

III Parte

Resonancias diacríticas

Fernanda Moraga G.

Escrituras de Marina Arrate o el relato poético de los *entre-cuerpos* (im)propios

Desde una exploración sostenida de los textos de Marina Arrate, surge y se dilata un *entre* erotismo y muerte, un *entre* lenguajes y (des)lenguajes, un *entre* cuerpos, memorias, abandonos y un *entre* la reafirmación de lo *no representable*. Desde estos territorios Marina Arrate va recorriendo la tela del escenario de sus escrituras: *Este lujo de ser* (1986), *Máscara negra* (1990), *Tatuaje* (1992), *Uranio* (1999) y *Trapezio* (2002). Este último corresponde a un texto de doble registro: escritural y fotográfico.

Son textos *entre* escrituras que vierten el espacio y tiempo *propio* del *exilio*. Un *exilio* que relata una *historia propia*, otra narración o (re)escritura histórica-corporal donde el tiempo y el espacio parecen encontrar su territorio en un ámbito extraño y ajeno, el de la *irrealidad*. Dentro de este movimiento de la *apariciencia propia*, la ambigua construcción de una subjetividad es abordada desde el lugar de la *sensación* de salir de las articulaciones de la realidad simbólica, para dar(se) a lo (im)*propio*. Es la *sensación* de habitar en una dimensión fronteriza, la que es también lugar de convergencia del *entre*¹ de todos sus libros. Convergencia múltiple que extiende y delata desde la memoria una *historia propia* que se inicia y se anuncia en la mirada. La mirada como el primer espacio de escritura corporal y desde el cual los cuerpos se transforman en destinos hacia la muerte, en espacios abandonados *entre* sus *propios exilios*. De esta manera, Marina Arrate señala cuerpos en 'paréntesis', suspendidos en una irrealidad real de la escritura. Podría afirmarse que estos libros sugieren una situación de *exilio* que alcanza un orden diferente. Corresponde a la instancia en que los cuerpos escriturales parecieran escaparse, excluirse de cualquier representación oficial, para provocar una *contra-dicción* que recorre todos sus textos.

Por un lado, corresponden a *contra-dicciones* que *entretejen* espacios especta(o)culares que develan expresiones desde donde la memoria cultural encarna representaciones subjetivas, múltiples y alucinadas bajo el tatuaje ritual que anuncia la memoria de una *historia propia* que se inicia, inevitablemente, en la auto(re)creación (*Este lujo de ser*, *Máscara negra* y *Tatuaje*). Por otro lado, Marina Arrate se desplaza como la transeúnta escritural que indaga una (re)integración erótica de los posibles signos que conforman la (re)lectura narcisista de si hilo conector y conductor: memoria, cuerpo, lenguaje, existencia,

historia. Todos espacios *exiliados* hacia una ciudad muerta que la contiene como figura fantasmática, lúcida de su sombra *propia* (*Tatuaje y Uranio*). Luego Marina Arrate se despliega en la escritura fotográfica de los cuerpos escenas que ignoran la huella diáfana de la historia, y se transfiguran en la *presentación de lo irrepresentable* (*Trapezio*).

El diálogo-monólogo que el cuerpo de la protagonista de los poemas inicia, primero, con la exhortación de la mirada hacia sí misma: "...*esta migratoria contorsión este vaivén/ esta danza este remolino/ esta especie/ de ser/ esta peregrinación/ este vértigo/ este león/ esta jaula/ este tiempo/ gravitando/ este moho en las costillas...*" (*Este lujo de ser*), y luego, desde la creación de su mirada *propia* que sale de sí misma: "*Quería mostrar lo negro/ de mi oculto rostro/ (Atrás las maquilladas capas)/ Quería ser/ mimo del terror./ ser fascinante.*" (*Máscara negra*). Ambos movimientos de contracción y dilatación, sugieren un *soliloquio* que refiere a un modo de representación del yo, lo que supone dibujar(se) –exhibir(se) un rostro *propio* para *otra-misma*, como ausencia. Pero, al mismo tiempo, Marina Arrate efectúa un desplazamiento de *transgresión* respecto al movimiento *yo hacia otra misma*, porque abre la posibilidad de iniciar el 'viaje solitario' como una manera de (re)crear(se) a sí misma donde ese *sí misma* es explorado. Es decir, se transfigura en *otra yo misma*, otra como cuerpo de la soledad *propia* del *exilio*.

