



Melancolía y mercado. Poesía es +

Cristian Molina¹

CELA-UNR-CONICET
molacris@yahoo.com.ar

Resumen: El artículo desarrolla las relaciones que pueden leerse entre literatura y mercado simbólico editorial en *Poesía es+*, de las poetas chilenas Malú Urriola y Nadia Campos Prado. Entendemos que las mismas se articulan en torno de un régimen melancólico que las resignifica. La categoría de régimen recupera los aportes de Roger Chartier en *Escribir las prácticas*, cuando sostiene que esa noción foucaultiana se refiere a la articulación entre el discurso y las prácticas en las que este se inscribe.

Palabras claves: Poesía – melancolía – globalización – relatos de mercado – Chile.

Abstract: The article describes the relationships between literature and symbolic market in *Poesía es +* by Malú Urriola y Nadia Campos Prado in the context of globalization. We consider that they are organized around a melancholic regime that redefines them. The “regime” category reintroduces the studies by Roger Chartier in *Escribir las prácticas*, when he points out that that

¹ **Cristian Molina** (1981) es Doctor en Humanidades y Artes. Mención Literatura y Magister en Literatura argentina. Es becario posdoctoral de CONICET y fue becario de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Se desempeña como Adjunto en la Literatura Europea II y en Literatura Contemporánea de la UNR. Participó de equipos de investigación sobre literatura latinoamericana y es miembro del C.E.L.A. y de la A.A.L.F.F. Publicó artículos sobre literatura latinoamericana y francesa en revistas nacionales y del extranjero. Es editor Ejecutivo de SAGA. *Revista de Letras* y coeditor de *Fiesta E-diciones*. Es autor del libro *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur* (1990-2008).

Foucauldian notion refers to the relationship between the discourse and their practices.

Keywords: Poetry – Melancholy – Globalization – Accounts of Market – Chile.

El Paraná es un chasquido entre los dedos. Pasan los camalotes. Es como si lo escucháramos a él, de alguna manera, repetir escenas en un lenguaje mudo que acumula restos en la costa: troncos, bolsitas, tanzas, canoas, ruedas, remeras, pedacitos de caracoles. Y, así como si nada, la voz de Nadia cuenta que leyó poemas desde globos aerostáticos. Está Enzia con nosotros. Ella asiente. El cielo inmenso, arriba. Yo quedo sorprendido: ¿Cómo en globos? ¿Cuándo? Entonces, con la misma aceleración chilena que lee sus poemas, desenrosca el relato. Fue hace unos años, *hueón*, con otra poeta amiga, en Santiago, pero también en San Antonio. Eso. A la actividad le pusieron de nombre *Poesía es+*. Fue muy lindo, dice y sonríe como si reviviera una intensidad. Consiguieron financiamiento del FONDART y pudieron intervenir la cartelera publicitaria con poesía. Aunque sea un rato, concluye.

El relato de la performance llega en un resto de algo que aún no logro comprender, pero que se arrastra como la basura del río para adquirir una consistencia temporal que desata una cadena de asociaciones. No tenía idea de que Nadia Prado había leído poesía desde globos aerostáticos, apenas si conocía algunos de sus poemas. Mucho menos, sabía que esa performance estaba directamente relacionada con el mercado, una de las obsesiones que me acechan desde que era un estudiante de grado. Y sin embargo, en aquella oportunidad, en septiembre de 2010, a orillas del Paraná ruidoso, los dos estábamos sujetos a través del lenguaje a una coincidencia: el recuerdo de *Poesía es+*, que tenía, para ambos, un valor igualmente intenso, pero distinto. Para mí, ese relato era un fantasma que hacía aparecer algo que ya no era, que el tiempo había aniquilado, pero que, a pesar de todo, seguía siendo en la voz de Nadia, y reactualizaba una de las múltiples relaciones entre literatura y mercado que se desarrollaron desde los '90 en adelante en el Cono Sur. Para ella, claro, ese relato era experiencia que emergía y que se articulaba arrastrando todo un pasado que había desaparecido, pero que, de alguna manera, sobrevivía –aparecía– en su fraseo. Poco después, nos despedimos.

A Nadia la hallé dos meses más tarde, en Santiago, en una presentación de poetas mujeres que había organizado RIMEL. Confesé que desde nuestro último

encuentro había estado rastreando los materiales –disponibles en Internet– que quedaron de *Poesía es+*: fotos, entrevistas, notas, el manifiesto. Ahí, me interrumpió:

- ¿Y el video?
- ¿Qué video?

Le repregunté y obtuve la respuesta que menos esperaba:

- Hay un registro que hicimos durante esos días.

Desde entonces, sé que algo más queda de esa performance que se va transformando en una especie de rompecabezas cuyas piezas se dispersan en diferentes formatos y soportes.

El video comienza con un globo inmenso inflándose. La respiración del fuego es la que se oye en todo el film, mezclado con algunos poemas que Malú Urriola y Nadia Prado leen. Me hubiera gustado estar en la Plaza Italia, ser parte de esa gente que circuló en torno del globo, oír los poemas, oír qué hacían allí esas personas, cómo habían llegado, agarrar algunos folletos arrojados desde el aire. O mejor, ver cómo desde el cerro partía el aeroplano con la leyenda “Y si la jaula estuviera siempre abierta”; o estar en las calles, sorprendido como esas personas que quedaron en el registro fotográfico por el cartel que flotaba en el cielo. La cordillera atrás, siempre inmensa, como dice uno de los poemas posteriores –y hasta bien contrastantes con esta práctica– de Nadia. ¿Cuántos habitantes en Santiago habrán visto eso que pasaba allá arriba? ¿Importa la cantidad, o solo lo que sucedía mientras el aeroplano hacía flotar en el cielo unas palabras extrañas? Hubiera querido, también, pasar por el colectivo mientras el globo desplegaba la palabra “Memoria” en el estadio central de fútbol, ver cómo la leyenda “Poesía es +” se imponía delante del estadio vaciado hoy de su pasado dictatorial por la lógica del espectáculo. ¿Y si era o éramos uno de los habitantes de San Antonio que salían al patio de su casa y lo encontraban repleto de poemas, y que, cuando miraban hacia arriba, lo surcaba un globo de colores desde donde se oía la lectura de poemas de Urriola y Prado? Pero no. Eso ya no es posible. Porque la performance apenas si duró cuatro días interrumpidos y desapareció. Fue vivida por otros. Lo único que queda es el video, las fotos y su relato. ¿Pero acaso no alcanza para reponer, en parte, lo que fue esa práctica; no

es suficiente para que devenga por medio del video, de las fotos, de las entrevistas, una experiencia que, a pesar de ser un enigma, inasible, generó un relato? Me doy cuenta de que ese carácter fantasmal y efímero de la performance de la que queda algo en el video, la convierte en sí misma en un objeto melancólico.

En el estudio patológico de Robert Burton conocido como *Anatomía de la melancolía*, ésta aparece como una vaporosa manifestación sintomática y compleja. Debido al desarreglo humoral que implica, Burton sostiene que una de las principales afecciones de los sujetos melancólicos es la imaginación y, por extensión, una de sus facultades dañadas es la memoria. Así, de los planteos de Burton, parece desprenderse que la melancolía es un desarreglo de la imaginación, pero correlativo de uno cronológico, de una alteración imprecisa de los tiempos, porque afecta a la memoria y, además, porque su duración semiológica es indeterminada.

