

## ARTES DEL RETRATO EN PATRICIO MARCHANT

*Miguel Valderrama*

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)  
Santiago, Chile  
miguelvalderramac@hotmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

A partir de una discusión de la forma de composición y presentación de *Escritura y temblor*, libro póstumo del filósofo chileno Patricio Marchant, el artículo se propone examinar los modos en que una obra se enseña, se exhibe o se expone. Estos modos de exhibición y enseñanza advierten que los temas de la exposición, de la documentación y, en general, del significado atribuido a las actividades archivadoras, se inscriben en el espacio y en el tiempo como una disposición perceptiva y cognitiva perdurable. Pablo Oyarzun y Willy Thayer, en tanto editores de *Escritura y temblor*, trabajan en el orden del archivo como artistas curadores de una obra, en tanto inventan propiamente una forma de presentación, un modo de exposición, una figura de pensamiento. Interrogar esas figuras de exposición y pensamiento demanda interrogar las relaciones que la escritura de Marchant establece con las artes visuales y con el retrato.

PALABRAS CLAVE: artes visuales, imagen, retrato, filosofía, Patricio Marchant.

### THE ART OF PORTRAITURE IN PATRICIO MARCHANT

Based on a discussion of the composition and presentation of *Escritura y temblor*, a posthumous book by Chilean philosopher Patricio Marchant, the article sets out to examine the ways in which a work is taught, exhibited or shown. These modes of exhibition and teaching warn that the themes of exhibition, documentation, and in general the meaning attributed to archival activities, are inscribed in space and time as an enduring perceptual and cognitive disposition. Pablo Oyarzun and Willy Thayer, as editors of *Escritura y temblor*, work in the order of the archive as curatorial artists of a work, insofar as they invent a form of presentation, a mode of exhibition, a figure of thought. Interrogating these figures of exhibition and thought demands

interrogating the relations that Marchant's writing establishes with the visual arts and with portraiture.

KEYWORDS: Visual Arts, Image, Portrait, Philosophy, Patricio Marchant.

Recepción: 29/06/2022

Aprobación: 09/08/2022

En su introducción a *Escritura y temblor* (2000), edición póstuma que reúne casi la totalidad de los escritos publicados por Patricio Marchant durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, los editores Pablo Oyarzun y Willy Thayer creen advertir en el sintagma “un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra”, una clave de lectura de la obra marchantiana. Buscando seguir el ritmo o el *tempo* de su escritura, buscando descifrar el envío o mensaje que el texto guarda en cada frase consumida y retirada sobre su secreto, los editores hacen recaer toda la fuerza de la interpretación en el quicio de esta sentencia. Así, y como si reprodujeran inconscientemente la estructura del tercer apéndice que acoge la citada frase en *Sobre árboles y madres* (1984), ya en el título que sirve de introducción a la veintena de artículos que componen el volumen, Oyarzun y Thayer parecen reconocer en el *incipit* de la sentencia el comienzo y el final de la obra interrumpida de Marchant. “Perdidas palabras, prestados nombres”, en efecto, es el encabezamiento que los autores dan a la presentación de la edición de los escritos de Marchant. Este encabezamiento tiene el mérito de señalar y encubrir a la vez una doble estrategia de desciframiento, una variación o acentuación diferente en la puntuación y ordenación de los textos editados del *corpus* marchantiano. En otros términos, “Perdidas palabras, prestados nombres”, despliega dos estrategias de reconocimiento archival de la obra de Marchant, dos estrategias que al igual que el título que las enmarca se superponen al momento de examinar o comentar las condiciones de posibilidad e imposibilidad que organizan la enunciación del discurso filosófico en dictadura.

Si el concepto de archivo guarda en sí la memoria de un nombre, si la actividad de documentación y monumentalización a la que necesariamente se entrega el trabajo de archivo obliga a interrogar por el nombre salvado, por la firma que autoriza la transmisión de una memoria que en su misma

insistencia conserva y protege la actividad archivadora, entonces no habría que dejar de interrogar con atención las pérdidas y los préstamos que las palabras y los nombres de Marchant preservan como significado de las actividades archivadas. Un significado que no es solo el del argumento de la presentación de *Escritura y temblor*, sino un significado que se debe a la manera en que la obra de Marchant se enseña, se exhibe, se expone. Esta estética de la exhibición advierte que los temas de la exposición, de la documentación y, en general, del significado atribuido a las actividades archivadoras, se inscriben en el espacio y en el tiempo como una disposición perceptiva y cognitiva perdurable. Los editores —en tanto archivistas— trabajan en el orden del archivo como artistas curadores de la obra, pues inventan propiamente una forma de presentación, un modo de exposición, una figura de pensamiento. Decir que esta forma de presentación constituye una reescritura del texto marchantiano, es decir demasiado y demasiado poco. Una reescritura es una escritura y toda escritura es una reescritura. La dimensión de recopilación y de recuerdo que señala el prefijo *re-*, que se muestra y se oculta a la manera del marco en la obra, advierte que escribir siempre es ontologizar restos, es convocar la aparición de un espectro en medio de la pérdida que la firma de un nombre testifica y monumentaliza en el acto de inscripción. Firmar es ya anticipar una contrafirma, en tanto no se escribe sin antes leer. La firma deja huella, alerta de una existencia destinada al olvido y, al mismo tiempo, testifica en toda inscripción que lo que se anuncia es el olvido. La escritura solo hace aparecer lo que ella (a)firma.

Cabría observar, en razón de lo que se asienta y se niega en el gesto archival, que aún no se advierte con suficiente claridad el lugar que ocupa *Escritura y temblor* en la propia delimitación y configuración del *opus* marchantiano. Publicado diez años después de la temprana muerte del filósofo chileno, el libro circula en las librerías de Santiago durante las primeras semanas del mes de diciembre del año 2000. La portada reproduce la figura de Marchant, la presenta enmarcada en el trabajo del arte, la expone como duelo e hilván de una memoria serigráfica. *Pe Marchant 2000* es la obra que la artista visual Nury González ofrece como frontispicio del volumen póstumo (imagen 1). La imagen de Marchant está tomada de una fotografía que enseña al filósofo de medio cuerpo, con un micrófono en las manos, presumiblemente interviniendo en un acto público a fines de la década de los ochenta. La obra se muestra sobreimpresa, es decir, sobrefirmada, afectada por el nombre propio de las letras que conforman las iniciales de Patricio Marchant y por el encuadre fotográfico que muestra su figura de la cintura a la cabeza. Así, la inscripción

Pe Eme que se lee en la imagen alude tanto al nombre de las dos letras que designan las iniciales del filósofo, como a las letras que señalan el plano que fija la distancia entre el sujeto y la cámara fotográfica. Distancia conocida como plano medio o *close up*, y que busca mostrar al sujeto retratado hablando o realizando algún movimiento expresivo.

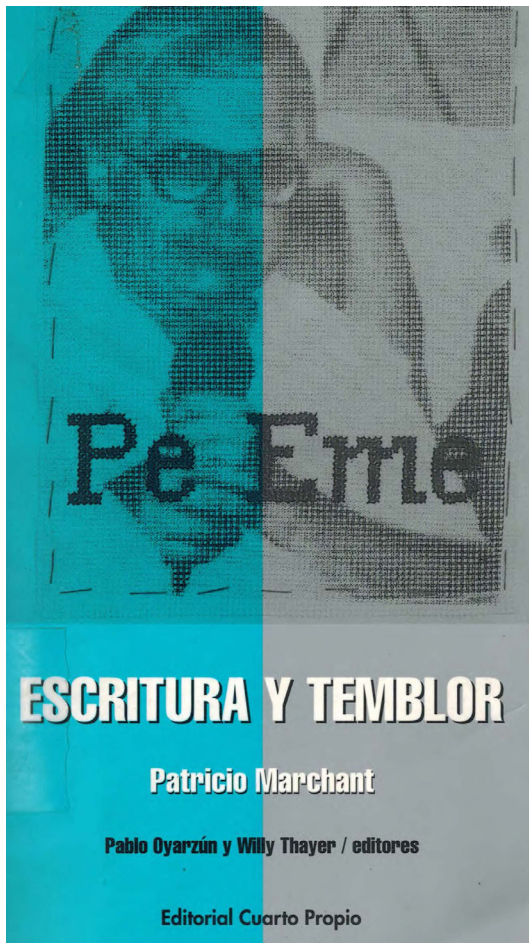


Imagen 1: portada diseñada por Nury González para *Escritura y temblor*

En su sobrecodificación, *Pe Marchant 2000* puede ser vista como una obra asociada a *Historia de cenizas*, la exhibición que Nury González montara dos años antes en la Galería Gabriela Mistral, y donde un texto de Marchant relativo al cuerpo se exhibe en cada una de las cuatro esquinas de la sala (imagen 2). Texto bordado en color rojo sobre cuatro cañamazos respunteados con hilo azul sobre paños de algodón, que sirven de fondo de los cuatro marcos con forma de casa que dominan desde las cuatro esquinas la sala de exposición (imagen 3).