La posibilidad de encontrar(se), para la protagonista, parece consistir en alejarse y perderse más allá de los límites de una identidad cotidiana. Este gesto se intensifica a través del acto de rasgarse la piel con la intención de ahondar(se) más allá del tiempo y el espacio real: "*En el lamé se raja lo húmedo, puro hechizo del reflejo./ alterando a sangre la virginidad verde del bosque. En el verde/ se rasgó el lamé, produciendo llamaradas azules en su espejo./ En el símil, erizamiento de una tapicería milenaria y radiante.*" (*Tatuaje*).

La protagonista (se) provoca la apertura de sustanciales cicatrices como vías (auto)significantes en/ y dentro del cuerpo como espacio abierto y cerrado al mismo tiempo, convirtiéndolo en el primer territorio de exploración subversiva. Estas cicatrices tatuadas en el lugar corporal, corresponden a ese *exilio* que expresa la *marca* de un distanciamiento, que en el lenguaje se revela desde la dimensión de la enunciación de una yo que sólo puede hacerse cargo de su voz *propia*, *exiliándose* de sí misma en *otra misma* con la que puede *enmascararse* (*Máscara negra*). Esta construcción apela a una *interlocutora* que, a veces, pareciera proyectar un sustrato real de incomunicación que se asocia, directamente, con el *exilio* del cuerpo de los poemas.

La inscripción en el cuerpo de la fisura *yo-otra*, pone de manifiesto la (des)estructuración de una 'huella' donde se condensan no solamente el yo y la otra, sino también tiempos diferentes, lugares diferentes y, por lo tanto, *exilios*

en movimiento. Se trata, en definitiva de *incisiones* (Tatuaje) que van tallando otra, configurada como sujeto resistente a instalarse en la dimensión de un binarismo temporal, establecido por los límites historicistas entre un pasado y un presente, que sin duda, en el nivel de los poemas de Marina Arrate, apunta al imaginario y a la realidad presencial, respectivamente. Se puede notar, entonces, que la subjetividad presentada en estos textos, afirma y trasciende la relación dual yo / otra. En realidad Marina Arrate sugiere la postulación de una estructura (des)centrada, donde las categorías –el yo (simbólico), la otra (propia, real y necesaria), más el sustrato del imaginario–, lejos de configurar un principio de identidad, se fusionan y se deslizan para dar origen y territorio a una sujeto de la alteridad.

Su escritura desata así, no sólo la circulación de un discurso, sino también un sentido diferente. Es decir, hay una integración entre protagonista y escritura donde cada una se devela por la otra como en un juego de reflejos permanentes, transformándose en una escritura-placer en la que la palabra, como parte y proceso de un discurso poético, se hace plástica y rescata el *goce* de construir la carne frente a la carne, el placer de hacer(se) a sí misma.

Este lujo de ser y Máscara negra

Marina Arrate inviste en su escritura poética, a una sujeto y a un sujeto plural ambugüa/o en la manifestación del *yo dislocado*. Sus textos se inician con un cuerpo que se encuentra en un escenario transitorio (*Este lujo de ser y Máscara negra*), debido al movimiento temporal (tanto psíquico como corporal), que trasluce la repetición especular presente-pasado-presente. El cuerpo de la protagonista de los poemas se desliza, permanentemente, *entre* el deseo narcisista-primitivo de (auto)desnudo táctil, para dibujar(se) su rostro y encarnar(se) en su cuerpo y en la acción que se prolonga tras este deseo. Con esto, Marina Arrate verbaliza el acto de creación en su *propio* escenario corporal, imprimiendo la erótica marca ob-scena de una escritura *propia*. Esta impronta de su lenguaje es la respuesta al desplazamiento constante que Marina Arrate realiza (trayendo y llevando el cuerpo de su protagonista), desde el destiempo de su memoria hacia el destiempo de su imaginario: espacios, uno donde se encuentran los precedentes olvidados de su huella corporal y verbal, y otro, donde luego son recobrados los signos a través de las asociaciones psíquicas, reflexivas y creativas que plasman su cuerpo y su lenguaje.

Marina Arrate en *Máscara negra* (y de algún modo, también en *Este lujo de ser*) se interna silenciosamente en el lugar de los cuerpos y del lenguaje, con el lúcido objetivo de observar puntos directamente no visibles (interiores carnales,

psíquicos y verbales). Va en busca de pliegues invisibles al ojo domesticado, a través de los múltiples (des)doblamientos que le devuelven la imagen en el espejo. El espejo se constituye en el (su) pasadizo que, por un lado, la lleva en viaje de retorno a la memoria olvidada y por otro, la trae de regreso por el rastro de su imaginario para hacer(se) de frente a ella misma. El espejo se distiende como el primer espacio de aproximación: superficie vacía, como la que se pretende explorar. Lugar donde Marina Arrate se posiciona, a través de la imagen reflejada de los cuerpos, provocando la primera intersección de la piel, de la mirada, de la memoria; es decir, el inicio de una (re)escritura *propia*: “A Nada” (*Máscara negra*), escenario de entrada al proceso de (des)enmascaramiento. Su intención es la representación de lo ausente, su deseo, la escenificación de *lo que falta*.