No es inocente, entonces, que Walter Benjamin, en *Poesía y Capitalismo*², cuando estudie la experiencia del *ennui* en Baudelaire, recurra al concepto de *shock*. Como sabemos, gracias a los estudios de Starobinski (“La melancolía en el espejo”), la melancolía en Baudelaire –y, por ende, en Benjamin– pocas veces aparece mencionada. De manera sintomática, se recurre a términos análogos para dar cuenta de ella, como el de *ennui* o el de duelo. Si Benjamin recurre, entonces, al concepto de *shock* para señalar el estado de alteración nerviosa y perceptual que producen los cambios de la ciudad de París sobre la memoria del poeta, activándola, y sobreimprimiendo en ella toda una fantasmagoría del pasado que ha sometido a duelo o a un soporífero *ennui* a sus objetos, es porque la melancolía supone una afección del tiempo: una recurrencia a ciertas

² Recorro al trabajo *Poesía y capitalismo* principalmente y suspendo la atención de *El origen del drama barroco alemán*, por dos motivos relativos al objeto de trabajo. En primer lugar, porque las consideraciones sobre la melancolía en *El drama del barroco alemán* están asociados al teatro – algo que muchas veces se olvida en relación con ese texto– y parece más pertinente, entonces, *Poesía y capitalismo* para los objetos que pretendemos explorar. Pero, más allá de esta diferencia genérica, en este último libro, la melancolía prácticamente no aparece mencionada, sino insinuada de manera sintomática a partir de una constelación de términos y de procesos analíticos. Esa sintomatología me parece más apropiada para pensar las manifestaciones de la melancolía en los relatos de mercado de Nadia Prado y de Sergio Raimondi, donde la misma casi no es mencionada como tal.

vivencias que ya no están más, pero sobre las cuales se vuelve, compulsivamente, para hacerlas sobrevivir a su desaparición, a su muerte en el tiempo, generando una temporalidad confusa donde presente, pasado y futuro aparecen sobreimpresos los unos sobre los otros, indistinguibles en la negación o prolongación de un duelo que se hace presente.

La melancolía está ligada al desajuste del tiempo incluso en la tradición psicoanalítica. Porque en el texto inaugural, “Duelo y melancolía”, de Sigmund Freud, la misma se define como la imposibilidad de elaborar un duelo en el presente por un objeto de deseo perdido (muerto) en el pasado. En realidad, Žižek (“Acto o melancolía”) plantea que es el deseo por el objeto el que se ha perdido, porque la relación de posesión es ilusa –no se puede poseer lo que se desea o se termina el deseo. Entonces, si es una actitud ante una pérdida pasada que permite retener en la historia del sujeto el deseo del objeto o el objeto de deseo en un plano imaginario, siempre implica una relación temporal: se intenta recuperar algo que ha muerto, que ya no es en el presente y, que, por ende, pertenece al pasado.

Así, la melancolía es una actitud que insiste en sostener algo muerto de un pasado –o algo del pasado– en el presente, paradójica y contradictoriamente, pero que en todo caso hace que ese pasado continúe, aunque transformado y, por lo tanto, abierto a su supervivencia futura, a un pleno devenir melancólico como una deriva de huellas, de restos y de fantasmas que siguen siendo y que harán seguir siendo a ese objeto/deseo sobre el que ha recaído la imposibilidad del duelo a pesar de su muerte. Agamben (*Estancias*) sostiene que lo que sobrevive en el presente no es ni el pasado (ni el deseo del objeto ni el objeto del deseo), sino un desprendimiento y una reelaboración de ese pasado, un fantaseo para evitar el duelo. Por lo tanto, el futuro de ese pasado enfrentado con la muerte del presente.

De modo que la melancolía implica un desajuste temporal ante un duelo que se presenta como intempestivo y que no se puede realizar. Pero esta actitud no consiste en retener el pasado, sino en hacerlo sobrevivir como fantasma de ese pasado –algo que es pero que ya no es idéntico– y que, por lo tanto, tampoco vive en la actualidad del tiempo, en el presente, sino que trae a ese presente un

fantasma que le permite sobrevivirlo y que, por lo tanto, al mismo tiempo, lo hace huir al futuro de su presente a partir de la posibilidad de un futuro paralelo del devenir de su fantasma del pasado. De esta manera, desprendo de la actitud melancólica una carga meramente regresiva –o negativa– y la entiendo como una actitud sobre el tiempo desde la consciencia de la muerte del tiempo que permite la supervivencia y las reelaboraciones alternativas del pasado y del futuro de ese pasado en el presente en el que ese pasado ya no podría tener lugar. Es, en este sentido, antes que una detención, una nostalgia o una angustia ante la muerte del tiempo, una manera de supervivencia alternativa ante la negación del duelo del tiempo.

Por eso, una performance se convierte, luego de su realización, en un objeto melancólico que reenvía a la actualización de su ausencia, pero como una presencia que se sostiene a partir de restos, huellas o apariciones fantasmales que se disponen para su reconstrucción o lectura. Lo que me interesa, no obstante, es cómo ese objeto melancólico en sí mismo, genera, en *Poesía es +*, un relato de mercado caracterizado también por un régimen melancólico³.

³ En diversas publicaciones, hemos propuesto la categoría “relatos de mercado” para definir objetos culturales que dan cuenta no solo de las condiciones del mercado cultural, sino, además, de las posiciones y prácticas que los artistas ensayan frente/ en él. Es decir, diversas textualidades que involucran la tematización del mercado de los bienes simbólico-culturales, hasta ahora fundamentalmente editorial³. En esta dirección, un relato de mercado no es un género, en el sentido de tipo textual que pertenece a una familia o a una clase particular de enunciados con un forma y con una estructura determinada, sino que se trata, mejor, de una operación de lectura crítica a partir de huellas que aparecen en algunas producciones culturales y que se reordenan para dar cuenta de la relación entre literatura y mercado. Son relatos de una lectura crítica; es decir, lo que entiende Rancière cuando piensa las diferencias y puntos de contacto entre el relato de la historia y el de la ficción en *La división de lo sensible*: un “reordenamiento material de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer.” De este modo, al leer las relaciones entre el decir y el hacer, los relatos de mercado permiten dar cuenta de diferentes regímenes (Chartier *Escribir las prácticas*) de las relaciones entre literatura y mercado.

Por eso mismo, un relato de mercado emerge más allá de una adscripción genérica. No hay relatos de mercado solamente en la narrativa, sino que también pueden reconstruirse en la poesía, en el ensayo e, incluso, en la dramaturgia. Tampoco pueden circunscribirse a una única pertenencia disciplinar específica. Porque los relatos de mercado aparecen en diversos formatos, prácticas y disciplinas (el cine, el teatro, la pintura, la fotografía, la performance o la instalación).

II. Melancolía y mercado en *Poesía es +*

La melancolía como régimen de las relaciones entre literatura y mercado puede leerse sintomáticamente en la performance *Poesía es +*, que Nadia Prado realiza con Malú Urriola en 2002. *Poesía es +* consistió en una intervención que pretendía recuperar con poesía la visión social colonizada por la publicidad y el mercado a partir de la saturación del cielo. El manifiesto de la experiencia aparece en junio de 2003 en *La Revista de Crítica cultural*; es decir, en retrospectiva, comenzando, de esta manera, a configurarse un ritmo de alteración temporal retrospectivo como una fuerza melancólica que se plasmó en la práctica misma.