Imagen 2: Nury González, *Historia de Cenizas*, Galería Gabriela Mistral, 1998



Imagen 3: Nury González, *Historia de cenizas*, Galería Gabriela Mistral, 1998

No es la primera vez que la escritura de Marchant se enseña precedida por el trabajo del arte, antecedida por un marco que al mismo tiempo que la mima y sostiene, la somete al problema de la duplicación, de la reproducción, del espéculo y de la especulación. El arte, como trabajo del arte, es decir, como duelo y trabajo en general, pareciera reservarse un privilegio de manifestación en la escena filosófica marchantiana. Ya en la primera edición de *Sobre árboles y madres* el arte testifica este privilegio, lo exhibe como visualidad, como un modo de introducir en lo visible de una imagen aquello que sustrayéndose al marco de la representación la da a ver como representación (imagen 4). El arte, nuevamente el trabajo del arte, se presenta, aquí, como testimonio de la escritura, como seña de una manifestación que en su mismo aparecer adelanta y retira una pregunta por la firma Marchant, por quién o qué firma en el nombre de Marchant, por quién o qué autoriza aquello que viene a fijarse como huella, escritura o duelo de un sujeto que no acierta a reconocerse en el

fenómeno que se manifiesta a plena luz. Aparición de lo inaparente, el retrato, acaso el autorretrato, es el motivo que domina *Sobre árboles y madres*. Aún antes de abrir el libro, aún antes de iniciar como despreocupadamente se dice la actividad de la lectura, el volumen parece testificar en su *phainesthai* de la firma Marchant, parece someterla al problema de la duplicación, de la reproducción, de la mimesis y de la especulación. Y no es que la firma no se entregue desde un comienzo a la cuestión de la reproducción, no es que ella no se constituya a partir de los problemas que se suelen asociar a la producción, la mimesis y la especulación. No, aquello que se manifiesta en la primera edición de *Sobre árboles y madres* como huella gráfica, aquello que se adelanta como imagen es el retrato de Marchant, su firma expuesta como cosa, cuerpo o sujeto absoluto, si al menos es cierto que el objeto del que se ocupa en sentido estricto todo retrato es el sujeto absoluto (Nancy 7-30). Pero ¿puede haber algo así como una firma absoluta, puede esta dar lugar o reclamar la precedencia o anticipación de una contrafirma absoluta? El deseo de Marchant, su deseo de sobrevivencia, parece jugarse en estas cuestiones, en lo que se arriesga como exposición o presentación de la firma, de una firma que debe manipular simulacros, mimemas, fantasmas, al momento de presentarse en persona, precedida por la máscara del retrato, por una representación que se quiere absoluta, retirada de toda exterioridad. La firma se adelanta así bajo el modo del retrato, exhibiéndose en persona, testificando en imagen una destinación, un envío. Este envío, si se ha de seguir los motivos que caracterizan a una cierta deconstrucción del retrato, es siempre el envío de una exposición, de una subjetividad, de una estructura de desvelamiento de un yo que tiene por finalidad producir un sujeto, exhibir su ser-bajo-sí. Esta producción es también la de la firma, la de una escritura que reclama autoría, que en tanto inscripción constituye ya una especie de envío, una anticipación lectora, una contrafirma que en el juego del reconocimiento y el desconocimiento arriesga perderse en la imagen absoluta retratada, sea esta la de la firma o la del retrato.

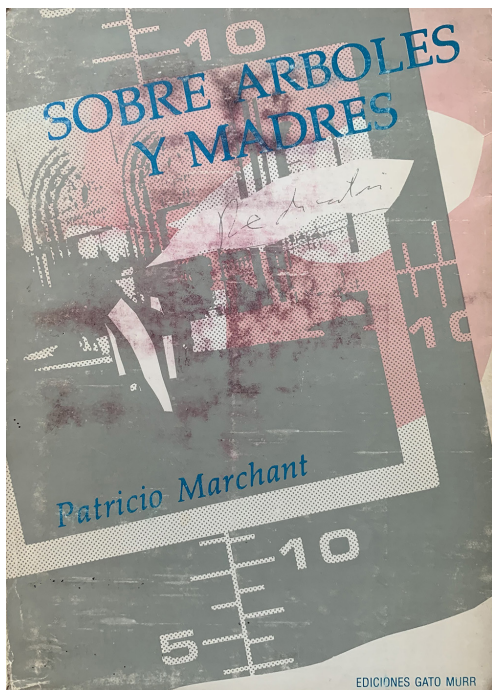


Imagen 4: portada primera edición de *Sobre árboles y madres* (1984)



Contraportada *Sobre árboles y madres* (1984)

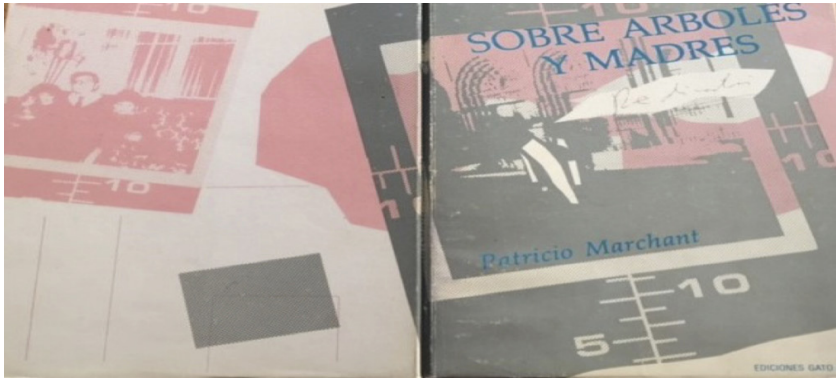


Imagen 5: tapa extendida primera edición de *Sobre árboles y madres* (1984)

“Sin título” podría ser la rúbrica del retrato que sirve de cubierta a la primera edición de *Sobre árboles y madres* (imagen 5). Obra del artista Rodrigo Cabezas, en su doble anonimato el dibujo también parece reclamar para sí “la cuestión del nombre”, la pregunta que se arriesga en aquello que se juega en la traducción o en la relación entre palabra e imagen<sup>1</sup>. Expuesta de frente, lo que la fachada del libro enseña es un retrato autónomo, una fotografía del autor en un campus universitario recortada sobre una especie de cinta o película métrica. La contratapa enseña al autor sentado en una escena de familia. La fotografía de esta escena filial no ocupa el centro de la contracubierta, sino que se expone inclinada sobre su margen superior izquierdo, expuesta nuevamente sobre la película o cinta métrica. Extendidas la cubierta y la contracubierta dan lugar a un retrato compuesto, a una postal fotográfica signada por una impresión caligráfica encerrada en un globo de texto. “Dedicatoria” se lee en el globo de diálogo blanco que sale de la cabeza de Marchant, y que le da al libro un aspecto pop, acentuado por la combinación sobre fondo blanco de los colores rosa y verde militar mate.

<sup>1</sup> En su respuesta a la recensión crítica que Jorge Guzmán hiciera de *Sobre árboles y madres*, Marchant observa: “Y es evidente que yo no soy el autor del dibujo de las tapas; estas pertenecen a Rodrigo Cabezas, con quien, evidentemente, conversé sobre el contenido del libro; Cabezas, me pidió fotos mías y fotos con mi hija: él, y no yo, las eligió”. (Marchant, “Jorge Guzmán: ‘filósofo’” 292).