Marina Arrate, entonces, realiza en la protagonista de sus poemas un desplazamiento erótico hacia y por *otra* realidad, la realidad de su deseo: transfigura la mano que roza la piel, por la mano que escribe ese (con)tacto carnal de creación desde lo no presente, para que el ojo (igual que el ojo de la lectora y/o lector), presencie el trayecto sensual del (des)enmascaramiento a la (auto)creación. Marina Arrate, de esta manera, se inaugura en la marca del vacío. El espejo es un territorio cero que se transforma, frente a la mirada, en espacio multidireccional que alterna y altera imágenes hacia un atrás y hacia un ahora.

A través de esta mirada especular, la protagonista se escinde en posibilidades y busca. El primer signo que (des)nuda es la imagen invertida: le hace habitar el deseo de ser *la otra* o ser *para la otra*. Es en este cruce de representación, que el espejo cuerpo-escritura (de)vuelve el gesto imprescindible de alteración de impresiones y señales: “*Para que me amaras/ maquillé yo mi rostro de negro/ y así pintada/ ascendí de nuevo al escenario/ monstruosa y de formada*” (*Máscara negra*). Es el gesto subversivo que viene de la fisura, del *entre* del mundo simbólico para acceder a lo elegido; acción que rompe el y lo presente para entrar a lo ausente. Inmersa en esta voluntad *rebelde* de (re)unión iniciática y frente, quizás, a la imposibilidad de integración, la protagonista identifica que el motivo de separación entre un *yo* y *otra-misma* proviene del ojo dominante². Ojo que interviene los cuerpos, despojándolos de cualquier subjetividad propia, para doblegarlos a sus propios intereses: “*la mujer es alta, dorada y fuerte*”. Es decir, su *otra-misma* se transforma en ‘objeto natural’ “*Para los círculos/ del Mundo y por su imperio.*” (*Máscara negra*).

Por otro lado, la espalda que comparten (“*Recostada en los espejos...*”) el *yo* y la *otra-misma*, es la imagen del espejo que repite el acontecimiento que no les permite voltear. Es la repetición de la Historia que las desea ‘muñecas-siamesas’.

Pero el *entre-pieles* de ambas explota en el mismo roce de esas pieles, en el (re)conocimiento, nuevamente por (con)tacto. Son dos cuerpos en resonancia que (se) descubren:

*La mujer sorprende mi mirada.
A través del espejo observo cómo espía
Mis dos pupilas inmóviles.
Quieta continúa su lento maquillaje,
Pero ahora sé
Que cuando ella gire el cuerpo hacia mí
Habrá terminado la larga fiesta,
Esta vieja ansiedad de parecerme,
Mi profundo deseo de tenerla...*

Detrás de este movimiento de piel a piel, que tiene lugar en la letra y que probablemente finaliza un espectáculo *propio*, la instancia del espejo recobra independencia, porque Marina Arrate materializa en su protagonista la inscripción de la presencia y no de la ausencia.

Tatuaje

De este modo, el ambiente de espectáculo que va relatando Marina Arrate está sustentado en la inversión de su producción. La protagonista crea su *propio* escenario especta(ocular), es decir, el cuerpo *dislocado* del yo fundamental, realiza e interpreta su escena *propia*. Desde aquí, Marina Arrate distiende su escritura hacia el escenario de *Tatuaje*, donde la escena corporal del lenguaje es ceremonia ritual. Se produce un distanciamiento de la realidad inmediata que le es negativa, para acercarse al deseo original:

*–Totémico es el manto que me envuelve y los agudos pinos
tiemblan en su nombre. Yo, la vidente de ojos huecos y
negros señalo
el bruñido satén de las moradas de tu especie
el satén de las columnas de tus imágenes de lujuria
venero y conflagración de tus ancestros.*

Sin duda, Marina Arrate retorna y se convierte en la maga, en la chamana, para (re)instalarse con fuerza (“*Totémico es el manto que me envuelve... Yo, la vidente de ojos huecos y negros señalo...*”) en la instancia de la crisis del lenguaje simbólico.

Con el impulso *residual* de la palabra irrumpe en potencia primordial de comunicación. Entra en su carne *propia* para marcarla con la memoria que produce y devela el signo de recuperación.