Este ritmo de alteración temporal retrospectivo sostendrá las tematizaciones de relatos de mercado posteriores de Nadia Prado (©Copyright y Job), pero también su escritura, como quedará en evidencia en su último libro *Un origen donde podría sostenerse el curso de las cosas* (2010), cuando la poeta plantea: “Las caras deformes pasan. Confundí el tiempo. No esperaban pasar si no hubiesen pasado hubiese ocurrido ya. Confundí el tiempo” (67)⁴. No ocurrirá lo mismo con la poesía de Urriola, en la que solo pueden leerse relatos de mercado en *Hija de perra*, dando cuenta fundamentalmente de la fama de ciertos escritores como impulso tético de una práctica que se rechaza y que produce un estado melancólico de tedio y desencanto. En el caso de Urriola, la performance es un punto de llegada a partir de un libro previo. De este modo, *Poesía es+* generó/ se generó de materializaciones de libros en las dos poetas, en una como punto de llegada de una escritura previa, en la otra, como punto de

⁴ Julieta Marchant, al respecto, sostiene que: “Dice Blanchot: ‘Toda nuestra escritura (...) sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir’ (*El paso* 46). La escritura como un pasado por venir: es lo que adviene –acontece sin aviso, está *por venir*⁴– y cuando ocurre ingresa a lo irrevocable. Es también un afán, nos dice Blanchot, *el afán por lo que jamás fue escrito en el presente*, y en *Un origen* ese afán implica la búsqueda del momento del acontecimiento: el instante. En ‘La bestia de Lascaux’ (1958), ensayo que Blanchot dedica a la poesía de René Char, el asunto del instante se vincula directamente a lo poético: la poesía sería ‘la agitación de todo el porvenir en el ardor del instante’ (34). Esto es: la agitación de lo que adviene (la poesía) en el instante. Y en lo poético particularmente, las ideas de Blanchot colindan con lo que comprendemos, a partir de Prado, como instante: una brevedad explosiva (37), un despertar, un anhelo de “captar, tras la luz, la apertura violenta, la hendidura más inicial por la cual todo se ilumina, se revela y se promete” (34) y que empalmamos casi de modo inevitable con la noción benjaminiana de relámpago” (Tesis 83).

partida. La diferencia es que en Nadia Prado, al tiempo que la práctica performática devendrá escritura en una alteración temporal, lo hará para desprenderse de algunos de los problemas aquí planteados en una inflexión distinta que sumirá a su propia práctica en un devenir caracterizado por una indeterminación radical. Cada momento de su escritura y de su producción se convertirá en un nodo mutante que escapará a partir de la tensión entre diferencia y repetición de la linealidad monolítica y cosificada de cualquier proyecto que ponga límites a una escritura voraz e intensa.

Las intervenciones de *Poesía es +* llevadas a cabo durante el 9 y 15 de octubre de 2002, consistieron en el uso de globos aerostáticos o aviones para promover diferentes intervenciones en Santiago: lecturas poéticas en la Plaza Italia, sobre el cerro San Cristóbal, en el Estadio Central y en el puerto de San Antonio. En el “Manifiesto”, se plantea que la performance instauró –con ese pretérito– una lucha por la mirada del espacio aéreo en términos de “Poesía vs. Publicidad”, ya que la apropiación del espacio urbano por el mercado se haría perceptible en una saturación de carteles publicitarios que flotan entre los edificios y por encima de las calles. El manifiesto asegura, así, que esa lucha puede ser ganada por la poesía desde la poesía misma, ocupando los lugares con su creación de sintaxis singular, pero a través de la misma lógica de la publicidad. Lo que parece reponerse en este primer momento de enunciación es un fantasma denegatorio; es decir, la enunciación de que la poesía no tiene nada que ver con el mercado, que guarda o mantiene una diferencia radical con él y que estaría en una lucha con el mismo. Sin embargo, hay que atender a las tensiones que tanto la intervención como el mismo manifiesto traen a primer plano. Porque esa lucha se realiza usando la forma de la publicidad y del mercado, no en un afuera que trazaría una desvinculación radical con él o una negación sin poder negarse de las relaciones entre poesía y mercado. De modo que ese fantasma denegatorio queda desarmado en una paradoja y se transforma en una desafirmación; es decir, en la posibilidad de que aun empleando una forma del mercado como la publicidad, o sea, de afirmar, por ende, una relación

con el mercado, se sostenga una diferencia radical entre la escritura de poesía y el mismo.

¿Cómo comprender esta tensión, justamente como tal y, por ende, escapando a la determinación de los términos involucrados? Hay que hacer intervenir las relaciones melancólicas que allí sobrevienen como fantasmas que, estratificados y conflictivos, generan una singularidad. En la realización, en el “Manifiesto” y en los diversos archivos dispersos de la performance pueden leerse varias cuestiones que son significativas del régimen melancólico que se repone en *Poesía es +*. En una entrevista realizada a Malú Urriola y a Nadia Prado por Benjamín Chávez, la primera sostiene:

Más que la idea épica de remontar el vuelo sobre la ciudad de Santiago. quisimos visibilizar la composición poética devastada por las estéticas del mercado de consumo masivo. Puesto que estas antiguas naves de vuelo son usadas por el mercado y la publicidad para promover productos de consumo. En este sentido, no nos motivó simplemente el vuelo por el vuelo, sino la intervención de espacios signados por la historia velada de Chile, para reconfigurar el llamado a la memoria, en un país sin memoria. El único vuelo que realizamos fue sobre la ciudad del Puerto de San Antonio. Un puerto de pescadores duramente golpeado por la cesantía. (“Entrevista” 2 – Subrayado mío)

Lo primero que puede leerse en esta declaración es que no se trata de una “elevación poética” que presupondría un épicos de la poesía, ni de un gesto elitista por la altura que instauraría una jerarquía de la poesía como práctica para ubicarla en una posición divinizada y alejada de lo cotidiano, sino todo lo contrario: se pretendió, plantea Urriola, visibilizar la devastación de lo poético por el mercado de consumo. En el manifiesto de *Poesía es +*, además, queda claro que la publicidad urbana satura la mirada construyendo una pantalla en altura. Por ende, la ocupación del cielo, el uso del cielo, apunta a generar una visibilidad poética que actúe como diferencia entre los carteles que sobre la mirada penden desde las estructuras urbanas o son arreados por naves publicitarias. Esto no implica, tampoco, bajar un mensaje de la altura, sino, por el contrario, visualizar lo poético desde el interior de un mundo que pareciera excluirlo. Es lo que Rancière entiende como la creación de un disenso que permite visualizar algo que permanecía oculto. Se trata, entonces, de una apuesta política desde lo

estético. Lo que llama la atención, también en dichas declaraciones, es que se usen las mismas naves y las mismas formas de la publicidad para generar esa diferencia. Si atendemos a los videos y a las fotografías, veremos que no solo la nave está construida como una marca publicitaria, sino que se distribuyen folletos con poemas o frases publicitarias desde el globo, así como se leen poemas con megáfonos. Es decir, tecnologías y formas que son en sí mismas publicitarias.