En su recensión del libro, el crítico Jorge Guzmán no dejó de advertir lo que se ponía en movimiento en el juego de retratos enseñados en la cubierta y contracubierta del volumen:

Las tapas se vinculan con el contenido del libro, lo cual abre otro nivel de comprensión textual. En efecto, en la portada (es decir, antes de que el libro empiece) se ostenta una fotografía del autor héroe, solo, aparentemente en sus años de universitario, y en un globo como los que usan los dibujantes de tiras cómicas, una palabra manuscrita del autor héroe dice “dedicatoria”. Se la encuentra en la página 43 y dice que el libro se le dedica a Jacques Derrida. En la contratapa del libro (es decir, cuando la empresa ha terminado) aparece de nuevo el autor, esta vez acompañado de sus hijos. Abriendo el libro, se advierte que las dos tapas forman una gran tarjeta postal que el autor le envía a Jacques Derrida. (Guzmán 309)

Guzmán lee sin mirar, advierte Marchant, confunde la destinación de la fotografía, el “amor de la foto”, y por tanto la cuestión del género, de la diferencia sexual y de la relación filial que se juega o arriesga en el envío de la tarjeta postal. “Cualquier lector del libro se habrá dado cuenta –escribe–, habrá leído que se trata de una tarjeta postal enviada a mi hija” (Marchant, “Jorge Guzmán” 292)<sup>2</sup>. La reseña le vale a Guzmán la calificación de filósofo, psicoanalista y detective, como si estos términos devolvieran en espejo al contrafirmante la propia firma deformada del autor de *Sobre árboles y madres*. Firma que se anticipa en un rostro, en un retrato que transforma toda destinación, toda dedicatoria, toda huella o marca en una destinación incierta, abierta, evidente o secreta. La cuestión de la contrafirma se exhibe, así, como cuestión de sobrevivencia, como cuestión de olvido, como “necesidad e imposibilidad de olvidar” (309). ¿Olvidar qué? Ante todo, el nombre propio, la firma, la propia imagen como imagen de sí. “Yo soy una foto que escribe”, anota Marchant. “Al escribir, mando, envío, doy una foto. Pero yo doy una foto solo porque otra foto en mí decide que yo dé esa foto. Lo que el otro recibe, no depende de mí ni de él. Depende de un juego de fotos” (Marchant, *Escritura* 97). Una fotografía está siempre detrás de una fotografía, de toda fotografía, determinando una economía de la distancia, de los envíos, de las firmas y contrafirmas. Quizás por esta razón Marchant anticipa en su escritura

<sup>2</sup> He editado parcialmente la cita.

el propio rostro, hace preceder su retrato como otro retrato en la economía de la distancia que elabora desde siempre la escritura. En este sentido, pertenece a la escena de exhibición de *Sobre árboles y madres*, una escena de duelo que no se deja solo cifrar en la cripta de las iniciales P. M, sino que se anuncia ya como efecto de *Ent-fernung*: “a-lejamiento del alejamiento que no termina de ser a-lejamiento; aproximación como *separación*, separación como *aproximación*” (98, cursivas en el original).

“Yo soy una foto que escribe”. Yo soy esa otra foto en mí que me decide en cuanto foto que escribe, que se envía o destina en cada foto. Esta precedencia del retrato, esta anticipación del autorretrato, se anuncia ya como remarca, como trabajo del arte, en la propia escenificación de la firma Marchant. Y no es solo que Rodrigo Cabezas sea quien decide en primer lugar sobre las fotografías que servirán de referencia a esa especie de retrato autónomo y múltiple a que da lugar la pintura que hace las veces de tarjeta postal en la extensión de la cubierta y contracubierta de *Sobre árboles y madres*. Esa pintura inicial es ya ruina de otra pintura, fotografía puesta en lugar de otra fotografía, retrato de otro retrato que en su separación no termina de ser a-lejamiento, aproximación como separación, separación como aproximación, duelo de otro duelo. Sabido es que el artista inicialmente convocado a realizar la tarea del texto, a otorgar la verdad en pintura que el libro reclama como cripta o ceniza, es Gonzalo Díaz. De ahí que el enunciado introducido por Díaz en *Notizen*, la exposición inaugurada por el artista en la Galería D21 durante el mes de noviembre del año 2019, puede muy bien ser presentado como una traducción parcial o absoluta de aquel otro que casi cuarenta años antes enseña Marchant en la comprensión de la fotografía como *Ent-fernung*. “He aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”. Enunciados que se presentan como enunciados de arte, como descripciones de un determinado funcionamiento de las obras, “en cuanto se estructuran material y objetualmente en una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas” (Díaz). Esta extraña contigüidad es la que se entrevé como lapsus y testimonio del arte en su relación con la filosofía, con una filosofía que reclama para sí la firma absoluta, el retrato absoluto. Rememorando la escena de edición de *Sobre árboles y madres*, recuerda Díaz que él había propuesto una portada con una fotografía del rostro de Marchant expuesta en una trama tan grande que se podía ver a través de ella otra imagen, la fotografía de otra fotografía. Finalmente, por orden del lapsus, es decir, del desplazamiento, que es también

un a-lejamiento, Díaz no realizó la portada del libro y esta quedó a cargo de Cabezas<sup>3</sup>. La lógica de la *Ent-fernung* se exhibe aquí de un modo hiperbólico, en una especie de hiperbólica donde despunta el motivo trágico de un movimiento que en el mismo momento de devenir uno se purga mediante una ilimitada separación. La *Ent-fernung* se expone, de este modo, como lógica de un intercambio indefinido entre el exceso de presencia y el exceso de pérdida, y, en su límite, se enseña como una topológica de la verdad, del develamiento. Cristóbal Durán, comentando el lugar de la *Ent-fernung* en la sintaxis de Marchant, ha observado que el uso de la *Ent-fernung* “no deja de ser una forma de ‘mantener’ la discordia –la disyunción– con lo que *antes* persiste en su desencuentro con el *después*” (Durán 94). Disyunción o discordia de las iniciales de un nombre propio, del querer decir de un nombre propio, en tanto iniciales de un Padre Muerto o de Patricio Marchant. Durán se cuida de poner en cursivas las palabras ‘antes’ y ‘después’ en su comentario de la *Ent-fernung*, se cuida de recordar o advertir la cuestión del tiempo inscrita en todo a-lejamiento. Cuestión que ya se deja entrever en las palabras en cursiva, en la caída o inclinación que las caracteriza, en la propia etimología latina que las dan a leer como una escritura a mano apresurada, como una concatenación de letras determinadas por la prisa, por aquello que anticipa en la urgencia y la fugacidad de la vida la voz latina (*ego*) *curro*. Y es que el visitado tema de las iniciales en la escritura marchantiana parece reintroducir de entrada el problema de la temporalidad en la escritura, y con ello parece confundir la *firma* con el *yo firmante* y con el sitio de un *yo soy*. La firma deviene en este movimiento de temporalización firma absoluta y contrafirma absoluta.

La firma se exhibe como retrato, es decir, como autorretrato del otro en uno mismo. Volviendo a los enunciados de arte de Gonzalo Díaz, se podría decir que la firma al exhibirse como retrato enseña una descripción donde “esto es como esto (otro)”, donde la lógica de la suplencia o del suplemento afirma “he aquí esto, que es esto otro”. El enunciado de arte pasa así a designar un enunciado que reclama para sí una inscripción filosófica, que la reclama como identidad entre firma y retrato, entre arte y filosofía. Esta identidad, sin embargo, se ve atravesada por una discordia, por una disyunción, que bajo la protección de la *Ent-fernung* introduce un desencuentro entre el *antes* y el *después*. No hay identidad entre retrato y firma. Hay una infinita distancia de la presencia consigo misma, *en* la presencia consigo misma. La discordia

<sup>3</sup> Debo esta aclaración a un intercambio de correos electrónicos con Gonzalo Díaz.

o disyunción que advierte Durán en la *Ent-fernung* (Durán 91-97), y que le permite traducir la palabra ‘a-lejamiento’ por ‘des-alejamiento’ (y, por lo tanto, transformar en ese movimiento de traducción intralingüística la oposición y la privación que denota el prefijo *a-* en directa negación o transposición del significado marcado por el prefijo *des-*), da lugar a un movimiento de inversión de la distancia que se expone bajo la forma de la negación, de la discordia, de la disyunción. Este movimiento, que puede rastrearse en Marchant, pero que se acentúa en la interpretación de sus textos, es un movimiento que hace posible interrogar la cuestión del tiempo entrevista en la relación entre firma y retrato como una cuestión que enseña, a la manera de un síntoma o de un lapsus, la relación entre arte y filosofía.

