

---

Miguel Valderrama (editor)

*Patricio Marchant, prestados nombres*

(Palinodia — La Cebra / Santiago — Buenos Aires, 2012)

---

Por Felipe Larrea

*Cifra y sobrevivencia.*

*Un comentario desde Patricio Marchant*

Todas nuestras obras, todos nuestros actos son ritos fúnebres, funerales interiores.

P. M.

### **Escena**

*Prestados Nombres* es el primer libro compilatorio dedicado a la escritura y pensamiento de Patricio Marchant, que se une en gran medida a la reedición de *Sobre árboles y madres* por la editorial La Cebra el año 2009. El tono de presentación del libro es una toma de posición con respecto a la recepción que ha sufrido Marchant; ahí Miguel Valderrama nos advierte, al menos dos veces, que Marchant ha sido un filósofo *muy poco leído*. Por lo mismo no es casualidad que, en la presentación de *Prestados Nombres* en agosto del 2012 en la Uni-

versidad Arcis, Cristóbal Thayer señalara una cuestión muy parecida: no existe mucho trabajo en torno a Marchant, salvo contadas *excepciones*. Así, en el texto de presentación que abre *Prestados Nombres*, Valderrama revisa todas aquellas “excepciones” en los últimos veinte años en las que el nombre de Marchant ha comparecido tanto en un seminario,<sup>1</sup> un dossier de revistas<sup>2</sup> o en las ediciones de su propia obra sin publicar.<sup>3</sup> La invitación que este libro propone pasa por establecer que éste sería el primer momento donde hay lugar a una *revisión* del pensamiento marchantiano. Estas advertencias tratan de operar resistientemente a una lectura inmediata que pudiese pensar en la existencia de una intencionalidad de posicionar “el

legado” del nombre de Marchant, en una economía del nombre propio que funcionaría paralelamente como un intento de patrimonializar culturalmente todo resabio crítico/político de los años de Dictadura. En un texto que compartiría esta sensibilidad crítica, y que se encuentra precisamente dentro de tales “excepciones” o “pocos intentos” por dar cuenta de la escritura marchantiana, Iván Trujillo hace unos años atrás señalaba que, por ejemplo, la edición de *Escritura y temblor* podía tener un efecto “teleológico, de reinscribir a Marchant en los pliegues demasiado consabidos de una historia”.<sup>4</sup> En otras palabras, la sospecha es que Marchant quedaría subsumido dentro una generación, de una época determinada, que sería aquella de la dictadura y específicamente de la “consabida” (para usar un término de Trujillo) escena de avanzada o la neovanguardia chilena. Enunciamos esto porque podríamos leer que desde la edición de *Escritura y temblor* hasta el libro que estamos comentando, el nombre de Marchant ha estado asociado a una política editorial (que también es una política de la inscripción, y justamente ahí radica la tensión y el proble-

ma que queremos expandir) de rescate y revisión de su escritura y pensamiento. Sabemos que el mismo Miguel Valderrama ha llevado a cabo en los últimos años una *micrología* de la neovanguardia chilena, llamada “fragmentos de una historia del secreto”. En esta historia, hace comparecer a Marchant junto a Eugenio Dittborn y Raúl Zurita, leídos como cifras que producen un encuentro entre filosofía, visualidad y literatura en los años 80.<sup>5</sup> En estos textos es la figura del secreto la que movilizaría afecciones múltiples e imperceptibles, pero más que nada, tratarían de dar respuesta al diferendo más inquietante que brinda el arte de fines de los años 70 y principios de los 80, me refiero específicamente a las relaciones establecidas entre obra y crítica, así como entre acontecimiento e inscripción. Esta figura haría comparecer un encuentro y cita entre la literatura, la pintura y la filosofía, aunque son trabajos a contrapelo de las disciplinas puestas en juego, ya que lo primordial es que testificarían un descampado en el cual la escritura, la poesía y la pintura, caen estrepitosamente con sus firmas y obras bajo la época del duelo o lo que Valderrama, junto a Déotte, llama “la

época de la desaparición”. El trabajo del historiador es, en este sentido, compilar estas operaciones escriturales y testificadoras de la catástrofe, anudándolos bajo la seña fragmentaria del secreto. Ahora bien, si el secreto puede ser definido como aquello que “no deja hablar, [que] es como el vacío que habla, un murmullo ligero, insistente”,<sup>6</sup> Valderrama lo traduce como “una política de la heterocriptá” que hace visible la operación del secreto y —en el caso del estudio sobre Dittborn— se condensa bajo la figura de la lágrima.<sup>7</sup> En *Heterocriptas* se trataría de desplazar a la filosofía —desde Marchant— como disciplina que se opone a cualquier política del secreto, ya que “la filosofía se ha constituido secretamente contra cierta sociedad del secreto, contra el secreto del ‘secreto sin secreto’ que la literatura guarda en su escritura”.<sup>8</sup> Aun así la cripta, su profundidad sin fondo en el texto de Marchant, se visibilizaría como un plexo de cruces y filiaciones, entre el poeta y el pintor, en este caso, entre Zurita y Dittborn. Sin embargo, tampoco la alianza de estos nombres formaría parte de una generación, como simplemente testigo de una época determinada, ya que existe

en estas obras, “en el secreto que ellas portan”, algo “que no se deja reducir al contexto político en que sin duda se inscriben”.<sup>9</sup> Esto remite en definitiva a ese otro secreto que se da entre biografía y política, entre lo estrictamente íntimo y lo que remite a un pueblo, que junto a Derrida, Nietzsche y Moreiras, se ha llamado “autografía” y que permite pensar al menos una vía para leer la recepción en curso de la escritura de Patricio Marchant.

