Deleuze y Guattari, entendemos aquí intensidad como aquella materia del lenguaje que se sustrae a la formalización del sentido: “una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada” (Kafka 35). Precisamente, que la intensidad sea

el acontecimiento de una materia expresiva no formada quiere decir que, para producirse, ésta debe hallarse en flujo, en proceso, sin clausura de sentido.

5 “La lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desmentirse, a anularse los unos a los otros . . . a cada nuevo intento de constitución, de plenitud, logran invadirlo, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes, el proyecto siempre inconcluso, irrealizable, de la significación” (Sarduy, “El barroco y el neobarroco” 1390).

6 Además de una referencia a “releer perversamente algunos pedazos de la historia” (Perlongher, Papeles 282), entre otras, Perlongher en dos ocasiones da más luces acerca de esta conexión: “Porque hay una historia, y es sin embargo una historia mentida, y lo que se hace en Austria-Hungría es darle relevancia a otra cosa, a los acontecimientos de los cuerpos y a los acontecimientos de la lengua. Una historia a trasluz. Es lo que Deleuze llamaría plano de consistencia del deseo” (309); “a veces la referencialidad histórica está mantenida pero funcionando como un referente más, no como lo que define el curso del poema. Como que el deseo mina la historia” (367 [énfasis nuestro]).  
7 De acuerdo a esto, la operación que nos ocupa mantendría tal vez una afinidad aún mayor con el deseo de la experiencia masoquista, dado que éste, como todo proceso ininterrumpido de deseo, debe siempre conjurar el placer (como interrupción de su trance) y posponerlo al infinito, al punto en que, precisamente, “[l]o esencial se convierte en la espera o el suspenso como plenitud, como intensidad física o espiritual” (Deleuze, Crítica 79).

8 “En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese –el barroco funciona al vacío–, que oriente o detenga la crecida de signos” (Sarduy, “Barroco” 1221).