La *Ent-fernung* marchantiana, en tanto ley que cifra el enigma de la imposible apropiación de lo propio, en tanto movimiento de aproximación y separación, acaso de una experiencia que cabría calificar en traducción de *inquietante extrañeza*, termina por exhibir un deseo testamentario asociado a la escritura y la lectura. Un deseo doble de firmar, de escribir y leer, de escribir y leer al mismo tiempo, en el antes del antes y en el después del después, donde el anhelo de archivo se manifiesta como deber de “guardar memoria de lo escrito, de todo lo escrito” (Marchant, “Carta a Filebo” 1)<sup>4</sup>. Esta fiebre de archivo, esta pasión archival, no es lejana a una pasión arcóntica y como tal define no solo una cierta relación del filósofo con su firma, sino que, además, define una determinada relación con la imagen, con esa imagen que es propia del retrato, del autorretrato, y que reenvía al sujeto absoluto y a la firma absoluta.

Aun cuando se pueda advertir que el retrato es signo de algo no dibujable, de un trazo separado de toda identidad, aun cuando la pregunta por el retrato y el autorretrato reenvíe inevitablemente a la identidad de un sujeto absoluto, no se faltaría a la verdad de un pensamiento del retrato si se observara que en su doble determinación (signo de algo no dibujable e identidad de un sujeto absoluto) el retrato parece anticipar los problemas de la firma y de la contrafirma. Aún más, podría decirse que en esa misma anticipación se introduce no solo el problema de la mimesis o de la estructura de representación, sino que de un modo renovado se vuelve a escenificar la

<sup>4</sup> Esta carta es un texto inédito dirigido a Filebo, pseudónimo de Luis Sánchez Latorre, periodista de *Las Últimas Noticias*, a propósito de una carta que Gerardo de Pompier (heterónimo de Enrique Lihn) dirigiera al periódico y en la cual el filósofo chileno se sintió aludido (1).

confrontación entre pensamiento y fantasma, entre ser y apariencia, entre filosofía y arte. Habría una rivalidad entre escritura y retrato, una rivalidad que se pone en movimiento a propósito de un pensamiento de la muerte, de un movimiento de interrupción de aquello que la metafísica define como su gesto más propio, como su deseo más ardiente, y que no es otro que el de la determinación de lo negativo y su conversión en potencia de trabajo y producción, en autoconcepción de lo verdadero y del sujeto. Según una tradición que precede a toda comprensión del retrato, se suele advertir que en el retrato se ve la muerte, la imagen misma o *imago* que dicta la verdad del original siempre desaparecido (Ginzburg 85-104). Marchant no dejó de confirmar este pensamiento en el orden de la escritura, no dejó de dictarlo como un pensamiento para pasado mañana cada vez que advierte que todo escrito puede ser el último y que, en tanto tal, demanda, exige, una lectura testamentaria, una guarda que es siempre apropiación de lo inapropiable. Esta confirmación es la que se encuentra en la atracción y retracción que Marchant parece sentir por el retrato, en tanto todo retrato se ofrece, se presenta, bajo el signo del autorretrato, bajo el signo de la muerte.

Un texto no “existe”, no resiste, no consiste, no reprime, no se deja leer o escribir más que si es trabajado por la ilegibilidad de un nombre propio. No he dicho –no aún– que el nombre propio exista y que deviene ilegible únicamente cuando se tumba en la firma. El nombre propio solo resuena, para perderse de inmediato, en el instante en que se convierte en *escombros*, en que se derrumba, en que entra en catástrofe al tocar la firma. (Derrida 41)

La cita, en traducción, es de *Glas*. Libro que se encuentra en el centro y en el margen de *Sobre árboles y madres*, y que Marchant aproxima y aleja a cada momento, atrapado como está por la lógica de la *Ent-fernung*. Se diría que al filósofo chileno lo posee un deseo loco de firmar *Glas*, de contrafirmarlo, aunque solo sea para declarar su ilegibilidad, su impropia propiedad de leerlo, de aceptarlo como envío del otro, de aquel otro que se atreve a llamar amigo. No parece escapársele, sin embargo, que la firma, al igual que el retrato, en tanto reclama la presencia del yo firmante, es también aquello que hace entrar en catástrofe al sujeto, en tanto el texto únicamente se deja leer o escribir cuando es trabajado por la ilegibilidad de un nombre propio. En su separación, en esa especie de suspensión que el cuerpo insertado reclama en el instante del comentario –y que hace de

él una especie de agregado, un cuerpo extraño que se ofrece a la escritura y a la lectura—, la cita firma y reclama una firma, una contrafirma donde el nombre propio se tumba, entre en catástrofe. La sobrevivencia del nombre propio, su sobrevida, depende de ese resto gráfico que viene a depositarse en el archivo, en esa memoria de lo escrito que se quiere absoluta. Marchant reclama su firma, así como reclama un nombre propio. La reclama en el orden de la literatura, en esa apelación a la gran poesía chilena que pretexto de los nombres de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra o Raúl Zurita para afirmar el suyo propio, para contrafirmar cada firma en que se inscribe esa gran poesía.

Si Marchant llega a firmar alguna vez ese texto, si la firma arriba al texto, si en ese movimiento de confirmación su nombre propio se derrumba, se convierte en escombros, “se encasquilla al tocar la rúbrica” —según la versión propuesta del pasaje citado por la traducción castellana de *Glas*—, si entra en *catástrofe*, es algo que siguiendo la lógica de las iniciales P. M. debe quedar para pasado mañana. En este sentido, P. M. no son solo las iniciales del nombre propio de Patricio Marchant, tampoco las iniciales del Padre Muerto, son también las iniciales de un aplazamiento, de un crédito que Marchant se otorga vivo y muerto, en aquel momento en que el nombre propio deviene ilegible al tumbarse en la firma. Pero, justeza de la traducción, es decir, de la traición, es decir de la filiación, las iniciales también advierten en su *Ent-fernung* —en la estructura circular y teleológica del antes y el después, de la aproximación y la separación que parece constituir el juego de las iniciales— de la entrada en catástrofe de un yo, de un nombre propio, cada vez que este intenta firmar, contrafirmar, el envío de un texto filosófico en posición de resto. Esta posición está inicialmente atravesada por el efecto de un trauma, de un trauma que no solo da lugar a un duelo imposible, y a una lectura de la *Ent-fernung* atravesada por la violencia sexual (Baeza 121-212), por lo que se inscribe como diferencia sexual en el nombre propio, en el texto y en la firma, sino que, además, esta posición hace de la misma sentencia que intenta firmar o contrafirmar el envío de un texto en posición de resto una sentencia anfibológica, abierta a la pregunta por quién o qué está en posición de resto. Interrogación que más que dar lugar a un programa ontológico (¿qué quiere decir resto, firma, contrafirma?), abre a una lectura de la *Ent-fernung* como estratagema, como intento de contención, de denegación de aquello que como cuerpo, síntoma, afecto, escena, goce, deseo, se inscribe o se deposita como resto o huella en el archivo. “Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que se lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto”

(Marchant, *Escritura* 28)<sup>5</sup>. El temblor del cuerpo es el temblor de la escritura, es el temblor del archivo. En ese temblor se representa una escena, se expone una obra, se da a ver una imagen, una estructura de representación. La mimesis, que como cripta o secreto busca ser contenida por la lógica de la *Ent-fernung*, se ve de este modo liberada en el mismo instante en que se procura corroborar una firma, identificar un nombre propio, validar un texto, oponer a la firma una contrafirma.

Intentando responder a este motivo, es que Pablo Oyarzun y Willy Thayer ceden quizás demasiado en la edición de *Escritura y temblor* a la lógica de la *Ent-fernung* que se exhibe en el “amor de la foto” de Patricio Marchant. Ante el temblor de archivo a que da lugar la firma Marchant, ante lo que en ella se enseña como catástrofe y tumbamiento del nombre propio, los editores desplazan aquello que salta a la vista en la portada del libro –que, como el síntoma, se diría que “cae encima”–, y que no nombra otra cosa que la relación de la (auto)grafía con el (auto)retrato, es decir, de la filosofía con las artes aprehendidas en tanto artes del retrato.