El ojo ciego es el *entre* ob-sceno de la protagonista, (“*la vidente de ojos huecos...*”), es decir, es la mirada que traspasa, que va más allá o que está fuera de cualquier escena oficial. En este lugar (im)*propio*, Marina Arrate corporiza el deseo de la (re)unión mítico-primordial de las existencias y de este modo, retiene los secretos ancestrales significantes, perdidos-prohibidos, que le dan el impulso de (auto)reintegración. Con esto lleva a descubrir que su protagonista también es “*la sinuosa cabellera de una mujer antigua/ la seda negra de una mariposa vibrante/ los músculos sagrados de las panteras nocturnas*”.

La comunión con la ancestralidad de la marca del cuerpo a través del acto ritual, proporciona la comunicación (el vínculo *entre un yo-otra-misma*), y le asigna pertenencia en la realización de un origen escritural, donde se encuentra el espejo (lugar de ritualización primordial, para Marina Arrate) de su memoria-cuerpo-lengua perdido-prohibido. Por lo tanto, el escenario de (auto)incorporación sigue siendo *otro*. Un escenario donde el cuerpo es el espectador y protagonista de *sus* miradas y de *sus* vestiduras. En otras palabras, se trata del lenguaje como territorio *propio* donde se traspasa la ‘amnesia’ para llegar hasta lo pulsional. Abrir la conciencia del *yo* y acceder a la *otra* escena³; donde, también, la separación transforma los cuerpos en espacios contradictorios: “*–Sí, tú que yo sin asimiento, la sin memoria inveterada, sigo/(...). Haciendo/ el puñal de las heridas en mi mano y entinto.*”

Esta visión integradora-contradictoria de los cuerpos dislocados, es sustanciada por Marina Arrate con el motivo de la sangre. Es el imaginario espacial de un espectáculo de (re)construcción existencial que signa, tanto en distancia –la bísqueda-, como en la unión –el (re)encuentro-. Pero también, es la frontera y el pantano, es decir, por un lado, la sangre como aprehensión de un elemento primordial, es infranqueable, pero para alcanzar la realidad interior e investirse con el cuerpo *propio*, es necesario, para la poeta, romper en su escritura este obstáculo temporal, entonces, la sangre es el agua, es la metáfora de la explosión, de la ruptura del cuerpo hacia dentro y hacia fuera, es la imagen del *entre* de la comunión.

Uranio

Uranio es el siguiente escenario de conflictos creadores, de recuperación y de muerte, donde el agua se convierte en pantano. Es un territorio enfangado y endurecido, que expresa el distanciamiento espacial y temporal en que se encuentran ahora, los cuerpos de los poemas. Este lugar, mudado ya de líquido

a sólido, está representado en *Uranio* como la zona mítica-histórica del imperio de la Razón, la que se une y corresponde, tradicionalmente, a la imagen de la portada: el cerebro intervenido. Sin embargo, este origen de construcción de mundo ('Uranó'), es vencido por su propio hijo, lo que significa el reproducido o insistente acto simbólico de dar muerte al Padre. El 'origen' occidental de la costumbre exclusiva del Poder Universal, ciertamente identifica el tiempo y espacio histórico-cultural impuesto que transcurre.

La cultura del dominio entonces, se instala en la ciudad, actuando sobre ella y convirtiéndola en cuerpo oficial. Desde esta conciencia abierta a la anquilosada existencia de Poder, los espacios de acción y creación en los textos de Marina Arrate, van transfigurando lentamente sus estructuras, dejando *entrev*er el vínculo ambiguo y conflictivo entre deseo y realidad que permanece en los cuerpos de los poemas. El movimiento de conexión y lejanía, dilatado ya desde la imagen del espejo, se une a la circulación primordial, a la vez, que se distancia de ese espacio cercano negativo de una realidad-presente que no satisface al yo corporal. La cercanía del espectáculo de la ciudad oficial trae para los cuerpos un peligro existencial y, por lo tanto, el cuerpo de la protagonista establece puentes de distanciamiento y recuperación de un enlace original de sobrevivencia. La relación entre ambos espacios pareciera simultánea, el cuerpo logra la intersección *entre* la distancia y la cercanía al no poder acceder en *realidad* al pasado. El pasado se transforma de esta manera, en permanencia de deseo, en una instancia placentera que el cuerpo nunca puede alcanzar verdaderamente. Una región que se encuentra *entre* los cuerpos de los poemas, y en un *afuera* del sistema oficial. En definitiva, habitar el placer para el cuerpo protagonista es deambular en el (*entre*)*exilio* y/o en el (*auto*)*exilio*. Es el estar *entre-afueras* por voluntad propia, pero también estar *entre-adentros*.