En ese uso de lo publicitario para visibilizar lo poético es donde ingresa, melancólicamente, un repertorio artístico que trae al presente una temporalidad *pop* que persiste como ruina futura, o, parafraseando, no sin diferencias significativas con el mismo, el libro de Danto, un “pasado futuro”⁵. Es muy difícil no pensar en las latas de sopa Campbell’s de Warhol o en los carteles carreteros de D’Arcangelo que sacudieron las concepciones de lo artístico desde el sustrato de la publicidad o de la iconografía. Sabemos que ese uso del lenguaje publicitario o de los medios masivos por el arte *pop* tuvo y tiene una potencialidad indeterminada que sigue y seguirá suscitando la polémica y el desacuerdo. Ana Longoni ha señalado que las posiciones sobre el *pop* pueden distinguirse entre quienes lo rechazan limitándolo a una burda mercantilización de lo artístico como reproducción del fetichismo simulacral de la mercancía, y quienes consideran que el *pop* genera, por el contrario, una crítica a la cultura consumista y capitalista en su táctica de visibilización de la lógica simulacral que la sostiene. Esta situación dicotómica de la crítica del *pop art*, que señala Longoni, me parece el lugar desde donde se puede considerar el *pop* como uso del repertorio masivo y publicitario con carácter profanatorio y, por ende, generador, en sí mismo, de esa paradójica situación respecto de las lecturas que de él se realizan.

Cuando Agamben (“Profanaciones”) plantea el uso profanatorio de lo improfanable como tarea política para las generaciones futuras, no está

⁵ Para Danto, el *pop* “marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconsciencia de la verdad filosófica del arte” (“Arte *pop* y futuro pasado” 147). Lo problemático de Danto es que superpone la hipótesis del fin de la historia a la del fin del arte, y ubica en el punto de inflexión al *pop*. Cuando lo que entendemos es que el *pop* marca una inflexión en la historia del arte que supone su supervivencia y no su final. Es un avatar más de lo nuevo.

pensando en el pop, claro, pero sí señala una táctica frente a la religión del capitalismo desde la cual podemos leer, entre otras prácticas, el *pop art*. Agamben advierte algo que Boltansky-Chiapello sostienen en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo*, que éste ha absorbido y absorbe plásticamente todo dentro de su “sistema” y que, por ende, hay que replantear las estrategias críticas frente a esta realidad, porque tarde o temprano, en esta dirección, todo es integrado a la lógica del consumo. Jacques Rancière, en diferentes intervenciones y, fundamentalmente, en su libro *El espectador emancipado*, criticó con vehemencia estas posiciones, porque se nutren, sostiene, de su propia impotencia, ya que presuponen “la constatación desencantada de la imposibilidad de cambiar el curso de un mundo en el que faltaría todo punto sólido para oponerse a la realidad devenida gaseosa, líquida, inmaterial de la dominación” (40). Sin embargo, la lectura de Rancière de la supuesta esterilidad crítica de Boltansky-Chiapello, es bastante coincidente en la propuesta de intervención ante las condiciones en las que difiere. Porque si a pesar de que para Rancière, no hay más que disensos y de que para Boltansky-Chiapello, esos disensos son absorbidos a posteriori por el capitalismo, en ninguno de los dos casos se presupone una imposibilidad que dejaría en la esterilidad el ejercicio crítico. El libro de Boltansky-Chiapello parte del presupuesto de una “desventura del pensamiento crítico”, pero al mismo tiempo sostiene la insistencia de la crítica como forma de disenso en cada coyuntura. Por lo tanto, no es una simple manera de retorno de lo idéntico, desde donde quiere leerlos Rancière en una interpretación conservadora y negativa del potencial de la “melancolía de la izquierda”, sino un modo de elaborar nuevas estrategias que generen una desestabilización incesante del sistema que conduzca, finalmente, a su propia crisis. En sintonía, la propuesta de Rancière es la de un cambio de trayectoria desde el mismo dispositivo crítico que genere escenas de disenso: “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación e interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia”, que no es demasiado diferente a la de los adversarios que necesita construirse (51). Es decir, se corresponde, también, con la idea de insistir con el pensamiento crítico, pero conducido a generar disensos,

una palabra que muy difícilmente pueda ser opuesta a la generación de crisis insistentes a partir de una crítica como plantea el libro de Boltansky-Chiapello, que es también una diferencia con el capitalismo. Y es en esta dirección en la que debe entenderse, también, la paradoja de Agamben: “la profanación de lo improfanable”; es decir, insistir con una profanación ante ese improfanable que tiende, de todos modos, a asimilar lo diferente dentro de su religión. Se propende, así, a la generación de una singularidad irreductible, no siempre idéntica, sino variante, en la vertiente asimiladora del capitalismo para profanarlo toda vez que sea “históricamente necesario” (Adorno *Estética* 1996). Y esto, Agamben lo entiende como un modo de restitución al uso de aquello que se ha separado de la vida a partir de una distancia jerárquica que reproduce la escisión entre lo humano y lo divino, lo alto y lo bajo. Es decir, de desplazar la clásica y moderna idea de distancia, tan cara a Rancière, por la de restitución al uso, incluso de la misma forma de la mercancía que solo implica valor de cambio que elide su valor de uso y su fuerza de trabajo.

Justamente, se podría pensar el *pop art* como una práctica que apela al uso de un repertorio publicitario o masivo, pero con un carácter profanatorio dentro de una forma capitalista improfanable. Sería, de este modo, una manera de hacer trabajar a la mercancía, de restituirle un uso que su valor de cambio eclipsa y opaca, desviando el uso del mero consumo mercantilista para hacerlo producir algo diferente: una inutilidad. Es por este motivo que el pop puede entenderse como un modo de retorno traumático de lo real, como sostendrá Hal Foster (*El retorno*), o sea, un fallido que sólo puede ser repetido para tamizar lo real entendido como traumático; pero, por esto, en su misma repetición rompe el tamiz-pantalla de la repetición. Así, el trauma de la mercantilización se vuelve posibilidad de hacer algo con ella, de desviarla de su telos consumista a partir de su repetición no como reproducción sino como uso. Es, en este sentido, que debe leerse el planteo de Andrea Huyssen, de que en los '60, “con el arribo del pop, el arte se hizo profano” y provocó que: “Aun en las condiciones impuestas por la industria cultural capitalista y su aparato de distribución, el arte puede en última instancia abrir caminos liberadores en virtud de su autonomía e

inutilidad práctica” (*La gran división* 264). Porque, en virtud de su inutilidad generó con la mercancía algo que se le distingue, la cambió de su finalidad utilitaria, que es la del imperativo del valor de cambio.

Poesía es + puede entenderse, entonces, como un retorno melancólico afantasmado del *pop art* en Chile, en una temporalidad alejada de los '60 y posterior al año 2000. Pero no es una repetición idéntica que fetichizaría el pasado y lo reproduciría, sino que se trata de un uso melancólico del repertorio *pop* para hacerlo devenir una singularidad y generar, así, al tiempo que una supervivencia de esa ruina, su transformación diferencial. No debe leerse, así, como una puesta en primer plano de una “imaginación pop” que sobrevive en el presente, como puede observarse, por ejemplo, en la propuesta estética y melancólica de Daniel Link (*Fantasmas*). Sino de hacer de esa fantasmagoría, otra cosa. Así, el *pop art* se convierte apenas en una aparición fantasmal en la performance que, al articularse con condiciones y repertorios artísticos diversos, se fuga de sí misma a su potencialidad futura que es siempre lo diferente.