### **Firma**

Habría que advertir que aquella pretensión, la de compilar, editar, reunir aquello que se encuentra disperso o fragmentado, en este caso la obra/cifra de Patricio Marchant, estaría la mayor parte de las veces en juego cierta relación con la ruina. No es un detalle que alguien como Benjamin haya pensado que la relación moderna con el saber ya no pasa por el encuentro ante una totalidad, o que al menos ese acercamiento debería sufrir una interrupción, pues es precisamente esa búsqueda la que está anclada a una comprensión burguesa e idealista del pasado. Esta compren-

sión burguesa e idealista que el mismo Benjamin deconstruirá en el prólogo *epistemo-crítico* del *Trauerspiel* nos sirve para establecer que la verdad —que la mayor parte de las veces pone en juego la verdad histórica de un pueblo— ya no guarda relación con un saber sino antes bien con una memoria. Benjamin se refirió a esta memoria de varias formas, pero es Jean-Louis Déotte el que nos hace ver que esta memoria, al menos la memoria que le interesa a Benjamin, está muy lejos de ser intencional o voluntaria, ya que pertenece al terreno de lo fragmentario y de lo involuntario, ahí donde precisamente muere la intención. La primera forma de la memoria es del terreno del saber, aquella comprensión idealista y burguesa, y a contrapelo de ella la propiamente benjaminiana, es decir la materialista que se establece desde una “escritura alegórica” como “lugar de la verdad... una memoria desmovilizada, desprendida, desconectada de las finalidades de la voluntad”.<sup>10</sup> De esta manera, lo involuntario si es una cita, fragmento, tiene relación con lo que Elizabeth Collingwood-Selby señaló como lo involuible, es decir “aquello que se califica

como digno de ser recordado, preservado, modulado”,<sup>11</sup> pero que siempre guarda una especie de actualización de su verdad que se daría sólo de manera póstuma, sobreviviendo precisamente en un “debilitamiento” de la intención. Es desde acá que nos parece pertinente leer el texto marchantiano, es decir, bajo la seña de una *sobrevida* (*Überleben*), en tanto ella nunca se esgrime bajo un presente a sí, en una mismidad, limpia ni homogénea, sino más bien como repetición, pero en el sentido en que Derrida pensó esa cuestión, es decir, como *iterabilidad*.<sup>12</sup> Y esta firma, la de Marchant, en principio y a partir de su más fuerte inscripción ha puesto en juego la apertura de cierto archivo, de lo que podemos llamar las escrituras de la *catástrofe* o las escrituras del *desastre*. Habría que detenerse, en este sentido, para señalar que las obras no pertenecen a un orden de legibilidad, clausuradas en un determinado campo o disciplina cultural o de saber, y ni siquiera bajo su propia firma sino más bien se pueden plantear como imágenes que irrumpen en un presente trayendo una sobrevivencia de un cierto pasado inolvidable que se nos hace legible. En otras palabras, la potencia de la

escritura marchantiana, y la insistencia, tanto de *Prestados Nombres* como de este mismo texto, tiene relación con hacer operar una lectura de esta cifra de la dictadura, que como sabemos no es sino este mismo presente que no ha dejado de acontecer.

Por lo tanto, ¿cómo comprender que estos objetos llamados obras puedan ser instantes de legibilidad de un determinado decurso histórico? René Baeza señala que un libro como *Sobre árboles y madres* es un acontecimiento donde se da cita tanto la catástrofe política e histórica, como la catástrofe personal e íntima.<sup>13</sup> Sin embargo, este rasgo ha sido considerado como transversal a ciertas obras que irrumpieron entre los años 70 y los 80 en el contexto local. Lo de Marchant es una obra que debe pensarse desde una cierta localidad filosófica que abre, en cierto término, la escritura/pensamiento de la deconstrucción, pero que también —y esto sería lo *necesario*— es testificación del golpe de estado y la dictadura.<sup>14</sup> Tempranamente es Pablo Oyarzún el que define esta operación que realizan las obras/cifras de Dictadura al declararse “como zonas umbrátiles de reconocimiento

de una crisis radical de identidad, que no sólo suspende[n] las adscripciones genéricas del producto, sino las de sus mismos sujetos, abiertos a transiciones y transgresiones sexuales, a la impronta dislocadora de la pulsión y del dolor y a la *catástrofe del sentido*”.<sup>15</sup> El trabajo de Marchant da muestra de un *pathos*, que en principio habría que definir, pues no sólo es manifiesto en sus desvaríos emocionales junto al Gato Negro, las cartas de amor, la aparición y desaparición de nombres propios, las iniciales de nombres que son como espectros que circulan en la escritura del libro apostados en la parte superior de cada hoja, inundando cualquier paraje de sentido que debería tener una obra o un libro. Siguiendo a Oyarzún esto sería manifestación de un lenguaje cifrado, con nitidez, pero críptico a la vez, y con ello una determinación absoluta y trágica, la muestra —y el patetismo indisoluble a ella— de “manifestaciones [que se dan] a partir de la fragilidad de su propio proceso de constitución”.<sup>16</sup> De ahí que uno podría establecer una relación con la utilización del cuerpo como soporte, de lo cual habla Nelly Richard en *Márgenes e instituciones* y que nos advierte

junto a la cuestión de la singularidad biográfica.<sup>17</sup> Oyarzún señala que ésta “se emplea como instrumento eficaz de pesquisa histórica, el cuerpo como sitio de revelación de los mecanismos sociales de fijación”,<sup>18</sup> el cuerpo se piensa como el lugar donde el proceso histórico se da cita. En la autografía marchantiana ocurriría un proceso similar, porque la escritura estaría conjugada “por alteridades irreductibles y anteriores, incontrolablemente alojadas en las maniobras del presente”.<sup>19</sup> Es en este sentido que una autobiografía pertenecería a una comprensión idealista y burguesa, que se enmarca en una “teleología de la aut-presencia” donde se busca representar la vida, *desde* y *en* la escritura misma. Esto se supone, en primer lugar, que la escritura es un sistema de representación fidedigno. Esta representabilidad generalizada que la escritura podría fundamentar, como posibilidad de traer a presencia la vida, está fundada en una ontología, en la copula figural como lo llama Alberto Moreiras del “es”, espejo que trataría de representar —como operación— hasta la propia vida, que sin más es la cópula que instituye el pensar filosófico como pregunta por la predi-

cabilidad del sujeto. El acontecimiento de inscripción de la firma, formaría una cifra que interrumpiría “la estabilidad epistemológica de toda relación entre sujeto y predicado” y con ello, “la autografía cuestiona, o desmiente, la estructura axiomática de la metafísica, constituida en torno al deseo de unidad en la cópula”.<sup>20</sup> En este sentido la irrupción de Nietzsche, y en particular de su libro *Ecce Homo*, y que por variadas razones es un libro muy cercano a *Sobre árboles y madres*, es en donde se darían cita por primera vez dentro de la tradición del pensamiento occidental, la potencia de los nombres propios y de las firmas. Esto se podría ejemplificar en Marchant en la instalación de los “prestados nombres”, nombres (re)aparecidos por el trabajo de duelo no consumado por *Sobre árboles y madres* que circundan en una vacilación indecible entre el pretérito y el presente. Si en Marchant se puede hablar de su obra como autografía, es porque toda la operación escritural pasa por el otro (el *prestado nombre*), pues es el momento en que el *sí* a la vida (Nietzsche) es a partir de una doble afirmación, el *sí* al *sí*. La primera afirmación nunca es presente del todo, es una ausencia que