Desde este territorio, los poemas dan inicio a un nuevo desfile especta(o)cular. La ciudad oficial es el escenario, lugar que para la protagonista es pasarela de muertos: "*Cavilosos máscaras de hierro transitan con sus escudos/ de guerra oscurecidos por la cellisca. Opacas y macilentas/ cabalgaduras al través de la cofradía de los sepultureros de ultra tumba*"

El retorno al inicio de los poemas, a la primera transformación del espectáculo, es indudable. Es desde el terreno mortuorio, que el cuerpo comienza el distanciamiento temporal y espacial del mundo dominante. El primer movimiento de hacer(se) el rostro y tatuar las marcas del viaje de (auto)creación, seduciendo(se) a *otra-misma*, es porque ya (re)conoció, dentro de un juego temporal de la escritura –en algún pasado del presente, que sólo puede suscitarse en la memoria–, su presencia de cuerpo fantasmal dentro de la ciudad intervenida. De esta forma, la aproximación que se produce con el regreso del

cuerpo protagónico a este escenario citadino, le confiere la posibilidad *propia* de contemplar desde la realidad preconcebida, el desplazamiento de figuras sin existencia que edifican una sola Historia y sin memoria(s): “*El segundo esqueleto arrastraba una columna de mármol y en él/a ratos se recostaba para tibia contemplación de sí mismo./... , pálido fuego de un más allá sin nombre para la luz de una osamenta sin deseo ya, ni memoria.*”

La ciudad oficial, un territorio *sin deseo ni memoria* –un cuerpo seco que habita en la muerte-, aquel espacio que insiste en oponerse a otro, es decir, al cuerpo *propio* de la protagonista recorrido como lugar de enunciación, de deslizamiento de una historia *propia*.

Se reconoce, entonces, al cuerpo de la protagonista como el espacio abierto de una conciencia de sí mismo, un lugar (im)*propio* dentro de esta ciudad carcomida en la costumbre. Se trata de una ciudad agotada en la prohibición del deseo y olvidada en el vacío de una única memoria, donde sólo se asiste a una procesión de cadáveres que la atraviesan. Es esta desgastada ciudad-escenario la que refleja la tragedia del cuerpo: “...¿Acaso no estoy yo ya muerta?/ y estos cantos, cantos de fin de mundo,/ ¿qué son sino vestigios de ilusiones muertas?”.

El pasado abordado y luego (des)bordado en un presente fantasmal, es la que entrega la percepción de un porvenir distante de la profundidad de su espejo: “...*así era este puente rötula de oscuro destino.*” . Este es un pasaje de un estado a otro: del *estar* muerta hacia el *saber* que se está muerta. Este *saber* coloca al cuerpo ante lo que da sentido a todo lo demás. En este *conocer*, el cuerpo se distiende a la vez en su conciencia *propia* y en la conciencia de un mundo. Es el retorno al origen, al punto inicial del viaje, a la fractura del tiempo en un presente histórico que lo disloca. Con esto, Marina Arrate devela que el espacio de enunciación del cuerpo es la *memoria*. Una *memoria* de escritura corporal que habita en una realidad muerta.

Desde esta materialidad cadavérica, el cuerpo de los poemas contempla y se contempla para movilizar su territorio *propio*. Esto le permite abrir, permanentemente, su conciencia al hilo sustancial con que ha cargado su memoria corporal. Esto corresponde al instante del texto como lugar del cuerpo, donde se produce la dilatación de los sentidos para no extraviar el acceso a sí mismo: “*Oí rugir el río en la distancia.*”. Este doble motivo temporal y espacial de contención (un pasado en un presente, un presente en un pasado y un cuerpo en la ciudad), pulsa en el cuerpo protagónico un gesto de sobrevivencia que lo emplaza como espectador consciente de un espacio aciago e inmediato. A su vez, le permite persistir en la proximidad con el pasado memorial, porque necesita mantener distancia con la muerte que le impone el espectáculo sombrío de la ciudad.

Marina Arrate, al situar el cuerpo en el *entre* corporal, espacial y temporal; (re)afirma el hilo transversal de subversión que cruza los textos. Insiste en la travesía corporal de una memoria-historia disidente al y del orden oficial y, que responde a la experiencia *propia* del cuerpo que enuncia, un cuerpo de los poemas que es el testigo activo de los procesos de (des)pliegues y (re)pliegues que relata. La mirada con que se describe-escibe se vuelve torcida, ambigua y subjetiva, en la medida que niega o (contra)dice la versión oficializada sobre su cuerpo *propio* y, al mismo tiempo, se transforma en el medio a través del cual se (re)inscribe la fractura oculta que el dominio imprime sobre y en el cuerpo de la ciudad.