Ciegos al retrato, los editores serían incapaces de reconocer la relación primigenia que Marchant establece con el arte al momento de recomenzar su escritura filosófica. Relación acaso seminal, de recomienzo de una escena de escritura que en su falta es también falta de la filosofía. Escena de una escritura que en las iniciales P. M. se anuncia demorada, retrasada, en ausencia de obra, y que faltando a su cita se expone en las figuras de la recitación, del aferramiento, de la falta de *ergon*. Escena de *escenas*, escenas de *escena*, la escritura marchantiana se presenta así sobreescrita en el nombre escena-grafía: escritura de una escena y escena de una escritura. Frágil, se exhibe en su misma determinación gráfica fragmentada, múltiple, maniaca. La *enérgeia* que determina el acto de su inscripción, la *dýnamis* que caracteriza el conjunto de sus operaciones, define un trabajo siempre en falta consigo mismo, siempre en duelo de su propio duelo. La escritura, la obra de Marchant, arrastra con ella el motivo de una interrupción: acaso de la acción, del agente, del acto producido<sup>6</sup>. Se diría que esta interrupción, que este temblor de la escritura, se debe menos al motivo de un cumplimiento, de la realización de una idea,

<sup>5</sup> “Discurso contra los ingleses” (1980), en *Escritura*.

<sup>6</sup> Marchant escribe: “la realidad produjo una nueva escena de escritura. Escena que teóricamente así se define: abandono de la problemática del sujeto, trabajo en la cuestión de los nombres; y porque escena, ningún logos, doctrina o razón –o peor: una ‘personalidad’– que la domine; toda diferencia en las voces de la escena, cuestión solo de ritmo, de fuerza” (Marchant, *Sobre árboles* 308-309).

que a la carga hiperbólica de la misma escritura, que la arrastra más allá de sí. Este exceso, que es exceso del *autos* de la obra, adopta la expresión de un *work in progress*, de un texto siempre en construcción, cuya labor de lectura puede indefinidamente suspenderse en el vestigio o testimonio que la escritura exhibe en posición de resto. La afirmación del incumplimiento de la obra, incluso de la esencia de la obra en su incumplimiento, la propia caracterización de la escritura marchantiana a partir de las figuras de la pérdida total, de la sobrevivencia, o de la catástrofe nacional, únicamente tiene sentido si se advierte en la propia lógica de la *Ent-fernung* la imposición de un programa de escritura que en su marcha acerca y aleja a la filosofía de las prácticas artísticas, del duelo que las artes escenifican una y otra vez. Artes del retrato, las prácticas artísticas escenificarían un trabajo de duelo del sujeto, de duelo de la representación.

Dados a la tarea de salvar un nombre del archivo, dados al trabajo de preservar en el archivo la memoria de un nombre, Pablo Oyarzun y Willy Thayer exhiben sin exhibir la obra de Marchant, la exponen como obra, la disponen a partir de un doble movimiento de presentación que se anuncia en la manera en que se organiza y se da a leer *Escritura y temblor*. En consonancia con este movimiento, el volumen presenta los textos publicados por Marchant entre 1979 y 1990 divididos en cuatro secciones. Esta clasificación, que cubre una década de trabajo, y que señala al mismo tiempo una interrupción y un recomienzo en la escritura de Marchant, es justificada por un corte mayor, por una “cesura estilística, temática y conceptual” en función de la cual se reúnen y separan los textos en una división cuaternaria. La lógica del uno que se divide en dos, o del dos que en su división se transfigura en uno, la determinación estilística como determinación topológica del corte en la obra, es aquí la llamada a dominar la escena de escritura. La cesura estilística, temática y conceptual —en todo lo que en ella nombra un tópico del pensamiento chileno sobre la historia en dictadura<sup>7</sup>— se introduce, así, como efecto de una “pérdida de la palabra”, de un “aterimiento” de la escritura. Ya en las primeras líneas de la presentación del volumen, Oyarzun y Thayer observan que en “diversos tonos y contextos Patricio Marchant se refería a la situación experiencial provocada por el golpe de Estado de 1973 como la de una pérdida de la palabra” (9-16). Pérdida de la palabra que por el lado de su

<sup>7</sup> Sobre el golpe de Estado de 1973 como una ruptura histórica y epistemológica, véase, *Escépticos del sentido*, de Eduardo Devés; *La historia desde abajo y desde dentro*, Gabriel Salazar; *Posthistoria*, Miguel Valderrama.

estricta negatividad es sufrida “en carne propia” por el filósofo como parálisis de la escritura: entre 1973 y 1979 Marchant no escribe ni publica (9). En el tercer apartado de la presentación, aquel que se señala bajo el encabezado “Sobre la presente compilación”, se justifica la cesura por medio de una explicación sumaria del conjunto de las decisiones tomadas en el trabajo de edición. Decisiones que bien podrían considerarse de orden curatorial, si se ha de aceptar el juicio que reconoce en el curador de una exposición de arte al único artista verdaderamente expuesto en la escena. Pese a la concisión con que se puntualiza la disposición de los textos, pese a la cuidada economía puesta en acto en la descripción de los motivos y decisiones adoptadas en la edición, o quizás justamente por ello, por la dialéctica que se expone en toda economía, cabe transcribir separadamente los dos pasajes principales del apartado con el único fin de acentuar en la lectura aquellos momentos de vacilación y afirmación que organizan la arquitectura del volumen, la estructura que da a ver un orden de representación:

Inicialmente pensamos en recoger la totalidad de los textos escritos por Marchant desde 1964, pero la magnitud de la cesura estilística, temática y conceptual que se evidencia entre el último de los ensayos del primer período (1972) y aquel que inicia el segundo ciclo productivo nos decidió a favorecer, más que la exhaustividad, la coherencia de intenciones. (14)

El párrafo entra sin dilaciones en la cosa misma, en justificar lo que se presenta como un trabajo de compilación. La justificación se funda en la data, en la cesura que data la existencia de dos ciclos, dos períodos. La fecha 11 de septiembre de 1973 es la data impresa y no en los textos, aquella fecha que asedia como un espectro la escritura de Marchant. Su espectralidad se reconoce en la datación del último ensayo que los editores asignan como término del primer período de escritura filosófica (1972). La segunda datación, sin embargo, aquella que da lugar a un nuevo ciclo de escritura, no se indica, dándose por supuesta en la misma afirmación de la cesura. Según esta proposición, que advierte que Marchant no escribe ni publica entre 1973-1979, el texto que daría inicio al recomienzo de la escritura marchantiana tendría que estar fechado en 1980. Se verá, no obstante, que esta matemática no es tan simple, y que los problemas de cronología que la cesura introduce afectan la misma exposición de la obra, abriendo preguntas sobre aquello que puede o no constituir una obra, una escritura, y acaso una

fecha, un ciclo, un período.

Unas líneas más adelante, casi al final del apartado, la justificación que ofrecen los editores de la división cuaternaria es temática:

Hemos distribuido los textos en cuatro secciones. La primera de ellas reúne trabajos que atestiguan la vívida relación que sostuvo Marchant con la producción artística chilena contemporánea. La segunda contiene el inédito “Amor de la foto”, que íntimamente llamaba Marchant ‘Matías-Buch’, a nombre del menor de sus hijos. La tercera documenta las primicias, debates y secuelas de su labor en torno a la poesía de Gabriela Mistral. La cuarta, en fin, registra las reflexiones ulteriores sobre la cuestión de filosofía, lengua, escritura y poema con que Marchant buscaba desplegar y problematizar en nuevas zonas lo ya pensado; Nicanor Parra figura como ocupación más antigua, y la obra de Neruda ocupa un lugar preferente, de acuerdo con el proyecto mayor de diálogo con la poesía chilena iniciado con la interpretación de Gabriela Mistral. (15)

Las secciones del libro se organizan cronológicamente, aunque se puede reconocer una superposición de fechas en la estructura general del índice, pues, siguiendo la tesis de la cesura, cada sección se abre con textos escritos a comienzos de la década de los ochenta y se cierra con aquellos otros redactados al final de ella. Las secciones I y III contienen ocho textos, mientras que la IV consta de nueve. Si se deja al margen el “Apéndice”, cuya función aparente es de contraste (pues contrapone dos ensayos de diagnóstico sobre la situación de la filosofía en Chile escritos en 1972 y 1988), se observa un equilibrio en la estructura del índice. Equilibrio, sin embargo, que se ve alterado por la sección II que en su aparente arbitrariedad no hace más que confirmar la tesis de edición que se enuncia en la presentación del volumen. Esta tesis, que se expone como una tesis de composición, y que al hacerlo se adelanta como una tesis sobre la fecha, se ejemplifica al organizar la sección comentada a partir de un único texto, “Amor de la foto” (1982), que en su extensión no ocupa más de trece páginas del libro. La indicación biográfica que notifica que en la intimidad Marchant renombraba “Amor de la foto” como “Matías-Buch”, tiene por tarea precaver justamente que el texto es la “obra”, el “libro” [*Buch*], que yace en el centro de *Escritura y temblor*, el guion en el que se reparten las otras partes de la composición. Un poco antes en la presentación, en nota a pie de página, los editores ya habían descrito