está diferida, abriendo la posibilidad de la otra afirmación. Afirmación del sí que es un don que vuelve desde una lejanía, un don, que trae consigo el otro, que viene a recibir la firma: “el don que Nietzsche recibe —un don del otro— le lleva a otorgarse un crédito, una credibilidad que sin embargo debe pagar con la inversión autográfica”.<sup>21</sup> Todo esto comporta, a su vez, una ‘tanatografía’, es decir, la posibilidad de la muerte, de la borradura y desaparición del firmante, de aquí que este segundo *sí*, de esta segunda afirmación, Nietzsche diga que su vida no es sino un prejuicio. Ahora bien, con esto señalamos que la autografía pasa exclusivamente por afirmar que no se es contemporáneo ni presente a su escritura, sino que la firma, adquiere una inscripción póstumamente, es decir, en una *posvida* (*Fortlebens*). De ahí que la vida no sea representable, no hay testimonio de sí, esto lleva a Marchant a señalar que en *Sobre árboles y madres* no habrá “ninguna autobiografía en la escritura” del texto, pues “la autobiografía, ‘yo’ que relata como su valor máximo, su diferencia, no sólo persiste en la clausura de los conceptos metafísicos, sino exacerba, por decirlo así, esa perte-

nencia...”.<sup>22</sup> Sobre árboles y madres, de esta manera, es un intento autobiográfico que deviene pago de una deuda, de la propia vida que ve pasar espectralmente los nombres propios que sobreviven en la escritura de Marchant: sólo se escribió *desde y por* esos nombres, *prestados nombres*. “Como intento por exceder esta época y aquella clausura, ya no más autobiografías, sino escenas-grafías. Fin del sujeto, cópula de inconscientes, lecturas de escenas por otros escritas (escritura en sentido general), cuestión de nombres, trabajo sobre grandes escenas generales, trabajo sobre escenas más particulares, inscritas en aquellas. Y, de este modo, todo cambia: si la autobiografía debe escribir esa imposibilidad, la ‘verdad’ del retrato, de la pintura, de una vida [...] cuestión del retrato o la pintura, presente ya, su necesidad, en la apertura del discurso filosófico”.<sup>23</sup>

Ahora bien, si vimos que la auto-grafía era su condición de obra, la eliminación del *bios*, del aparato jurídico-legal de la escritura para la irrupción de un contrato profano, en el cual la escritura ya no testimonia, sino que *testifica*, todo esto guarda relación con su operación escritural que se traduce en las llama-

das ‘escenas-grafías’. Es interesante, en este sentido, el desplazamiento hacia la noción de escena en Marchant, en tanto permite pensar, entre otras cosas, el diferendo entre imagen y discurso.<sup>24</sup> Diferendo que pasa por establecer el lugar de la pérdida, así como ha señalado Cecilia Sánchez: “en la perspectiva de la escena a la que apela Marchant, la pérdida subsiste sin recuperación”.<sup>25</sup> Así como si fuera una operación barroca, la escritura se asemeja a una mortificación que “consiste en agregar las escenas que a un texto le faltan”,<sup>26</sup> es el entramado en la escritura de Marchant que toma el cariz de un *montaje*: “palabras, entonces, símbolos que uniéndose a otras palabras, a otros símbolos como conjuntos de símbolos crean poemas y escenas que al parecer se pierden”.<sup>27</sup> Si *Sobre árboles y madres* se define por testificar un pensamiento de la pérdida, su más impropia estancia, su don más profundo, se da en la posibilidad de entramar “escenas, [como] un estar más allá, un hacer saltar las distinciones y conceptos habituales”,<sup>28</sup> la cotidianidad de la lengua vulgar, atrofiada, en la ‘habladuría’, pues “si de lo que se trata es de exceder —cuanto posible— la clausura metafísica, sólo es

posible señalando las escenas que faltan”. Con ello, la operación del texto se consagra en la insistencia, en la formación de agregados, en citas y encuentros “en la trama de sus escenas leídas”,<sup>30</sup> que siempre se instalan sobre una pérdida que retorna, que falta retornando, en una iterabilidad del nombre que se consume como préstamos, como deuda, y simultáneamente como inscripción.

### Cifra

En un pasaje del *Eduard Fuchs. Coleccionista e historiador*, Benjamin señala: “toda obra integra su pre-historia junto a su post-historia; y una post-historia en virtud de la cual su pre-historia se vuelve cognoscible en tanto implicada en un cambio constante”.<sup>31</sup> Su operación fundamental es precisamente la de sobrevivir más allá de la intencionalidad de un autor, es más, pervive precisamente en la muerte de la intención, en su ruina. Dentro de ella, de la obra —leída como cifra— tienen cabida todas las temporalidades posibles, tanto su pre-historia, como su proto-historia, se encuentra conjugadas dentro de ella. Señalamos que en específico *Sobre árboles y madres*



puede ser leído como un libro sobre la justicia, a la vez también es un libro sobre el *porvenir* y la redención de los nombres, de los *prestados nombres*, pero lo es siempre desde un tiempo diferencial, *débil*, que resiste tanto al tiempo homogéneo y vacío como también a esa otra promesa, aquella del progreso histórico que mantiene una relación con las obras sólo desde la perspectiva de un patrimonio cultural. El texto de Marchant se nos presenta entonces como *cifra* de la catástrofe, no de un tiempo pretérito, sino que de un *tiempo-ahora*, entendiendo que la catástrofe es cotidianidad, la regla y naturalización en la que sobrevivimos. De la cifra, poco se ha señalado; en principio diremos que hace operar un desplazamiento de lo que se ha establecido como obra tradicionalmente, o al menos idealmente. En el texto de Benjamin pensamos la cifra (*Inbegriff*) como encarnación de todo lo que acaece en el objeto o cosa, desde su duración material hasta su transmisión en un porvenir. En la cifra no existe ‘autoridad de la obra’, no es la idealidad de un sujeto ni tampoco de ninguna narración o testimonio que se establezca como valor trascendente de la obra, y