Para comprender esto, volvamos al fragmento citado de la entrevista. El dispositivo de vuelo publicitario que se emplea es un globo aerostático; es decir, una nave anacrónica que es una de las técnicas más antiguas de vuelo desde el Siglo XVIII. En esta dirección, lo que plantea Urriola es que desean traer una nave del pasado, la poesía, para signar y recorrer los espacios de la memoria traumática de Chile, por ellas y para quien quiera escuchar.

Esto se vincula con la acción sobre el Estadio de fútbol, ya que allí se visibiliza una extensión de las políticas de duelo que Idelver Abelar (*Alegorías de la derrota*) lee durante la temporalidad de la posdictadura en el Cono Sur. La intervención consistió en desplegar desde el globo aerostático la palabra memoria, leer poemas y arrojar folletos en el espacio que, vacío, potenció la idea de la desaparición de las personas que se dio en plena dictadura en el mismo. La performance, entonces, hizo visible la denuncia por la desaparición física de las personas; pero se fusionó con el imperio del espectáculo, la publicidad y el mercado, al tiempo que con la misma fantasmagoría del *pop*, desviándola en su uso. Ha sido Francine Masiello, en *El arte de la transición*, quien sostuvo que

desde los '90, es notoria en las escrituras poéticas de Chile y de Argentina una transformación de los intereses literarios desde las preocupaciones políticas del autoritarismo de la dictadura hacia la mercantilización que ésta habría instalado como condición persistente en la cultura democrática. Y en este sentido, tal y como advierte Cárcamo Huechante en *Tramas del mercado*, no debemos olvidar que fue la dictadura chilena la que instaló en el país una lógica economicista neoliberal que dio cuenta de una aceleración del tiempo histórico planetario, lo que constituyó al caso chileno en un verdadero experimento neoliberal, un estado de excepción neoliberal antes de que el neoliberalismo adviniera en el resto del mundo. De este modo, la performance recupera melancólicamente ese pasado traumático para reelaborarlo en el presente dentro de las lógicas también traumáticas de la publicidad y del mercado, que se derivan del fantasma *terrible* de la dictadura. Lo que sobrevive de ese pasado es su devenir traumático en el presente que la performance produce, pero, al mismo tiempo, instaura un futuro para la práctica poética como supervivencia singular frente a esos dispositivos del mercado económico y del totalitarismo político: abre la posibilidad de una poesía que desde el interior del monstruo lo ponga en evidencia.

Para comprender mejor este aparente arrastre temporal que la práctica escenifica en el 2000, es necesario hacer intervenir la otra expansión melancólica de una temporalidad artística que se sobreimprime en esta performance. En *Márgenes e instituciones*, Nelly Richard (*Márgenes e instituciones*) planteó que desde la década del '70, en Chile se produjo un desacondicionamiento institucional y comercial del formato de la obra artística. Bajo la figura de artistas de “avanzada”, sostiene Richard, como Zurita, Eltit y algunos artistas visuales nucleados en el CADA, se pretendió borrar la frontera entre los géneros artísticos, entre las diferentes disciplinas y, finalmente, a través de estos desplazamientos, entre el arte y la vida. Lo que se produjo fue una reapertura de los horizontes de vida y de experiencia que habían sido clausurados por los dispositivos del orden represivo. De este modo, se promovieron diferentes acciones, como la escritura sobre el cielo de Zurita,

quien pretendía extender la página del libro al firmamento cuando en Junio de 1982 escribió en el cielo de Nueva York un poema aéreo de 15 frases de 8 km con letras de humo a través de aviones. Poemas que, a su vez, luego formaron parte como fotografías del libro *Anteparaíso*.

Estas acciones del CADA, sobre todo la de Zurita, tienen el antecedente de *Altazor* de Huidobro. Pero tanto Nadia como Malú Urriola advierten que quisieron presentar una contrapropuesta a ese antecedente, la de ir más allá de la metáfora y la de desacralizar la idea del poeta como pequeño dios, elevando para su visualización a la poesía terrenal, más que imitar la caída del cielo divino como el poema de Huidobro. Es decir, que esta ruina potente de la tradición chilena que instala la relación de la poesía con el cielo, se resignifica en la performance a partir de una profanación: el uso de una forma humana, que no es solo la nave, sino además el lenguaje de la publicidad que desacraliza lo que pueda perdurar de divino, sin dejar, por ello, de reafirmar una potencia de la poesía más allá de la altura. Y, al mismo tiempo, es puesta en correlación, filtrada y transformada, en la estratificación con las prácticas del CADA, para “sacarla del formato libro, de los espacios cerrados de las lecturas poéticas” (“Entrevista” 2).

Por otro lado, las relaciones del arte performático con la intervención artística y política en Chile, se produjeron también en 1989, con la aparición en escena del dúo *Las yeguas del Apocalipsis*, integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas. Dicha aparición coincidió con la entrega del premio de poesía Pablo Neruda a Raúl Zurita, a quien los dos integrantes le entregaron, travestidos, y en un gesto profanador, una corona de espinas. En 1989 junto con las Yeguas del Apocalipsis y Carmen Berengher, Nadia Prado participó de la performance “Refundación de la Universidad de Chile”, iniciando una lógica de la intervención por medio de la acción performática con incidencia en la temporalidad dictatorial.

En 1994, el devenir “del arte de avanzada” en la cultura chilena fue cuestionado por Roberto Bolaño en la novela *Estrella distante*, a través de la asociación entre las performances que realizaba el ambiguo personaje de Wieder / Tagle, a quien Bolaño asocia como cómplice de la dictadura. Más allá de las diferencias entre la escena de avanzada con las del protagonista de la novela, lo

que *Estrella distante* pone en cuestión es el poder relativo de las acciones de vanguardia porque insinúa que a través de esa asociación entre vanguardia-arte-vida-sociedad se malogra el potencial y el valor simbólico de la práctica misma, ya que se vuelve digerible y tolerable para la sociedad, creando un mercado específico en plena dictadura y, por lo tanto, integrándose a la sociedad genocida. Un planteo ficcional paradójico en un escritor que, sobre todo en su etapa final, se integra sin reparos al mercado y que, desde siempre, vendió un estereotipo narrativo dictatorial funcional a los estereotipos de consumo narrativos de la academia norteamericana, y se convirtió, así, en uno de los escritores fetiches del mercado chileno internacionalizado. Pero, fundamentalmente, lo que vemos en Bolaño es, de nuevo, una posición reactiva frente a la práctica de la vanguardia limitándola a una integración con la mercancía, cuestiones que las intervenciones de Zurita en el '82, desde el exilio, estaban muy distantes de sostener.

En desafío a este planteo, en 2002, Nadia Prado y Malú Urriola insisten en expandir la temporalidad de las prácticas performáticas y artísticas relacionadas con la dictadura en la década del 2000 a través de *Poesía es+*; pero ahora ese uso del repertorio artístico de las performances en la dictadura, se estratifica con el pop y se hace en nombre de la palabra emblemática: "Memoria". Es decir, una palabra que instaura una apertura en el presente desde la cual se usa el pasado en una heterocronía con la misma performance, ya que esa palabra comienza a formar parte de una red de significaciones políticas en torno del mercado. De este modo, la performance *Poesía es+* pone en evidencia la consolidación y la persistencia de la economía dictatorial en pleno régimen democrático, que, según sus *performers*, desplazó la actividad poética del mercado editorial⁶.