“Amor de la foto” como el *punctum* de lo reunido, “un poema en el alto sentido del término”, debiéndoselo “entender, tal vez, como el temblor que mantiene en permanente y rítmica oscilación todo lo escrito aquí” (10 nota 1). Como se señala, asimismo, en otra nota a pie de página que abre “Amor de la foto”, el texto es un escrito a pedido, un encargo del arte. Hacia 1982 o 1983, el artista visual Eugenio Dittborn propuso a diversos escritores e intelectuales una fotografía para que a partir de ella elaboraran textos en un formato prefijado (95 nota 1). En su herida, en todo aquello que el *punctum* deja ver, se diría que “Amor de la foto” es la escena pictórica de las escenas literarias y filosóficas de *Escritura y temblor*. Escena que pone en acto una ley, un principio estilístico en el que se inscribe un *yo*, una forma, un nombre propio, un traumatismo, una firma.

Desde el punto de vista temático, el comentario de la distribución de los textos en cuatro secciones ofrece una panorámica de la obra, una mirada de conjunto desde donde acaso reconocer los límites y umbrales de la obra de Marchant, de aquello que propiamente se debe identificar con la patética marchantiana, con esa inscripción del *yo* en la escritura que la cesura estilística, temática y conceptual busca destacar. En este sentido, el orden no es arbitrario, y menos aún los acentos puestos sobre la cuestión de la filosofía, la lengua, la escritura y el poema con que Marchant “buscaba desplegar y problematizar en nuevas zonas lo ya pensado”. Se impone aquí la afirmación de un programa, de aquel que el propio Marchant presentara en *Sobre árboles y madres* bajo la “evidencia” o “provocación” de la poesía chilena, “nombre de ese modo propio del pueblo de Chile de pensarse a sí mismo, el modo, la marca, su inscripción en la historia, su habitar” (Marchant, *Sobre árboles* 111).

Al contrario de lo que se pudiera razonar, exponer con detenimiento este trabajo de segunda mano, un trabajo que se confunde con la edición y con la cita a pie de página, no tiene por interés exclusivo introducir en la filosofía una mirada centrada en las operaciones que constituyen un libro, que organizan un modo de decir. Esta atención demorada en los textos, que hace de la historiografía una filología, se justifica en tanto revela un orden de enunciación, un régimen de visibilidad que es siempre el de un orden de lectura. La interrogación que reclamara para sí Louis Althusser al momento de aprehender la diferencia que autorizaría una lectura filosófica de *El capital* de Marx, sigue dictando su actualidad en tanto no se reconozca en ella una respuesta definitiva a la cuestión que plantea la simple pregunta de qué es leer (Althusser 7-80). Bajo la guía de esta indagatoria se impone en el trastabilleo de la sintaxis la cuestión de qué es leer a Marchant, se impone

una pesquisa en torno a la cita Marchant, a esa teratología que es su propia escritura, donde la cita parece liberada de su estrecha definición ligada a las comillas, exponiéndose en un movimiento indefinido, en una repetición serial, en un valor próximo al síntoma, a la cripta, a la lógica de la heterocripta. Lógica que enseña no solo que lo que está en juego en la lectura de escenas que faltan es más, mucho más, que la transferencia psicoanalítica. Aquello que se enseña, aquello que enseña la lógica de la heterocripta es que toda transferencia es testamentaria o postal, que todo escrito es una carta, una orden o la respuesta a una orden, que por desconocida conscientemente en su existencia se la ha aceptado en su cumplimiento, en esa modalidad de la obediencia que es la desobediencia (Marchant, *Sobre árboles* 199-202). Leer la composición de *Escritura y temblor* desde una especie de historia de sus notas al pie, de esos agregados subordinados al texto que no dejan de ajustar a cada momento los enunciados del texto, leer la compilación póstuma de los escritos de Marchant desde los apartados que parecen apoyar de un modo externo el decir de la obra, que parecen reservarlos únicamente a un modo de ver, es comenzar a elaborar una lectura de las maneras de responder a una orden, de dar cumplimiento a una carta, al movimiento de deslocalización que se enseña en una cripta transgeneracional (¿dónde ubicar la cripta, dónde situarla, en qué topología inscribirla?).

Esta lectura, se habrá advertido ya, plantea bajo la cuestión de la data, de la fecha que cómo un espectro encripta la data, problemas asociados a una matemática de los textos, a un modo de contar los textos, de datar los ciclos o períodos que caracterizan una escritura, y que al hacerlo definen o dan a leer un período, dando respuesta con ello a la pregunta por cuándo termina y cuándo comienza un período, por qué es un ciclo o período. De igual modo, esta lectura, en la atención que concentra en el propio hecho de la cesura, en el trabajo de archivo que pone en acto la cesura –la ley de la cesura–, advierte la necesidad de reconocer aquello que busca enseñarse en la cesura, el texto que se visibiliza tras la afirmación de la cesura, y que hace del encadenamiento que se determina entre fecha, data, archivo y cesura una escritura, una obra, ya se piense en el modo de aquello que no da lugar a obra, o de aquello que se expone en posición de resto, de un enunciado anfibológico que obliga a interrogar qué o quién está en posición de resto. Por último, en el enlace de los problemas asociados a la contabilidad y la data, a la cesura y al archivo, a la obra o escritura que se enseña en la concatenación de fecha, data y archivo, despunta la cuestión de la imagen, del retrato, del autorretrato. Despunta en la forma de una tarjeta postal,

de una complicación siempre presente entre letra e imagen, entre diversas maneras de firmar y contrafirmar un texto.

Por todo lo dicho, y por lo que está implicado en estas operaciones lectoras, en la *anagnesis* que ellas revelan, cabría volver una última vez al “amor de la foto(grafía)”, y a la obediencia que los editores de *Escritura y temblor* declaran, sin declarar, a la lógica de la *Ent-fernung*, en tanto tarjeta postal, en tanto ley de lo escrito.

La ley es la cesura, no se debe olvidar. Marchant no escribe ni publica entre 1973 y 1979. ¿Cómo pensar este silencio? ¿Cómo descifrar el secreto que las datas guardan en la doble inscripción de una fecha? Si al modo de la *phýsis*, una fecha gusta encriptarse, hacerse ilegible en su misma legibilidad, si una fecha opera a la manera de un nombre propio, en los estrictos límites del código epistolar, si una firma, por definición, está siempre fechada (Derrida, *Schibboleth* 31-33), cabría interrogar nuevamente, con cierto detenimiento, las formas de desciframiento que se ensayan en la breve presentación de los escritos póstumos de Marchant. Se advertirá que en la fecha, en la cuestión de la data, retornan los problemas entrevistados en el análisis del autorretrato de las portadas de los libros publicados bajo la firma de Patricio Marchant. Se advertirá, de igual manera, que volver una vez más sobre la firma, el nombre propio, el texto y la contrafirma, es volver sobre el sintagma “un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra” (*Sobre árboles* 308). Sintagma que se ofrece como clave de lectura no ya del ejercicio de compilación de los textos publicados por Marchant en lo que acaso podría denominarse su década filosófica, sino de la totalidad de lo escrito por Marchant, ahí donde lo escrito apunta a un *opus*, a un *ergon*, a un destino de obra. De ahí la pregunta por la firma Marchant, de ahí la pregunta por quién o qué firma en el lugar de Marchant, quién o qué contrafirma el texto marchantiano. Adelantando un análisis que aquí solo puede ser esbozado, se diría que *Escritura y temblor* encinta *Sobre árboles y madres*, lo hace legible en su borramiento, lo ofrece a la lectura a partir de una tachadura de la fecha, de una suspensión de la gravedad que un cuerpo expone en el temblor de un síntoma, en el secreto de una vida. La objeción, que no tardaría en llegar, observaría que una fecha debe suspender ese rasgo único que la sujeta a un acontecimiento, que la enseña incólume y absolutamente indiscifrable. De la posibilidad de esta separación, de este “a-lejamiento” que es también cercanía, depende el propio decir marchantiano del poema, de aquello que se nombra con el “estatuto filosófico del poema” (Villalobos-Ruminott). Y, sin embargo, advirtiendo que el pensamiento de Marchant es un pensamiento

de escenas, de “la escena como aquello que resiste al dominio sin resto del pensar” (Marchant, *Sobre árboles* 41), habría que demorarse todavía un poco más en lo que el sintagma sobre la pérdida de la palabra anuncia o calla sobre una escena de escritura, quizás la escena que yace en el fondo de lo escrito por Marchant.