esto ocurre al concebirse la obra no desde un modo de producción presencial. La cifra como deconstrucción de la noción de obra opera una “subversión de lo transmitido por la tradición”,<sup>32</sup> ya que ésta “se inscribe en una economía de la interrupción o de la cita, chance única contra lo homogéneo”,<sup>33</sup> entendiendo a lo homogéneo como el *continuum* que solventa un modo de producción que se comprende como único y auténtico. En el párrafo dos del texto que comentamos de Benjamin, se señala la noción de cifra como la de testificación; en la traducción de Jesús Aguirre ambas nociones forman parte de la constelación en torno al aura. La primera, se la relaciona con la autenticidad: “la autenticidad de una cosa es la cifra (*Inbegriff*) de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”.<sup>34</sup> El alemán *Inbegriff* es traducido por Jesús Aguirre como “cifra”; de la palabra cifra sólo tenemos noticia desde las traducciones matemáticas o numéricas, que la emparentan con otra traducción del texto que realiza Alfredo Brotons, que la llama “suma”.<sup>35</sup> Dando a entender que si del *Inbegriff* se trata siempre hay un

sentido cuantitativo, de síntesis o resumen, o más bien, de una suma de diversos elementos que nunca llega a unidad. Es quizás la traducción de José Muñoz Millanes la que más se aleja de estas dos traducciones, ya que acerca el *Inbegriff* a su significado más literal que se le adjudica desde el castellano, que sería el de “quintaesencia”,<sup>36</sup> siendo más fiel a lo que Benjamin está señalando en torno a la autenticidad de una cosa, pero que sin embargo se inclina mayormente hacia un vector trascendente y no inmanente. A partir de la traducción de la noción de *Inbegriff* existe un problema que no es necesario instalar, puesto que nos parece fundamental el cómo entender esta alusión ya que en ese fragmento pareciera existir pistas de un borde deconstructivo en la comprensión que Benjamin tiene de la obra de arte. Pues lo que Benjamin está queriendo decir, se grafica en lo que contiene una cosa (no una obra) es el *Inbegriff* de todo lo que desde el origen se puede transmitir: en este sentido, la transmisión o lo que Derrida ha llamado la *iterabilidad* de una cosa, dependen en primer lugar de esta noción o también de este epítome que encarna una cosa u objeto, esta

*suma* que no termina en una homogeneidad de sentido, sino que más bien en una multiplicidad que no llega nunca a reunión. Encarnación, pues, que nos parece sumamente interesante resaltar, porque si existe interrupción de la autenticidad no es sino para hacer emerger un tiempo diferencial dentro de la obra que se expresa a través de los materiales de constitución de la misma. Y este diferencial que irrumpe tras la pérdida, es la posibilidad de la legibilidad de ella, de su encuentro y envío.

La cifra encarna una especie de alteridad de la autenticidad, de ahí que se pueda definir como una *singularidad* “constitutivamente lapsaria en la coexistencia de policronismos y tensiones suplementarias que jamás podrían entrar en un proceso de síntesis. La cifra se constituye en los intervalos que engrandan discontinuidad. No es nada más ni nada menos que sus materiales”.<sup>37</sup> La obra como cifra interrumpe el *continuum* dentro del cual las obras se encontraban parasitariamente reunidas, en este sentido no es presencial y por esto también no puede pensarse a la cifra como un testimonio. Es por esta razón que se puede establecer una diferencia de natu-

raleza entre testimonio y testificación: el testimonio es presente a sí mismo, necesita de un anclaje soberano que testimone tal cual como decide, estaría acorde a una obra única, con el hálito de lo auténtico. El testimonio necesita de un sujeto que, como vemos con Benjamin, es posibilidad fáctica para el fascismo, en tanto su elaboración depende de categorías clásicas como creación, genialidad, perennidad, etc., y con ello una posterior museificación de corte nacional. Ahora bien, un testimonio necesita de un aquel que estuvo presente en cierto lugar y comienza a relatar su experiencia ejemplificadora. Al pensar la obra como *cifra y testificación*, se prescinde del sujeto-creador, se elucubran más bien las fuerzas, relaciones y movimientos que desbordan la obra y el autor. A su vez, la cifra es una noción acorde a escrituras *acontecimentales* que no se dejan reducir a un examen que trate de *hacer-los* testimonios.

### **Posvida**

Es en este sentido que comprendemos a la escritura de Patricio Marchant, en tanto autografía y cifra, pues plantea

una legibilidad que debe pensarse en el orden de lo póstumo. Es decir, su escritura como testificación del acontecimiento del golpe, es la inscripción de una herida, de una fisura, de un golpe, que plantea una insistencia de ir hacia ella desde un presente que no es sino una reverberación de ese golpe o acontecimiento. La escritura de Marchant, su obra en tanto su más pura materialidad, es algo que *puede hacer* historia sin ser mero escenario de ella, como alguna vez lo señaló Benjamin. Es decisivo señalar que Marchant, al menos en su única obra en vida (aunque este *en vida* debe ser inmediatamente trasladado, traducido, en una *pos-vida*, que es hoy, pero no sólo hoy, sino que un *tiempo-ahora*) lo que se instala es una afección barroca que insiste más en una materialidad vinculada a la *expresión*, que en una idealidad vinculada a un *sentido*. A partir de la reciente obra de Andrés Claro, *Las vasijas quebradas*, es que podemos señalar que la relación entre crítica y obra, entre discurso e imagen, pasa siempre por cierto estatuto de la traducción. Aunque hay que precisar que se dice de la traducción como se dice también de cierta comprensión de la obra.