⁶ En la entrevista de Benjamín Chávez, tanto Urriola como Nadia Prado afirman la relación con el CADA, particularmente con Eltit y la artista Lotty Rosenfeld. e intentan desligarse. aunque sin negarla. de la figura de Zurita: "En algún sentido es también un homenaje al grupo CADA. donde no sólo existió Raúl Zurita. sino figuras más interesantes y menos visibles que Zurita, como la escritora Diamela Eltit y la artista visual Lotty Rosenfeld" ("Entrevista" 2). Sin embargo, me interesa leer, más allá de las intenciones, cómo se retoman las prácticas en una relación de ruina. Además, en la entrevista no hay negación plena, se dice que más que con Zurita, la relación está dada con las demás artistas.

Entonces, si bien se retoman por expansión melancólica las prácticas artísticas de la dictadura, al mismo tiempo, se las desvía, resignificándolas en una temporalidad diferente que se reconoce como distinta, pero en la cual todavía perdura, elaborado como memoria traumática y no cicatrizada, ese fantasma del pasado que no pudo atravesar su duelo. Como sabemos, el devenir del proceso dictatorial y posdictatorial en Chile es muy diferente del caso argentino, por ejemplo. Ya que no solo no se habilitó un proceso de condena judicial, sino que gran parte de la sociedad chilena aún defiende a la dictadura pinochetista. De modo que el potencial de la performance difícilmente se comprenda desde otra temporalidad postdictatorial como fue la nuestra. En Chile, la dictadura aún es un trauma abierto, uno que se hace presente como un fantasma fetichista en la lógica del mercado y en las calles chilenas custodiadas por el ejército. El uso de la publicidad para montar el dispositivo de *Poesía est* debe entenderse, entonces, como un modo de actuar, pensar y visibilizar esa persistencia, pero también, como una manera de cambiar de telos a ese dispositivo publicitario y aparentemente funcional a la lógica que se critica, para usarlo en su contra.

En este sentido, lo que plantea el “Manifiesto”, es decir, que las editoriales no publican poesía, tiene que leerse a partir de una puesta en relación con el dispositivo de mercado que se expande desde una temporalidad pasada. En los estudios de la Cámara del libro Chileno (*Estadísticas de la edición chilena 1992-1998*), así como en los informes que la Embajada española (*El mercado del libro en Chile*) realiza como diagnóstico del mercado editorial chileno durante los primeros años de 2000, la poesía no aparece como la práctica de escritura menos publicada en el mercado editorial chileno. Al contrario, aparece casi siempre como la más vendida y publicada, lo cual podría extrañar la afirmación del manifiesto e, incluso, invalidar la acción performática en sí. Pero no. Lo que el manifiesto pone en cuestión es la pérdida de centralidad que en las dos últimas décadas la poesía comienza a sufrir en el mercado chileno. Verónica Cortínez, en *Albricia. La novela chilena de fin de siglo*, sostiene que a partir de los años '90, se da un giro en la cultura chilena que consiste en la aparición de narradores (novelistas, cronistas) que adquieren una centralidad tal que

desplazan a la poesía –o, al menos, comenzaron a competir fuertemente con ella hasta desplazarla– a la marginalidad del mercado de la edición. El fenómeno que eclosiona se trata de la *Nueva narrativa chilena*, un fenómeno análogo y promovido por la irrupción de la editorial transnacional Planeta en el mercado editorial chileno, a inicios de los '90, que buscó generar una línea acorde con preocupaciones menos ligadas a la temporalidad dictatorial que a las supuestas nuevas condiciones urbanas y sociales que la democracia neoliberal traía aparejada y, para algunos autores, de un modo completamente distante del problema de la dictadura, como en el caso relativista de Alberto Fuguet. En una tradición con fuerte presencia de la poesía en las calles, pero también en la memoria nacional (dos poetas chilenos recibieron premios nóbeles y hay todo un circuito turístico en torno de figuras como Pablo Neruda y Gabriela Mistral), la irrupción de la nueva narrativa y su fuerte impacto mediático y en ventas, desplazó la poesía a los márgenes del mercado editorial, donde sobrevivió, a pesar de ello, con un enorme valor cultural y en un volumen importante de publicaciones. De hecho, los libros de poesía de Nadia Prado y de Malú Urriola se publicaron por canales independientes. De modo que la performance profanaría la insistencia narrativa del mercado visibilizando la posibilidad y la enorme potencia de la poesía en Chile.

En este punto me parece pertinente introducir la pregunta sobre la eficacia que una experiencia como *Poesía es +* puede tener como disenso de ciertas experiencias del arte crítico, sin caer en el cinismo o quinismo del post-pop, pero tampoco en la cosificación de la denuncia o el didactismo de la izquierda, o en el derecho ilusionista que señala los estragos individualistas de la democracia⁷. Aquí es necesario hacer intervenir otra articulación que la performance promueve. Se trata de la idea de supervivencia de un “poder poético” basado en la elaboración de sintaxis, que tienda a reubicar la poesía en el plano de visualización que le quiere quitar el mercado: “La poesía viajando en

⁷ Estas categorías son tomadas de las formulaciones sobre lo político que realizan Foster y Rancière. El quinismo del post-pop radicaría en llevar a la degradación individual al punto de la condena social, mientras que el cinismo, implicaría un sujeto que acepta esta degradación para obtener protección o beneficio. Las demás son las dos tendencias que Rancière distingue para la posición crítica del arte en lo contemporáneo.

una nave del pasado, una nave arcaica que se ve frágil pero que nombra y deja oír aún su sintaxis.” (Chávez “Entrevista” 2). La apuesta por la sintaxis como poder de nombrar propio de la poesía reaparece sintomáticamente en la selección de poesía que realiza Yanko González y Pedro Araya, *ZurDos*, dando cuenta de cierta valoración que orienta el horizonte de la praxis en la cultura chilena en un contexto donde la misma autonomía se ha cuestionado en otros países del Cono Sur. Lo singular de *Poesía es+* se debe, sin lugar a dudas, a que su ejecución, así como su manifiesto, piensan la autonomía desde cierta inespecificidad del soporte en el cual la poesía es presentada a partir de un repertorio pop y con una apelación publicitaria desde diferentes medios informativos de carácter masivo para convocar al público en general. Digamos que ese poder autónomo que deja oír su sintaxis propia, desde donde la poesía quiere ocupar y recuperar su espacio en una sociedad de mercado, se practica desde la inespecificidad o relatividad de la autonomía, aunque parezca contradictorio. De modo que el fantasma de autonomía que se convoca melancólicamente queda desarmado en tanto esfera cerrada para abrirse hacia el devenir de una autonomía inespecífica o relativizada en el contexto de los años 2000.