Trapezio

Desde esta simbolización del cuerpo como pulsión de palabra erótica desmesurada y a la vez, como impulso de palabra necrofílica –las que contienen el (con)tacto de la presencia con la ausencia, es decir, la (re)construcción de una(s) *memoria(s)*, una(s) *historia(s)* y un(os) *exilio(s) propio(s)*-, Marina Arrate escenifica en *Trapezio* (aunque no aparece en esta selección de poemas, me parece necesario e importante incluir un breve comentario sobre él), una prolongación de la ciudad fantasmal que surge en *Uranio*. Pero ahora, es territorio translúcido a las pieles interiores de la angustia de los cuerpos-personajes. La *memoria*, nuevamente, es el primer indicio de movimiento: “*Ahí en el cerrojo de mi memoria contemplo.*”. Este mirar corresponde a la mirada oblicua, marginal, por lo tanto,, la memoria que contempla (y recuerda) este espacio especta(o)cular, también lo es.

Sin duda, *Trapezio*, es el escenario del espectáculo ‘civilizador’ de la ciudad, donde los personajes se van exhibiendo en un doble registro: la escritura y la fotografía. Doble escenario de representación: intensificación de los cuerpos escindidos y, a la vez, acentuación de la huella de una ciudad devaluada.

Una por una, las páginas de este escenario textual van descorriendo el telón de una escritura. Un texto corporal que entreteje una forma de expresión donde la existencia es encarnada en representaciones subjetivas múltiples, fragmentadas y desgastadas, que representan *historias exiliadas* de una (soía) historia. Figuras-cuerpos en deseo erótico, pero como aspiración sensual prohibida por un subterráneo veto social. Es un erotismo periférico que asume, por ello mismo, la forma angustiosa y ambigua de los cuerpos. Manifestación corporal subversiva, que se dilata, permanentemente, en el deseo incestuoso del hijo por la imagen de la madre erótica: Salomé:

*Ella es el fuego líquido, la reina de las
Evocaciones fantásticas, la punta del espejo de las
Flores suntuosas.
(...)
Salomé en mi espada de fuego en mi cuerpo de nieve
Salomé en mi aro de lluvia y yo.*

Ella es la inspiradora de los cuerpos enmascarados, ya que es la metáfora de la mujer que, al mismo tiempo, se da y se niega, la que se sustrae e incita. Es la representación del cuerpo (des)mesurado en su propio narcisismo. Es el símbolo eterno y espantoso que alimenta la angustia y la ambigüedad de las existencias que habitan en los bordes de su juego erótico.

Esta transgresión del deseo amoroso recorre toda la anatomía de *Trapezio*, hasta convertir, finalmente, el cuerpo en espacio suicida, en el olvido como único lugar de arraigo. Territorio donde las fotografías de Claudia Román convocan a una mirada cultural de los cuerpos. Anatomías que emergen como una historia alucinante a partir de la apariencia de las presencias, expuestas *entre espacios* que cercan sus mismos cuerpos. Fotografías en luz y sombra, en blancos y oscuros que delatan pieles marginales que posan con el único traje que, verdaderamente, los viste: la mirada. Es un relato fotográfico dirigido por todos los cuerpos escriturales: el acomodador, Salomé, San Juan y el Hijo de Dios, el Daimon, el Emperador y la Patronímica. Todos fotografiados con sus sombras, y transformados en vigilantes encerrados que cautelan el transcurso de la representación.

En *Trapezio*, Marina Arrate sale de la particularidad corporal y se prolonga desde los territorios escindidos, anunciados ya, en sus libros anteriores. Sin embargo, la escritura, ahora se abre para representar lo irrepresentado, para mostrar, más que para anunciar o denunciar; para extender (y continuar la cadena de espacios) con la narración de un contexto espacial cercano y negativo. Escenario ubicado en la marginalidad movедiza de una ciudad-circo, como reconstrucción de un espacio circular, cerrado, *exiliado* fuera-dentro de la representación oficial. Un *entre-espacio(s)* producido desde dentro de si mismo. Una cierta escena *olvidada*, una realidad *borrada*, pero que mantiene una comunicación secreta con la seducción del desv(ar)ío de los cuerpos, que sólo aparecen en su real dimensión, en la víspera de la tragedia:

*Pero todo es una sombra azul clavando mis ijares
Y una larga sábana temblando al paso de los animales soberbios y salvajes, ferocidad
de las planicies donde alzaron alguna vez un monumento, algún mínimo recuerdo de*

consuelo, aquellos compañeros asolados de tristeza con los que compartí el pedazo de vida que tuve.