Si las obras insisten desde su primera inscripción en una sobrevida (*Überleben*) de las mismas, lo importante de resaltar acá es cómo las obras a partir de esa sobrevida exigen una prolongación de su propia existencia, en lo que Claro traduce como pos-vida (*Fortlebens*).<sup>38</sup> No sólo en el hecho de poder pervivir en otras lenguas sino que también en cómo algunas obras son recibidas, apropiadas, leídas, y por cierto también, firmadas (aunque la firma es siempre una *heterografía*, en este caso singular de *Prestados Nombres*) sobre ese otro nombre, que es tal o cual obra. En el caso de Patricio Marchant es sabido que su obra ha sido leída de manera póstuma, pero creemos que esta cualidad, que es de toda obra desde que se inscribe, en el caso de Marchant —y así, de esas otras obras contemporáneas a ella— parece ser gracias a su propia materialidad o *escena* de producción. En un pasaje de *Parpadeo y piedad* es Pablo Oyarzún el que nos habla de esta singularidad de las obras del período, en un texto que también debería ser entendido como parte de esta matriz de legibilidad en torno al arte, pero al arte en tanto cifra y disolución de lo que es propiamente histórico

(los hechos) y lo propiamente artístico (las inscripciones, las obras). Citamos en extenso:

“Si ha habido un problema que atravesase toda la producción de la ‘avanzada’, haciendo vacilar sensiblemente su contorno, es el problema del registro. Voluntariosamente dislocados respecto de su eventual adscripción genérica, reacios a su incorporación institucional, pero deseosos también de un espacio de comunicabilidad, y ávidos de ruptura, los programas que prohijaban a esas obras hubieron de enfrentarse inmediatamente a la cuestión de la memoria: no sólo de lo que *no debía ser olvidado* la experiencia dura, sino también *la memoria de las mismas obras, que debían perseverar para que no fuese a pérdida la experiencia que en ellas era cautelada*. El problema del registro ha sido el punto ciego de las producciones de la ‘avanzada’: irresoluble programáticamente. Y debía serlo, porque estas obras afirmaban ante todo su particularidad: *median su despartenencia a un inventario predispuesto cuando buscaban admitir en ellas mismas el sello de una situación histórica inédita y enseñar, a la vez, las huellas veladas de su posibilidad*. En cierto modo,

*buscaban mostrar que no era, en realidad, del todo inédita; que el estado de excepción era —es— la regla de nuestra historia*”.<sup>39</sup>

Lo crucial de este pasaje se debe medir en dos momentos. El primero, en lo que veníamos comentado, aquellas obras exigían de por sí una pos-vida, una prolongación de su existencia, que marca lo que Valderrama llamó un afán luctuoso<sup>40</sup> en las obras del período, ante lo cual podríamos agregar que lo luctuoso se caracteriza por una insistencia absoluta en no abandonar el trauma de su constitución, es decir, en no suturar la herida, en no plantear una relación de sustitución con ese pasado que no se va. *Sobre árboles y madres* —y su singularidad radica en esto— a partir de su propia escena de constitución, que no es otra cosa que la materialidad misma puesta en obra, exige una especie de mortificación como operación de *legibilidad*: de ahí que toda lectura póstuma ocurriría “en la ceniza, en el no-ser de su ser, ese resto sin resto que llamamos ceniza”.<sup>41</sup> En segundo lugar, el texto nos señala que aquello que esas obras testifican no puede ser leído simplemente como parte de un momento histórico particular, sino que más bien

dan a entender que ese acontecimiento, esa excepción, no era sino la regla en la cual hemos habitado siempre. Es decir, es precisamente el nombre de Chile que Marchant veía en *Desolación* de Gabriela Mistral, y por lo mismo comprendía que la relación que se podía establecer entre poesía y pueblo, pasaba estrictamente por la afirmación de un destino trágico. Ante lo cual la poesía no hacía sino traducir ese destino en música y poemas.<sup>42</sup> Y por lo mismo, en aquel texto dedicado a *Desolación*, el *nombre de Salvador Allende*, o al menos esa experiencia llamada la Unidad Popular, se erige como un acontecimiento o una experiencia, de esa regla histórica enmarcada en la violencia y la catástrofe, que es necesario leer.<sup>43</sup>

\* \* \*

Si volvemos a lo que impulsa este texto, es decir, un comentario a la edición y publicación de *Prestados Nombres*, habría que recordar un gran momento de *Sobre árboles y madres*, donde al parecer nos trata de recordar algo clave, en un libro, que en principio es un texto sobre Gabriela Mistral, ahí, en ese momento

autográfico señala: “nada habrá entendido, entonces, de nuestro texto quien pretenda separar nuestra interpretación de la poesía mistraliana de la escritura, de la escena de la escritura, de nuestra interpretación”.<sup>44</sup>

## Notas

- <sup>1</sup> Dentro de estos se cuentan, señala Valderrama, un monográfico en el Magister en Psicoanálisis de la Universidad Diego Portales titulado “Poética de lo inconsciente” dedicado a *Sobre árboles y madres*. El otro seminario fue organizado por la Universidad de Valparaíso el año 2009, titulado “Patricio Marchant: lectoescrituras en curso”. Aquellos textos presentados en los dos días en que duró este encuentro fueron la base para la publicación de *Prestados Nombres*.
- <sup>2</sup> Son dos las apariciones en revistas que han publicado artículos o estudios sobre Patricio Marchant. Por un lado el dossier de la revista *Nombrada* de la extinta escuela de filosofía de la Universidad Arcis el año 2004. Y por otro, la revista de literatura *Vertebra*, por iniciativa de Juan Manuel Garrido, le dedicó algunos artículos.
- <sup>3</sup> Existe sólo un libro póstumo de Patricio Marchant, y este fue compilado el año 2000 por Pablo Oyarzún y Willy Thayer, y llevó el nombre de *Escritura y temblor* (Cuarto Propio, Santiago, 2000). Valderrama señala que aún queda obra de Marchant dispersa y que espera una pronta publicación.
- <sup>4</sup> Iván Trujillo, *Just That* en *Nombrada*. Revista de Filosofía Universidad Arcis, Nº1, Santiago, 2004. Habría que advertir que Pablo Oyarzún en un texto escrito en el año 88 y posteriormente editado en *Arte, Visualidad e Historia* (1999) titulado *Parpadeo y Piedad*, ya señalaba que la obra de Marchant, es decir *Sobre árbo-*

*les y madres* no sólo es “pieza principal de la reflexión teórico-filosófica en Chile, [sino que también] debería ser considerado como un documento muy significativo del complejo período cultural a que pertenecen las producciones de la <<avanzada>>”. Pablo Oyarzún, *Parpadeo y piedad en Arte, visualidad e historia*, Ediciones La Blanca Montaña, Magister Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 1999, p. 255.