¿Cuál es, entonces, esa sintaxis poética que se nombra y se deja oír? Está claro que no es solamente una dirigida a la hegemonía visual de la escritura, porque se deja oír. Esa sintaxis, por ende, es también la de la lectura de poesía desde los globos, la de la distribución de los folletos, la de las frases desplegadas en el cartel que sobrevoló Santiago desde el Cerro San Cristóbal en una avioneta y la de la escucha o no de esa lectura. Quizá sea por este motivo que Nadia Prado, en la entrevista de Chávez, piensa la performance como un poema en sí mismo⁸; pero en todo caso, sabemos que se trata de uno compuesto con una

⁸ “El poema de *Poesía es+*. que recorrió el paisaie-cielo. por supuesto que va no existe. en este mismo momento no existe. como escritura. pero sí como memoria residual de esa escritura. de aquellos sietos que por un minuto levantaron la vista y leveron. Como una noticia que más allá de su divulgación se ha convertido en una memoria visual. hablada por la poesía. Volátil. porque pudo volar. ligero por el aire. Pero el habla fue posible. esa oralidad se desplazó. Desplazó una sintaxis poética que había estado encerrada. Esa posibilidad de incertidumbre es un tesoro irremplazable. Lo que allí ocurrió. fue la poesía como acontecimiento. como un espejo en el cielo. No me refiero a un cielo sagrado. sino al espejo-bóveda que por unos segundos adhirió múltiples ojos que miraron esa escritura poética que se desplazaba como un "globo-ojo que el vuelo revela:

sintaxis descentrada y superpuesta, en la que convergen diversos argumentos y lenguajes visuales, escritos, sonoros, a partir de los cuales la palabra adquiere, siempre, un peso propio en sus diferentes soportes y formatos. Se trata, como vemos, de pensar la performance como un poema total; es decir, capaz de absorber todas las posibilidades formales y de soportes, retomando una tradición que se liga, como veremos, claramente con el simbolismo moderno. Las frases que se hicieron circular, desde esta perspectiva, así como las diversas visualidades o sonoridades, deberían concebirse como versos que componen un poema. Retomemos las mismas para entender esto. Las frases fueron la de la misma inscripción *Poesía es +*, pasando por las que se propusieron en los folletos repartidos, donde se cuestionaba la realidad como jorobada y se empalmaba la imagen de dos camellos, o aquellas que sostenían desde el mismo avión “¿Y si la jaula estuviera siempre abierta?”. Pero también debemos leerlas junto con las de la lectura desde los globos desde dos voces diferentes. Por un lado, el tono casi declamatorio y demasiado recargado de Malú Urriola, que convocaba la imagen de la poesía como una iluminación, casi rimbaudiana, de los sentidos y de la percepción. Por el otro, el tono acelerado e informativo, mucho más neutral, de Nadia Prado, que generaba un empalme surreal de una sucesión analógica que recorría el espacio chileno como “una mentira”, desacralizando las imágenes que se configuraron de la inmensidad chilena desde la dictadura. ¿Cómo leer y articular esta sintaxis que parece generar más puntos de fuga que articulaciones comunes de sentido, que lo estalla al sentido, para dispararlo en direcciones y tonos no unívocos, sino inasibles y distintos? Debemos partir del principio de que esa sintaxis es la de una escritura que apela, no solo a soportes diversos, sino a fantasmas melancólicos diversos que se estratifican en su devenir (pop+ escena de avanzada+ simbolismo -ver más adelante-). Es decir, una sintaxis compuesta por una saturación de argumentos que son, asimismo, signos de puntuación que generan interrupciones prácticamente irreconciliables y conflictivas. Por ende, ¿puede pensarse en un único sentido que esa sintaxis deja

la clara precariedad. la fuerte desolación del territorio". citando la presentación a nuestro trabajo hecha por la crítica y poeta chilena Eugenia Brito. Efímero sí, no más efímero que un día, pero un día que se ha sido escrito." ("Entrevista" 2)

oír? ¿En un mensaje didáctico y comunicacional que la performance implicaría, clausurando su poder de intervención en un *telos efectista*? Atendamos a todos los elementos hasta aquí expuestos. ¿Qué jaula se desea abierta? ¿A qué realidad refiere la performance? ¿Debe entenderse como esa realidad que construyen los medios de comunicación, que exigen los medios de comunicación, o como la realidad mentirosa de la publicidad, o como la realidad a secas, una cáscara que recubre el huevo de la ficción? ¿Y en qué radica la mentira de Chile con que Prado articula su aceleración analógica? ¿Se trata de una mentira que orquesta una realidad jorobada como realidad real, o como la de la publicidad y la del mercado? ¿A cuento de qué viene esa metáfora lumínica que el repertorio declamatorio y tradicional de Urriola parece reponer como poesía que quema? ¿Y que quema qué? ¿La mentira, la realidad de la publicidad, la realidad a secas, la propia poesía, la performance, la escucha, la lectura de la performance? ¿Qué?

La imagen hiperbólica de una luz que quema, y que repone el repertorio simbolista de *Las Iluminaciones*, con su aspiración a la totalidad perceptual en la construcción de un poema que es la performance misma, según Prado, es la punta para aproximarnos, no a un develamiento del sentido, sino a la forma en que esa performance se orquesta donde se eclipsa y se quema cualquier mensaje unívoco y todos los sentidos que ella misma arrastra, hasta descomponerlos, fusionarlos en el fuego, y transformarlos en algo inasimilable. Es claro que es difícil encontrar “un mensaje” en la saturación de esa sintaxis estratificada de repertorios y de sentidos. O, en todo caso, si algo podemos reponer es una performance que arrastra melancólicamente ruinas del pasado que se fusionan en el presente para abrir el futuro de sí mismas. Y esta aspiración a un poema performático sería, así, la de la recomposición total e inasible en una particularidad perceptual que el simbolismo entendía como poema (en tanto desarreglo de los sentidos en Rimbaud o como portador de una palabra esencial que generaba una crisis de verso que escapaba a la página impresa en Mallarmé).

Lo interesante de los recortes periodísticos después del evento de la lectura en globos, por último, suman a esa sintaxis, algo que en el video de la performance no es demasiado claro. Muchos de ellos plantean que la

performance que logra congrega gente, genera algunas reacciones de parte del público:

La lectura de poemas en globo aerostático no cumplió con las expectativas. A las 14:00 horas del miércoles comenzaron las faenas para instalar un gigantesco globo aerostático a un costado de la Plaza Italia, específicamente en la explanada donde comienza el Parque Bustamante. En los transeúntes, la extrañeza y las expectativas fueron creciendo a medida que pasaba la tarde y se concretaban los preparativos para *Poesía es+*. (“La poesía se elevó unos pocos metros” 10)

Por un lado, se trata de una expectativa y extrañeza generada por el montaje de la misma. Algo que puede verse en el video, donde, en el caso de la lectura de Plaza Italia, la gente se detiene, observa y escucha o recoge los folletos, hablan, dicen algo. Pero también en el registro fotográfico de algunos peatones sorprendidos que ven flotar el cartel arrastrado por el avión y que se detienen, en el vértigo de la ciudad, a mirar y leer aquella pregunta que flota, ruidosa, entre los carteles publicitarios de los edificios. Por el otro lado, la lectura, se sostiene, no cumple las expectativas. En ese mismo recorte del diario *El Mercurio*, se plantea que no se podía oír bien en medio del tráfico aquello que se leía y que no se comprendía qué estaba sucediendo; es decir, como si la performance, en ese primer momento, hubiera fracasado técnicamente y, así, hubiera generado incompreensión. ¿Y si en ese malestar, sorpresa, extrañeza, y hasta diversión de algunos espectadores que vemos en los archivos; es decir, en esas diferentes reacciones de los espectadores, leyéramos, justamente, la afirmación de una singularidad sintáctica con la publicidad que desde el mismo repertorio *pop* la performance genera al multiplicar los efectos y sentidos?