“Perdidas palabras, prestados nombres” son las frases que Oyarzun y Thayer introducen al momento de enmarcar su presentación de *Escritura y temblor*. Ya se ha señalado que en tanto tópico de una lectura, las frases no solo dan a conocer una operación de edición, un trabajo de segunda mano que se identifica con la compilación y la puntualización de la cita o nota aclaratoria, sino que en tanto buscan condensar un determinado modo de leer a Marchant, ellas constituyen en verdad las abreviaturas de una contrafirma del texto, una manera de datar encriptando la fecha que lo fija a un acontecimiento determinado. Más allá de si se debe asociar la pérdida de la palabra que el sintagma refiere con la fecha 11 de septiembre de 1973, más allá de la cuestión de la posibilidad de decir el acontecimiento que la fecha y la cesura encriptan, habría que tomar noticia, advierten los editores, que la pérdida de la palabra no indica el fenómeno de una privación de algo que alguna vez se tuvo como posesión o pertenencia efectiva, acaso de una supuesta habla originaria, por ejemplo, ni menos de una simple sustracción coyuntural o transitoria del decir. La pérdida de la palabra que refiere Marchant es una “pérdida *desde siempre* acontecida”. La pérdida de la palabra no consiste, pues, “en que una palabra, presuntamente poseída en un hipotético presente, haya sido inhibida o destrozada, o borrada, que haya ido a pérdida. Consiste en que la nuestra es palabra perdida, nuestra palabra *es* palabra perdida, nos *ocurre* como palabra perdida. Que nuestra posibilidad de hablar, de escribir (y aquí esto quiere decir, sobre todo: de insistir históricamente) estriba en experimentar la pérdida como la esencia de nuestra palabra (posible): hablar y escribir (con) perdidas palabras y prestados nombres” (Oyarzun y Thayer 11-12).

Las frases que rubrican la presentación organizan así en apretada síntesis una lectura total del *opus* marchantiano, dando lugar a una contrafirma absoluta de la firma Marchant por medio de un movimiento parergonal que estabiliza el *ergon* del texto, abriéndolo a la relación pueblo y nombres en aquella conjunción que se enseña en “las dos vertientes esenciales” del pensamiento del filósofo chileno: “Heidegger (el ‘estar’ como traducción del *Dasein*) y el pensamiento judío del exilio” (13). Al margen de la justeza y el mérito de esta interpretación, de la firma absoluta que promete al análisis como contrafirma de la firma Marchant, no se puede dejar de observar que

la condición de inscripción de esta rúbrica es cierto olvido de la imagen en Marchant, cierto olvido de la relación que Marchant establece con las artes visuales al momento de salir de esos “atroces años” de silencio, de aquello que se ha dado en llamar la parálisis de su escritura. Señalar este olvido, destacar los lapsus o los síntomas que se dan a leer como escenas de un pensamiento, y que testimonian de una cierta represión de la imagen por parte del logos filosófico, es dar lugar a otra relación de Marchant con su retrato, es decir, con la cuestión de la madre (Castillo 39-58), es reconocer en el autorretrato otra manera de abordar el problema de la firma y la contrafirma. Ahora bien, si estos problemas son relevantes al momento de emprender la lectura del texto marchantiano, si se ha de identificar en estos problemas la huella de una interdicción de la imagen en las lecturas de Marchant, es ante todo porque el ocultamiento de esta escena primaria da lugar a una inconfesada pretensión de pensar sin escena, de poder prescindir de una escena. Falta que en la interdicción de la imagen introduce un *significado trascendental*.

¿Cómo hablar, entonces, de una escena sin pretender dominarla, ni contándola ni diciendo su verdad, sin ninguna pretensión de exterioridad respecto de ella? Sin duda, trabajándola, dejándose trabajar por ella. (Marchant, *Escritura* 66)

El principio de lectura, aquello que podría indicarse como la *lectio* de Marchant, se encuentra en “Sobre el uso de ciertas palabras”, fechado en 1983, y que tiene por escena una video-performance protagonizada un año antes por Nelly Richard, Carlos Leppe y Juan Dávila en las dependencias del Instituto Chileno-Francés de Cultura. El texto es quizá el único lugar en el trabajo de Marchant donde el pensamiento de la imagen ocupa toda la atención. Del texto conviene retener por ahora su lección de método. Conviene retenerla para volver sobre *Escritura y temblor*, sobre el parergon que lo da a leer como obra, como una estructura de significación. Así, volviendo sobre la cuestión de la cesura, sobre lo que se deja interrogar en ella como cuestión de la data, cabría observar una diferencia en el orden de presentación y datación de los textos que organizan la primera sección del volumen.

Diferencia significativa pues parece atestiguar un diferendo entre poesía y artes visuales, entre letra e imagen, introducida o señalada ya en la apertura misma de la compilación. En efecto, si se observa la lista completa de los trabajos publicados e inéditos que se ofrece al final de la presentación como bibliografía exhaustiva de Marchant, se advierte que el texto “La cúpula

centenaria o la verdadera ejecución de la sinfonía de amor absoluto”, aparece datado en 1981, después de “Discurso contra los ingleses”, cuya data es de 1980. Sin embargo, la primera sección del libro, aquella dedicada justamente a la relación de Marchant con las artes visuales, no se abre con la intervención de Marchant en la Galería Sur, escrita con motivo de la presentación de dos textos fundamentales para la escena artística del período—*Cuerpo correccional* (1980) de Nelly Richard y *Del espacio de acá* (1980) de Ronald Kay—, sino con el texto dedicado a la celebración del cincuentenario del poeta Enrique Lihn, considerado por la crítica como una de las figuras más influyentes en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo veinte<sup>8</sup>. La razón de esta ordenación parece contradecir la cronología que guía la presentación de los textos en cada sección, pues hace anteceder un texto de data posterior en el orden temporal de exposición de los escritos de la sección. No obstante, la contradicción se aclara, en parte, cuando se advierte que los editores han decidido en el último momento cambiar la data del texto sobre Lihn, presentándolo finalmente como un texto firmado a fines de noviembre de 1979, según la fecha que consta en el documento fotocopiado incluido en el “cuaderno de recortes” que se publica en 1981 con la rúbrica de Lihn y bajo el título de *Derechos de autor*<sup>9</sup>. Este cambio de data introduce un problema de contabilidad ya adelantado a propósito de la pregunta por la datación de un ciclo o período, de la pregunta por cuándo termina y cuándo comienza un ciclo, y de cómo se ha de aprehender la cesura estilística, temática y conceptual señalada en la escritura de Marchant. Este problema de contabilidad, que también se adelantó como un problema de matemáticas—es decir, de elementos, de cantidad, de colección, de medida—, afecta la propia conceptualización de la cesura, en cuanto esta queda indeterminada en aquello justamente que la da a leer como unidad de tiempo, que la expone según una serie estructurada a través de la continuidad y discontinuidad de sus elementos. A partir de

<sup>8</sup> De la amplia literatura sobre Enrique Lihn, destaco, en principio, la autobiografía escrita por Lihn para el dossier dedicado a su trabajo incluido en el número 23 de *Review* (“Curriculum vitae!”).