- <sup>5</sup> Hasta la fecha se han publicado dos de estos libros: *La aparición paulatina de la desaparición en el arte* (Palinodia, Santiago, 2009) texto dedicado a Eugenio Dittborn y *Heterocriptas* (Palinodia, Santiago, 2010) dedicado a Patricio Marchant. Sin embargo, todo este proyecto tiene un anclaje previo en el libro editado el año 2008, *Modernismos Historiográficos. Artes visuales, postdictadura y vanguardias*.
- <sup>6</sup> Maurice Blanchot, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, p. 257.
- <sup>7</sup> “La sombra de un deseo que a su modo testimonia de un saber y de un no saber, de las luces engececedoras de la actualidad y de las sombras íntimas que la acompañan”. Miguel Valderrama, *Heterocriptas. Fragmentos de una historia del secreto 2*, Palinodia, Santiago, 2010, p. 13.
- <sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 20.
- <sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 10.
- <sup>10</sup> Jean Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Cuarto Propio, Santiago, 1998, p.18. Esta comprensión de la memoria, entre una memoria voluntarista y otro materialista y a-intencional se puede rastrear en el trabajo que Willy Thayer ha realizado en torno a la noción de aura benjaminiana. Existen dos tradiciones desde las cuales eso que se dice del aura puede formularse. Por un lado, la comprensión idealista, que formula al aura desde el principio de una autenticidad como *lejanía de sí*, en un trascendente que sobrepasa la materialidad, las fibras y el tejido mismo de un objeto como de una obra. La comprensión burguesa e idealista concibe a las obras con un significado trascendente a su propio proceso de producción y no devela, en término marchan-

tianos, su propia escena. Thayer señala: “Si el soporte material (las telas, las fibras y la tecnología) en que la obra se pone en obra, se presta a una predicabilidad interminable, ambigua, vacilante, propia de la mediación corpórea, la comprensión barroca de la obra no centrará ni estabilizará la verdad de dicho cuerpo movedido reduciéndolo a medio de representación de una presencia inmaterial, un sentido espiritual cercano a sí de sí. Más bien alojará la verdad de la obra en la testificación material, los vestigios inmanentes y dispersantes que en ella se dan cita” (Willy Thayer, *Aura burguesa, aura barroca, aura serial en Escrituras Aneconómicas. Revista de pensamiento contemporáneo*. Año 2, N° 3, Santiago, 2013, p. 189. www.escriturasaneconomicas.cl). Así como de la memoria, del aura y de la obra, se forma una constelación que permite desde Benjamin pensar una acercamiento al problema de la inscripción y el acontecimiento, esto ocurre justamente en la diseminación de las fronteras entre lo propiamente artístico, histórico y político. Una concepción barroca de la escritura marchantiana es lo que nosotros vemos como necesario en este comentario, partiendo desde una noción muy cercana al aura, que es aquella de la cifra.

<sup>11</sup> Elizabeth Collingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Metales Pesados, Santiago, 2009, p. 24.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Firma, acontecimiento, contexto en Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1998.

<sup>13</sup> René Baeza en *Vacilaciones/Intrigas (Fechas de Sobre árboles y madres)* en *Patricio Marchant. Prestados Nombres*, (Miguel Valderrama, editor), Palinodia — La Cebra, Santiago — Buenos Aires, 2012, pp. 86-87.

<sup>14</sup> A propósito de lo necesario en la lectura y recepción de la escritura de Marchant, la escena que constituye este texto se encuentra al hilo de un debate en curso en torno a la deconstrucción, donde el nombre de Marchant tiene su relevancia evidente. Es Zeto Bórquez el que recientemente ha problematizado el estatuto de las firmas en el contexto de la filosofía local,

de cierta filosofía, por cierto. Si bien existe en *Ni Richard ni Thayer. Deconstrucción, firma, interrupción (Archivos de Filosofía, N° 6/7, UMCE, Santiago, 2011-2012)* un tratamiento al problema de la firma desde el *El nombre de pila de Walter Benjamin* de Derrida. Lo que Zeto se propone principalmente, al menos hasta donde leemos, es discutir el “enérgico rechazo” que tuvo ese texto por parte de *la crítica* (lo enuncio en cursiva porque el texto no señala qué se comprende por *la crítica*, salvo una constelación de nombres que van desde Giorgio Agamben hasta Federico Galende) y donde ella “intenta presentar a un Derrida enmarcado en los límites de Benjamin” (p. 510). Límites que deben entenderse en relación con la intriga montada por el texto que pretende deconstruir el vínculo entre filosofía y arte, o en otras palabras, en que la estética se haya convertido contemporáneamente en una especie de filosofía primera. La genealogía es ardua, y a ratos agobiante, de De Man a Schelling, de Lacoue-Labarthe a Oyarzún, sin embargo el texto se instala sobre un lugar precedente, o más bien, se instala en cierta alianza (¿o filiación?) con un libro —precisamente— sobre Jacques Derrida escrito por Iván Trujillo, titulado muy pre-deconstructivamente *Jacques Derrida, estética y política* (Palinodia, Santiago, 2009). En ese texto, Trujillo identifica —vía el Derrida de *La verdad en pintura*— que en Kant es el arte (la tercera Crítica, más bien) aquel lugar que se erige como *punto de reunión*, o que más bien es Heidegger donde se establece aquel punto y que en definitiva aquel lugar termina siendo una restitución sin más del sujeto. Más allá de revisar estas relaciones, que sin lugar a dudas implican una exigencia de rigurosidad filosófica, habría que interrogar cuál es realmente el problema que se tiene con el arte, cuál sería el problema de esta deconstrucción con el arte. Zeto Bórquez, en un momento ejemplar dentro de su texto, cita un pasaje de Benjamin de *La obra de los pasajes*, donde pareciera que no es el arte lo que ahí está en juego como dice querer señalarlo, sino que más bien la pragmática del montaje (Cfr.