Patrick Imbert (“Productividades”) ha señalado que la publicidad a lo largo del S XX supo incorporar y apropiarse de recursos literarios y artísticos para su provecho, transformándolos en clisés operativos. Y a pesar de que la publicidad presente, muchas veces, un lenguaje similar al literario, siempre hay una diferencia que no puede jamás asimilar: “Aunque esta publicidad incita a idear varias opciones, al final estas posibilidades se reducen a una sola, Diners Club, que nos dice que la tarjeta es la llave. En esto difiere el texto literario que deja

abierto el camino” (232). Lo que plantea Imbert es que la publicidad, a pesar de que pueda abrirse al juego del sentido, siempre lleva por debajo un mensaje: el del consumo de una marca. El lenguaje publicitario es, de este modo, utilitario para la lógica de la mercancía ya que promueve su consumo y dirige todo su accionar a conseguir el consumo del espectador de la mercancía-marca que se vende. Justamente esto es lo que está roto en *Poesía es +*. A pesar de configurarse con la lógica de la publicidad, y a pesar de portar, incluso, un logo, no hay un telos definido ni desde los diferentes elementos que la conforman, ni desde las reacciones del espectador, ni siquiera de las pretensiones para el que participó de la performance - hay convocatoria, y apelación a un público, pero que finalmente, sostiene Urriola, “que escuche el que quiera”. Lo que la performance escenifica, transportando diversos soportes, lenguajes y hasta situaciones-espacios, como el sobrevuelo en el puerto de San Antonio, no es un mensaje, sino una práctica que genera comunidad con algunos, que se suman al signo + del globo, y que instaure disensos con otros, que prefieren ignorarla, o que rechazan la performance como frustrada. Más allá de las intenciones declaradas por sus ejecutantes a posteriori, tanto en entrevistas como en el manifiesto, la performance adquiere su eficacia en su inutilidad, sostenida no solo por la poca convocatoria en algunas ocasiones, sino por las reacciones diversas de sus espectadores y por la fuga del sentido que genera, a pesar del sentido que reponen sus ejecutantes un año después en el Manifiesto y en las entrevistas que, si juega, se convierte, al mismo tiempo, en una frase más en la sintaxis compleja del poema total. La performance *Poesía es+* adquiere su eficacia en tanto publicidad inútil por demasiado poética.

Y lo hace re-elaborando melancólicamente el poder de singularidad de la práctica artístico-poética para garantizar su supervivencia incluso en una forma publicitaria y capitalista, a través de una apelación a praxis artísticas del pasado, a las que se niega someter a duelo, y a las que reelabora como ruinas que desajustan el tiempo presente, abriendo su futuro como fantasmas en un repertorio diferente. Un futuro singular que es, paradójicamente, un devenir melancólico del pasado. Porque en *Poesía es +* lo que sobrevive melancólicamente es el valor y el poder (inasibles) de las prácticas artísticas

frente a su mercantilización, e instaura, así, otro posible futuro de la praxis como insistencia de la disidencia con el mundo mercantilizado, incluso desde el uso (siempre desviado) de las formas de la propia mercantilización.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica, 1983.

Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la literatura occidental*. Valencia: Pretextos, 1995.

---. *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo, 2005.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2000.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2004.

Bauman, Zygmunt. *La globalización: consecuencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: FCE, 1999.

---. *Modernidad líquida*. DF, México: FCE, 2003.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones I y II*. Madrid, España: Taurus, 1972.

---. *Origen del drama del barroco alemán*. Madrid, España: Taurus, 1991.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama, 2005.

Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe, 1947.

Cámara chilena del libro. *Estadísticas de la edición chilena 1992-1998*. Santiago, Chile: Agencia chilena del ISBN, 2000.

Campos Prado, Nadia. © Copyright. Santiago, Chile: LOM, 2003.

---. *Job*. Santiago, Chile: LOM, 2006.

---. *Un origen donde podría sostenerse el curso de las cosas*. Santiago, Chile: LOM, 2010.

Campos Prado, Nadia- Urriola, Malú. "Poesía es +. Manifiesto". *Revista de crítica cultural* 26, 2003, pp. 68-69.

Cárcamo Huechante, Luis. *Tramas del mercado*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2009.

Cárcamo Huechante, Luis, Laera, Alejandra y Fernández Bravo, Álvaro. Comps. *El valor de la cultura*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo editora, 2007.

Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 1996.

Chávez, Benjamín. "Entrevista a Malú Urriola y Nadia Prado". *Salamandra*. Bolivia, 2003, p 1.

Boltansky, Luc - Chiapello, Eve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona, España: Akal, 2002.

Cortínez, Verónica. *Albricia: la novela chilena de fin de siglo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2000.

Danto, Arthur. "Arte pop y futuro pasado" en *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Deleuze, Giles- Guatari, Felix. *Mil mesetas*. Buenos Aires, Argentina: Pretextos, 2006.

Embajada de España. *El mercado del libro en Chile*. Santiago, Chile: ICEX, 2009.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía" en *Derrida en castellano* (www.derridaencastellano.com), Acceso: 2010.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos*. Rosario: Viterbo, 2013.

Huyssen, Andrea. "La política cultural del pop" en *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Imbert, Patrick. "La producción de significaciones diversas y legítimas" en *Trayectorias culturales latinoamericanas*. Buenos Aires: Galerna, 2009.

Link, Daniel. *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.

Longoni, Ana. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta" en Masotta, Oscar. *La Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires, Argentina: Norma, 2001.
- Masotta, Oscar. *El pop art*. Buenos Aires: Nuevos esquemas, 1967.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Pavis, Patrice. "Performance" en *Diccionario del teatro*. Madrid: Paidós, 1984.
- Panofsky, Irwin – Saxl Fritz. *Saturno y la melancolía*. Madrid, España: Alianza, 2006.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible*. Santiago, Chile: Centro de estudios visuales, 2009.
- . *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago, Chile: Metales pesados, 1986.
- Sin autor/a. "Dos poetas flotarán sobre la Plaza Italia". *Las Últimas Noticias*, Santiago. 9 de octubre, 2002, p. 35.
- Sin autor/a. "La poesía se elevó unos pocos metros". *El Mercurio*. 11 de octubre, 2002, p. 10.
- Sin autor/a. "Los versos caen del cielo". *El Mercurio*, 2002, p 78.
- Sin autor/a. "Registro fotográfico" sobre Poesía es +: <http://www.letras.s5.com/poesiaemas3.htm>. Acceso: 2013.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Argentina: Debolsillo, 2007.
- Starobinsky, Jean. "La melancolía ante el espejo. Tres lecturas de Baudelaire" en *Debats* 33, 1990, pp. 75-88.
- Urriola, Malú. *Hija de perra*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1998.
- Zizek. Slavoi. "Acto o melancolía" en *¿Quién dió totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción*. Madrid, España: Pretextos, 2002.