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

Junto a estas siluetas corporales, surgen la *(des)esperanza*, el *(des)arraigo*, la *muerte* y la *memoria*. Todas, figuras-sombras que, permanentemente, amenazan con desvanecerse y caer sobre Ernesto Cifuentes (protagonista poético del texto). Imágenes que transforman la función circense en una plataforma que encierra y marca la realidad de los cuerpos plurales, agotados en su propio espectáculo. Lo que aquí se inscribe entonces, es el registro del cuerpo en una ciudad jerarquizada, que altera la carne en oscuro espacio hilarante en y con sus intencionados '*juegos de la fatalidad*'. Captura corporal que se dice en las cicatrices de la existencia, las que, a su vez, tejen un lenguaje segmentado y distendido en el tiempo vertiginoso de una sobrevivencia *(des)centrada* y *(en)cerrada* en un territorio simbólico, doblemente movedizo: el trapecio y la carpa. Es el recorrido del laberinto del exilio incierto, donde el centro es el vacío y/o la muerte de los cuerpos que buscan y se buscan. *Trapecio* revela las existencias que habitan hacia dentro de sí mismas, como el lugar interior de las *(im)posibilidades*, desde donde el *exilio* se transforma y surge como transgresión en la conciencia expuesta de los cuerpos periféricos y donde se produce la implícita exhibición mortal '*innombrable*' de los cuerpos.

Apuntes inconclusos

Desde una exploración sostenida de los textos de marina Arrate, surge el espacio y el tiempo singular del *exilio*. Un exilio que relata una *historia propia*, donde el tiempo y el espacio parecen encontrar su territorio en un ámbito extraño y ajeno, el de la *irrealidad*. Dentro de este contexto, el problema de la construcción de una subjetividad corporal se aborda desde el lugar de la *sensación* de salir de las articulaciones de la realidad, para '*protegerse*' en un modo de existencia particular. Es la *sensación* de habitar en una dimensión fronteriza, la que al mismo tiempo, se convierte en el punto o lugar de convergencia del *entre*. Es decir, es la convergencia de una subjetividad múltiple, que delata *la memoria de una historia propia* que se inicia y se anuncia en la mirada. La mirada como el primer espacio de escritura corporal y desde el cual los cuerpos se transforman en destino hacia la muerte, en espacios abandonados *entre* sus *propios exilios*. De esta manera, Marina Arrate señala cuerpos en '*paréntesis*', suspendidos en una '*irrealidad*' real de la escritura.

Podría afirmarse que estos textos sugieren una situación de *exilio* que

alcanza una diferencia. Una diferencia, que al mismo tiempo, se enlaza con la identidad perdida. Es la instancia en que los cuerpos escriturales de Marina Arrate parecieran escaparse, excluirse de la 'representación' oficial. Este movimiento sitúa una *contra-dicción* que recorre todos los textos. El diálogo-monólogo que el cuerpo protagónico inicia con la creación de su mirada *propia* (*Máscara negra*), sugiere un 'soliloquio' que refiere a un modo de representación del yo, lo que supone dibujar(se) –exhibir(se) un rostro *propio*– para la otra-misma y presente como ausencia. Con esto, Marina Arrate abre la posibilidad de iniciar el 'viaje solitario' como una manera de (re)crearse a sí misma donde ese *sí misma* es explorado.

La posibilidad de encontrar(se) el cuerpo, entonces, parece consistir en alejarse y perderse más allá de los límites de una identidad cotidiana. Este gesto lo realiza a través del acto de rasgarse la piel con la intención de ahondar(se) más allá del tiempo y el espacio real (*Tatuaje*). Así la protagonista (se) provoca la apertura de sustanciales 'cicatrices' como vías (auto)significantes en / y dentro del cuerpo, convirtiéndolo en el primer territorio de exploración (sub)versiva. Estas cicatrices *tatuadas* en el lugar corporal, corresponden a ese *exilio* que expresa la *marca* de un distanciamiento, que en lenguaje se revela desde la dimensión de la enunciación de un yo que sólo puede hacerse cargo de su voz *propia*, *exiliándose* de sí misma; es decir, a partir de otra 'imaginaria' con la que puede *enmascarar(se)* (*Máscara negra*). Esta construcción apela a un a 'interlocutora' que, a veces, pareciera proyectar un sustrato real de incomunicación que se asocia directamente, con el *exilio* del cuerpo de los poemas.