<sup>9</sup> Edición artesanal, especie de montaje de fotocopias de recortes de prensa, textos de Lihn, y escritos de autorías diversas sobre su obra, *Derechos de autor* se presenta bajo el signo melancólico del recogimiento, de un dar cuenta de la actividad de la escritura al momento de celebrar los cincuenta años del poeta. Publicado fuera del circuito editorial, y prescindiendo de las posibilidades tecnológicas del libro impreso convencional, *Derechos de autor* puede considerarse igualmente una crítica al mercado editorial transnacional que se comenzaba a consolidar a fines de la dictadura. Por su hechura artesanal, el cuaderno (o no-libro, como se señala en contraportada) tuvo una única edición de 200 ejemplares.

esta complicación matemática, que es de igual modo una complicación de la data, una complicación con las datas –con aquello que una fecha firma, y con aquello que se moviliza en el nombre propio, la firma y la data–, cabría volver a interrogar el lugar en que se enseña el sintagma marchantiano sobre la pérdida de la palabra. Volver únicamente para señalar en ese lugar, que no es otro que el del Apéndice “La hermana”, la cuestión abierta de la madre, de la madre muerta, de las iniciales M. M., que encriptan en su *Ent-fernung* la cuestión de la imagen, de las relaciones entre letra e imagen.

Si la ley es la cesura, si la presentación de la escritura de Marchant se reinscribe sobre esta ley, si la fecha en su acechanza complica los problemas de la data y la firma, es porque la ley misma se encuentra atravesada por la cuestión de la imagen, es decir, por la cuestión de la historia. Esta doble determinación, que es una determinación del preguntar, del problema que se avanza como trabajo del pensar, como duelo del pensar, obliga a interrogar nuevamente por la precedencia del poema en la lógica de la cesura. Pues, nada forzaba a abrir la primera sección de la edición de *Escritura y temblor* con un texto que tiene por destinación la poesía. Insertar “La cópula centenaria” en la cuarta sección, aquella dedicada a registrar las reflexiones sobre filosofía, lengua, escritura y poema, podría haber sido un acto de organización de los escritos igualmente verosímil. ¿Cómo leer, entonces, esta anterioridad del poema? ¿Cómo leer la lógica de la *Ent-fernung*, del antes y el después, que domina el trabajo de segunda mano que organiza y presenta la escritura marchantiana? ¿Por qué los editores afirman, sin afirmar, la anterioridad de una data, la prelación de la letra sobre la imagen, del poema sobre las artes visuales?

Si la lógica de las M. M. solo se le revela a Marchant en la escena visual del arte, si el abandono de la madre se descubre en su escritura como desconocimiento de la verdadera escena de su escritura, de la que “apenas sabes algo” (Marchant, *Sobre árboles* 40), es por lo que el arte escenifica como lo impresentable mismo: esa propia presentación del cuerpo como resto, excrescencia.

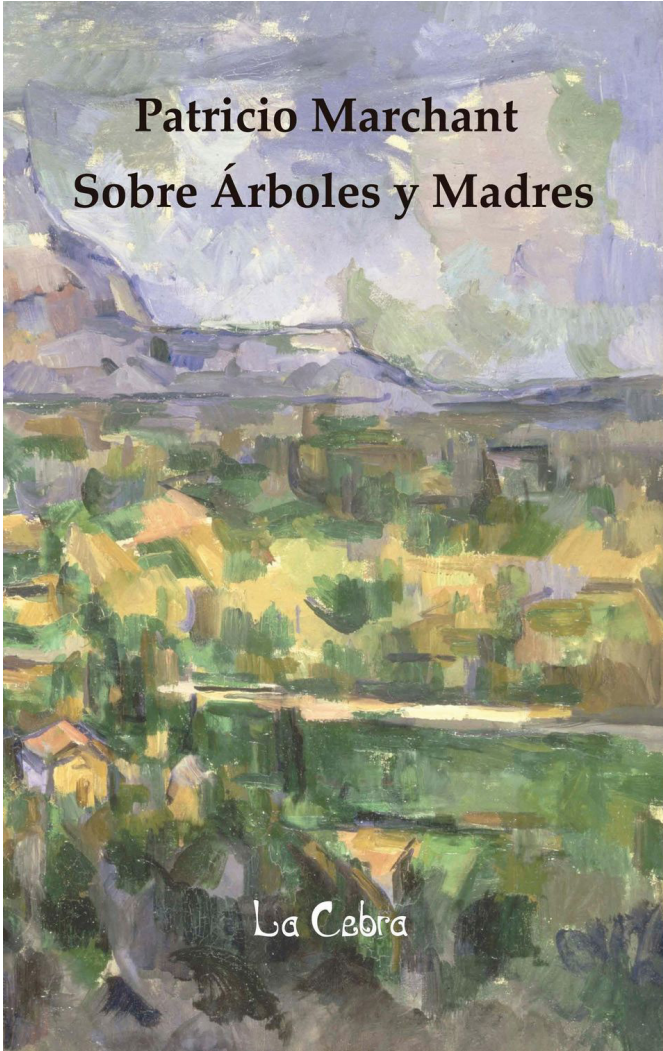


Imagen 6: portada segunda edición *Sobre árboles y madres* (2009)

Quizás por todo lo anterior habría que reconocer en la portada de la segunda edición de *Sobre árboles y madres* el índice de un saber sobre lo que está en juego en la cuestión de la imagen, el retrato, el autorretrato, de la firma y la contrafirma en Marchant (imagen 6). La portada, en efecto, en lo que podría identificarse como un doble gesto, exhibe la pintura de Paul Cézanne de la montaña de Sainte-Victoire. Pintura que, como escribe el mismo Marchant en “Discurso contra los ingleses”, pone en el centro el problema del cuerpo, de la percepción, ahí donde este problema reenvía a la pregunta por la imagen, por la visualidad. De igual manera, Cristóbal Thayer, editor de la segunda edición de *Sobre árboles y madres*, al poner a todo lo ancho de la cubierta y contracubierta del libro la reproducción de la pintura de Cézanne viene a devolverle a “Discurso contra los ingleses” la lógica de la anterioridad y del *punctum* que en su nombre las artes visuales reclaman en el recomienzo de la escritura de Marchant.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, LOUIS Y ETIENNE BALIBAR. *Lire le Capital*. París: Maspero, 1967.
- BAEZA, RENÉ. *Firmar Marchant*. Santiago: Doble Ciencia, 2016.
- CASTILLO, ALEJANDRA. *Matrix. El género de la filosofía*. Santiago: Ediciones Macul, 2019.
- DEVÉS, EDUARDO. *Escépticos del sentido*. Santiago: Nuestra América, 1984.
- DÍAZ, GONZALO. “Notizen. Aforismos, enunciados y apuntes objetuales”. Santiago: D21, 2019.
- DURÁN, CRISTÓBAL. *Amor de la música: Patricio Marchant*. Santiago: Pólvora, 2016.
- DERRIDA, JACQUES. *Glas*. París: Galilée, 1974.
- . *Schibboleth. Pour Paul Celan*. París, Galilée: 1986.
- . *Clamor (Glas)*. Coord. trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo. Madrid: La Oficina, 2015.
- GINZBURG, CARLO. *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Trad. Alberto Clavería. Barcelona: Península, 2000.
- GONZÁLEZ, NURY. *Historia de Cenizas*. Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1998.
- GUZMÁN, JORGE. “Patricio Marchant: *Sobre árboles y madres*”, *Estudios públicos* 22, (1986): 303-313.
- LIHN, ENRIQUE. *Derechos de autor*. Santiago: Yo editores, 1981.
- . “Curriculum vitae!”. *Qué nos ha dado con Kafka? Crónicas, ensayos y otras intervenciones sobre literatura, arte y política (1955-1988)*. Recopilación, montaje y notas Andrés Florit. Santiago: Overol, 2020. 17-38.

MARCHANT, PATRICIO. *Sobre árboles y madres*. Santiago: Gato Murr, 1984.

\_. “Jorge Guzmán: ‘filósofo’, ‘sicoanalista’, ‘detective’”. *Estudios públicos* 23 (1986): 291-316.

\_. *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

\_. “Carta a Filebo”, *Revista Carcaj. Flechas de sentido* (2016). [www.carcaj.cl](http://www.carcaj.cl).

\_. *Sobre árboles y madres*. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

NANCY, JEAN-LUC. *Le regard du portrait*. París: Galilée, 2000.

OYARZUN, PABLO Y WILLY THAYER. “Presentación: Perdidas palabras, prestados nombres”. Patricio Marchant. *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 9-18.

SALAZAR, GABRIEL. *La historia desde abajo y desde dentro*. Santiago: Taurus, 2016.

VALDERRAMA, MIGUEL. *Posthistoria. Historiografía y comunidad*. Santiago: Palinodia, 2005.

VILLALOBOS-RUMINOTT, SERGIO. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Buenos Aires: La Cebra, 2013.