Bórquez, 2012, p. 521). Podríamos enumerar bastantes momentos en que ocurren equívocos de este tipo, sobre todo si pensamos que una lectura detenida de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” o de “El autor como productor” darían cuenta que ahí el problema no es el arte, sino que lo político en un contexto determinado, que es el momento de un capitalismo avanzado que se traviste en guerra planetaria. Sin embargo, nos interesa puntualizar cómo Trujillo liga la deconstrucción derridiana en el contexto de cierta filosofía local, con aquella “problemática” histórica-filosófica, de que el arte es un lugar de reunión, un lugar *sustancioso*. Trujillo señala: “en Chile ha sido la relación con esta problemática [la que esbozábamos] de lo que cierta escuela del pensamiento del arte, encabezada por Pablo Oyarzun, ha hecho con este punto de no reunión kantiano. Quisiera, por ahora, tan sólo dejar indicada la dirección de lo que me parece puede estar en juego en esta escuela: Que un día, como lo hacía ver Patricio Marchant, el pensamiento filosófico en “(la Universidad de) Chile” haya seguido la dirección del positivismo o del neo-kantismo, no debiera dejar duda de que lo que reúne sea también lo que se constituye en la facultad de cierta dirección de pensamiento. Ahora bien, que este punto de reunión del pensamiento pueda todavía serlo el arte, podría quizás señalar cierta insistencia, por relevo, repetición u otro, de lo simple o de la simpleza de cierto arcaísmo [...] ¿es posible que el lugar de reunión del arte y la filosofía sea en Chile todavía la familia? ¿Todavía, es decir, de cierta forma inmemorial o inconsciente? ¿Es posible que sea la familia lo que reúne y lo que faculta la dirección de este pensamiento? [...] me arriesgaría a decir que posiblemente sea algo así como la familia lo que, en esta escuela, cuida que el pensamiento no se pierda o no se aleje tanto de sí mismo. Y que si se aleja, o si no puede volver pronto, que llame, que se procure un punto de reunión. Cuando Marchant se debate una y otra vez contra “Chile”, lo veo debatiéndose interminablemente contra esta “filosofía” chilena,

pero también elaborando su pensamiento” (pp. 44-47). Lo que existe en este pasaje es el pie de un programa, programa que se podría leer desde al menos dos vectores, omitiendo brevemente, pero dejándolo como un resto que asedie nuestro comentario a Patricio Marchant. Por de pronto, el primer vector tiene relación con que ahí (y cosa que Zeto Bórquez amplía mucho más, en torno al nombre de Walter Benjamin “como la excepción que funda la regla” en la escena local), en aquella familia es *lo instituido* lo que en verdad se está queriendo *criticar* (me atrevería a decir que es una crítica judicativa lo que está en juego acá, y con ello, un borde reactivo que no se puede ignorar). Este vector necesitaría totalmente otro lugar para ser realmente desplazado, nos interesa mucho más expandir el segundo vector, que se relaciona totalmente con el primero, que es aquel de la reunión entre filosofía y arte. Para ello es necesario un excursu, pues en la presentación de un libro compilatorio sobre Althusser, nuevamente Zeto Bórquez, pero está vez firmando junto a Marcelo Rodríguez, señalan la complicidad entre filosofía y arte que se habría originado en los años 80 en paralelo a la renovación socialista que incubó a la futura concertación: “la alternativa de un pensamiento de izquierda vinculado a la estética, que a partir de Walter Benjamin y bajo la égida de la politización del arte tendrá a las relaciones entre obra y crítica como el punto de inflexión de la resistencia de la teoría (y de la práctica artística) frente a la coyuntura política de la dictadura” (*Louis Althusser. Filiación y co-mienzo*, Zeto Bórquez/Marcelo Rodríguez (editores), Programa de Magister en Teoría e Historia del Arte. Departamento de Teoría del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2012, p. 15) En otras palabras, la filosofía y lo político habrían devenido hacia el arte y donde “la institución filosófica chilena” (acá no dice “familia”) desplazó la firma de Althusser poniéndolo fuera de escena o como lugar privilegiado desde donde pensar la cuestión política en Chile. Ahora bien, retomando el pasaje de Trujillo sumado a este último de



Bórquez, podríamos instalar, al menos sumariamente, desde lo que acá nos importa, una pequeña objeción ante este “programa deconstructivo de la filosofía local”. Si la cuestión de la herencia cruza el libro de Trujillo, eso pasa mayormente por el nombre de Marchant y reverbera en *Ni Richard ni Thayer* bajo la defensa de la firma Derrida (como maestro, profesor y amigo de Marchant). El problema, la evidencia que leemos, es que el otro amigo de Marchant es Pablo Oyarzún, editor del libro póstumo de Marchant y a la vez traductor de Walter Benjamin, y que en palabras de Trujillo “encabeza” la escuela de pensamiento que “reúne” a la filosofía con el arte en Chile. Sin embargo, más allá de señalar evidencias que bien podrían no venir al caso, la insistencia que acá haremos, y es *lo necesario*, es que ese “giro estético” de la filosofía local no es simplemente a causa de una escuela de pensamiento que quiera instituirse, ni tampoco porque Kant (aquel filósofo del cual no se ha hecho una deconstrucción, al menos desde cierta lectura derridiana) gobierna un sustrato en el *cómo hacer* filosofía en Chile, sino más bien por un acontecimiento, por algo estrictamente fáctico, si se quiere. Pareciera que en este programa hay un olvido, un olvido de lo que nos constituye, y ese olvido pasa por una operación de conjuración, que como se sabe, es muy poco derridiana. Esta operación conjura el acontecimiento de la desaparición, el acontecimiento de la tortura, el acontecimiento del neoliberalismo como horizonte de la gestión total de las vidas precarizadas al vaivén de la acumulación capitalista. A fin de cuentas, uno podría sospechar que en este programa lo que se exige es simplemente la defensa de la filosofía desde la firma de un autor, del filósofo Derrida, como si la firma de Derrida fuera un trascendente que no se puede obviar, en tanto todos se explican *con el otro*, sin señalar que ese otro, la mayor parte de las veces es Derrida (un concepto, como el de justicia, Zeto Bórquez lo reclama como propiedad derridiana). Lo de Marchant, la importancia de su escritura, pasa por aquellos seis o siete años en que no pudo escribir, por el

golpe a la lengua, por lo que volvió a escribir con un castellano a medias, con un tartamudeo en la lengua, y lo que se produce desde ahí no es la herencia de la deconstrucción, ni de Derrida (tomando en cuenta que Derrida no es la deconstrucción sin más), sino de esa singularidad, de esa cifra llamada *Sobre árboles y madres*. “El giro estético” en verdad es el golpe a la lengua, es decir, el vínculo con lo anasémico, con lo irrepresentable, con aquello que ya no se puede testimoniar desde un lugar estrictamente discursivo, ni mucho menos en el simple amparo de la institución filosófica. Son cosas sabidas y que tienen de ejemplo a *Sobre árboles y madres*. Su legibilidad pasa por esta cuestión, ser un acontecimiento que testimifica el golpe y no ser meramente un libro de recepción del pensamiento de Derrida. En definitiva, la sospecha a la reunión familiar entre filosofía y arte, ¿no será simplemente un intento por re-establecer a una filosofía sin relación, ahí donde la relación es el *diálogo*, que el mismo Marchant hizo operar anasémicamente con Gabriela Mistral? (“cuestión del retrato o la pintura, presente ya, su necesidad, *en la apertura del discurso filosófico*” [subrayado nuestro]). Son preguntas que dejo abiertas, porque me parece que estas lecturas siguen en curso, al menos la mía, de estos textos que comparecen en esta nota.