Desde esta disposición del lenguaje, me interesa señalar que en esta instancia textual de la construcción de la diferencia en el cuerpo protagonista, la posibilidad de escribir(se) el cuerpo está dada por un movimiento de alteración en el que el cuerpo parece dejar de tener una consistencia simbólica al irrumpir desde otro registro (el *propio*). Es decir, aparece en escena 'ese' cuerpo-imagen como cuerpo *propio*, 'extraño' como la máscara que lo cubre.

Mirar(se), entonces, para el cuerpo protagonista es tomar distancia del yo, desplazarse para (re)conocer a otra en su lugar, a otro rostro-cuerpo, una doble que condensa las marcas de lo ajeno, de lo extraño y, también de lo necesario. Podría afirmarse que la travesía de la mirada por el cuerpo fragmentado termina en el momento de una situación de fusión de la *otra* con la *otra* del espejo, dando lugar a la posible (re)construcción de una unidad perdida, la que se inscribe en el horizonte que va más allá de la unidad corporal. Se trata en realidad, de una 'unidad' que alcanza el sustrato de una rastro, de una *marca* (*Tatuaje*), que más tarde traza la anatomía fantasmal de la existencia del cuerpo, el *exilio* (*Uranio*).

Dentro de este marco, tanto la imagen del espejo, como la máscara y el tatuaje (reunidos en territorio *exiliado*), son recursos que Marina Arrate articula

para dar cuenta que escribir(se) el cuerpo supone la presencia de 'algo' en el registro simbólico de este, seguramente el lenguaje, pero que también en este escenario y más allá de él, queda *algo* sin registrar, una señal que desafía al retrato oficial: una *falta*, una omisión, un vacío que no puede satisfacerse.

Finalmente, al seguir el desplazamiento especular que realiza Marina Arrate en sus textos, surge nuevamente la metáfora del espejo, pero ahora transportada a la imagen fotográfica (*Trapezio*). Las fotografías juegan un papel similar, en cuanto se hacen espejos de cuerpos enmascarados, tatuados y *exiliados*. La singularidad de estas fotos-espejos es que no revelan explícitamente el *encuentro* de la mirada con la imagen del cuerpo *propio*, ni siquiera con la de *otro* cuerpo. Revelan su *invisibilidad*, ya que lo que las fotos no dejan de expresar es lo que *falta*. Las fotografías-espejos corresponden a los signos que, extrañamente, representan lo irrepresentable del cuerpo. Estos reflejos fotográficos, al mismo tiempo, se prolongan en los cuerpos escriturales (personajes poéticos) que realiza Marina Arrate, los que, en cierto modo, representan una voz 'silenciosa' que adquiere la condición de lo *extraño*, de lo extranjero al yo, y no se somete a las formas del lenguaje articulado de la comunicación. Son voces hacia dentro que se hacen escuchar como *falta* en los cuerpos que desean *exiliarse* del yo fundamental para poder hablar de lo indecible.

En síntesis, el recorrido por *entre* las escrituras de Marina Arrate revela una reflexión de existencias corporales configuradas por simulacros, fragmentariedades, torsiones, figuras de envolvimiento que dan cuenta, por un lado, de la fractura de la identidad y por el otro, de la emergencia de ese *gocce cultural-corporal propio* que se resiste a la manipulación de la representación. Se trata de cuerpos de *habla propia* para poner en discurso, *extrañamente*, una subjetividad cultural. Desde esta perspectiva, la palabra de Marina Arrate va trazando un mapa donde la subjetividad no sólo parece *exiliada* de un yo como fundamento, sino también de la certidumbre de las palabras y hasta la del 'nombre propio'. Al mismo tiempo la extranjería permanente (de los cuerpos poéticos) a este yo de identificación, permite la extrañeza, el *exilio voluntario* de los cuerpos respecto a la representación oficial, para convertirse en cuerpos ob-scenos, (im)*propios* que relatan los *entres* del espacio cultural, del lugar del cuerpo y más allá de él.

Notas

- 1 El lugar del *entre* lo tomo en el sentido derridiano de su significación, es decir como el espacio de lo plural, de lo múltiple, como el lugar de la explosión de los sentidos.
- 2 Derrida, refiriéndose a la representación tradicional, a lo mimético a lo dominado por Dios; afirma que el público que pertenece a este espectáculo es "...un público de espectadores, de consumidores, de 'disfrutadores' (...), expuesto a su mirada de 'voyeur'.". Jacques Derrida, *la escritura y la diferencia*, (Barcelona, Editorial Anthropos, 1989), pp. 322-323
- 3 Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1999), p. 79.