<sup>15</sup> Pablo Oyarzún, *Arte en Chile de veinte, treinta años* en op. cit., 1999, p. 227. Subrayado nuestro.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> Nelly Richard, *Las retóricas del cuerpo en Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Art & text, Melbourne/Santiago, 1986, pp. 141-144.

<sup>18</sup> Oyarzún, *Arte en Chile...* en op. cit., 1999, p. 228.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> Alberto Moreiras, *Tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*, Lom, Santiago, 1999, p. 226.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>22</sup> Patricio Marchant, *Sobre árboles y madres*, La cebra, Buenos Aires, 2009, p. 348.

- <sup>23</sup> *Ibid.*
- <sup>24</sup> De la misma manera la figura de Moisés designaría para Marchant el nombre de una estrategia, entre la palabra y la imagen: “el intento de oponer la Palabra, en tanto ésta constituiría la verdad, lo sublime, la ética o la norma, a la Imagen, entendida como lo engañoso, lo ilusorio, lo que debe ser prohibido. Tensión entre la Palabra y la Imagen porque la Imagen es deseada [...] ‘Moises’ designa también como tensión, cuidado del futuro, una segunda figura estratégica, una distinta acentuación o entonación de la primera: la tensión entre la Palabra y la Pérdida; advertencia por la Palabra, como Palabra, de la posibilidad de la pérdida de lo amado, de lo deseado, de la Imagen”. Patricio Marchant, *Sobre el uso de ciertas palabras* en op. cit., 2000, p. 68.
- <sup>25</sup> Cecilia Sánchez, *Escenas y entramados. Textos de Patricio Marchant Castro en Nombrada*, op. cit., 2004, p. 90.
- <sup>26</sup> Patricio Marchant, *Pierre Menard como escena* en op. cit., 2000, p. 336.
- <sup>27</sup> Marchant, op. cit., 2009, p. 152.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 228.
- <sup>29</sup> Patricio Marchant, *Aban-donar* en op. cit., 2000, p. 196.
- <sup>30</sup> Marchant, *Pierre Menard...*, *Ibid.*, p. 344
- <sup>31</sup> Walter Benjamin, *Eduard Fuchs. Coleccionista e historiador en Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 90-91.
- <sup>32</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* en *Sobre la fotografía*, Edición y traducción José Muñoz Millanes, Pre-textos, Barcelona, 2005, p. 97.
- <sup>33</sup> Willy Thayer, *Aura serial* en *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados Santiago, 2006, p. 261
- <sup>34</sup> Benjamin, *La obra...* en op. cit., 1989, p. 22.
- <sup>35</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en *Obras I, 2*, Traducción Alfredo Brotons, Abada, Madrid, 2008, pp. 9-47.
- <sup>36</sup> Benjamin, op. cit., 2005. Esta misma traducción realizan Julián Fava y Tomás Bartoletti en una compilación de textos de Benjamin llamada *Walter Benjamin. Estética y política*, sin embargo es la única traducción que repara en la noción de *Inbegriff*. Ahí se señala en una nota lo siguiente: “En este pasaje se verifican dos inflexiones características del materialismo heterodoxo practicado por Benjamin. Por un lado, la recuperación —gracias a la influencia de su amigo Ernst Bloch— de la tradición herética de los alquimistas del Renacimiento. Así, el término *Inbegriff*, es decir, la quintaesencia, designa el contenido de verdad que porta toda obra de arte. Por otro lado, asumir esta constelación es delimitar la tarea del crítico. Como afirma Benjamin en “Goethe Wahlverwandschaften”, el comentario literario y la crítica trabajan, como la química y la alquimia, con el mismo material; pero mientras una se dedica a describir lo real; la otra, en cambio, interroga, desde una mirada a contrapelo, las obras de la tradición, del pasado y del presente con la única pretensión de conjurar su contenido de verdad”. *Walter Benjamin. Estética y política*, Editorial Las cuarenta, Buenos Aires, 2009, pp. 88-89.
- <sup>37</sup> Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Metales Pesados, Santiago, 2010, p. 75.
- <sup>38</sup> Andrés Claro, *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la traducción*, Universidad Diego Portales, Santiago, 2012, p. 644.
- <sup>39</sup> Oyarzún, *Parpadeo y piedad* en op. cit., p. 257. *Cursivas nuestras*.
- <sup>40</sup> Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*, Palinodia, Santiago, 2008.
- <sup>41</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth para Paul Celan*, Arena, Madrid, 2002, p. 69.
- <sup>42</sup> Ambas no habría que pensarlas como géneros artísticos, como genéricamente se podrían pensar. Sino que más bien como nociones que operan dentro de Marchant como vectores anasémicos. Remito a la lectura que realiza Cristóbal Durán de la relación que establece Marchant en torno a la “música” y la cuestión de la separación y el resto. Cristóbal Durán, *Mater Musicalis. Ostinato de la separación* en Patricio Marchant. *Prestados Nombres*, Miguel

Valderra (editor), Palinodia — La Cebra, Santiago — Buenos Aires, 2012.

<sup>43</sup> De la lectura que Marchant realiza en aquel texto sobre la Unidad Popular no nos podemos hacer cargo en este lugar. Sólo decir que esa lectura aún está en falta. Habría que entender que el golpe a la lengua, tan leído en postdic-tadura, debe ser puesto en relación con lo que Marchant señaló bajo la figura o imagen “de la

música de la palabra compañero”. Nos parece que si el golpe a la lengua contiene una insis-tencia melancólica o luctuosa no es sino para también insistir en la derrota, la derrota de la “única experiencia ético-política” que habría que pensar. Patricio Marchant, *Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende* en op. cit., 2000.

<sup>44</sup> Marchant, op. cit., 2009, p. 228.