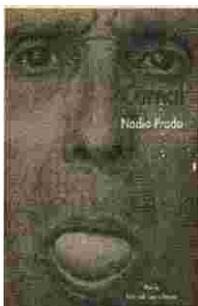


Nadia Prado: Una palabra dañada

Nadia Prado. *Carnal*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Leonidas Morales T.



Carnal es el segundo libro de poemas de Nadia Prado. El primero, *Simple placeres*, apareció en 1992, publicado también por Cuarto Propio. Los dos poemarios entran en una red de remisiones mutuas que sin borrar sus diferencias establecen sin embargo una complicidad temática y formal. Se asiste, con ambos, no al desarrollo de un discurso poético más sino a uno que hay que considerar entre los más interesantes de los que está produciendo un grupo joven de poetas chilenos. Los integrantes de este grupo eran muy niños en 1973 (seis, siete, trece años) como para que el Golpe Militar pudiera convertirse en un referente biográfico con las características de un acontecimiento traumático, cosa que sí ocurrió con grupos inmediatamente anteriores. Podría decirse en cambio que para los integrantes de este grupo más joven, la sociedad y la cultura de mercado globalizado impuestos por la dictadura a lo largo de la década del 80, legitimado y profundizado en la década siguiente por nuestra extraña "transición a la democracia", es un marco histórico ya dado en cuyo interior se forman y dentro del cual publican sus primeros libros.

Por lo mismo, me parecería del todo pertinente un enfoque crítico orientado a determinar, primero, el orden estético que cada uno de estos nuevos discursos instala y, segundo, la relación de sentido que tales órdenes guardan con el marco histórico (cultural y social) que condiciona su producción. Son éstos, justamente, los dos movimientos críticos sucesivos que quisiera intentar aquí en torno al orden estético introducido por el discurso de Nadia Prado, pero limitándome sólo a la articulación que de ese orden ofrece su segundo libro, *Carnal*. Tampoco tengo la pretensión, quimérica por lo demás, de enunciar todos los elementos formales y temáticos principales discernibles en la configuración del orden estético de este libro, y

de pesquisar su posible sentido. Mis pretensiones son necesariamente más modestas. Sólo quiero, en lo que se refiere al primer movimiento crítico, ocuparme de tres elementos importantes del orden estético señalado, todos solidarios entre sí desde el punto de vista del efecto de verdad sobre el lector. Estos elementos son los siguientes: la forma del lenguaje, las relaciones entre escritura y cuerpo, y, por último, las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el espacio que el lector reconoce como el territorio que ese sujeto habita.

¿Cuál es la forma del lenguaje de los poemas de *Carnal*? Cuando digo forma, incluyo en este concepto la especificidad de la sintaxis, del léxico, de la entonación, del ritmo. En el caso de *Carnal*, la sintaxis y el léxico se inscriben en la tradición abierta en Chile por la "antipoesía" de Nicanor Parra: la de la sintaxis y el léxico del lenguaje hablado, de la comunicación cotidiana y coloquial. Un modelo que desde entonces, y con múltiples variaciones, recorre gran parte de la poesía chilena. Si se toma a Parra como un referente metodológico, tres diferencias habría que subrayar, por lo pronto, en este terreno. Una: el léxico de Nadia Prado, como lo sugiere ya el título mismo de su libro, gira esencialmente alrededor del cuerpo como campo semántico dominante. Dos: a pesar de ser un verso libre, el de Parra tiende sin embargo a una cierta regularidad rítmica. El de Nadia Prado en cambio sólo de manera episódica entra en esquemas de alguna regularidad. Más bien se complace en frustrar expectativas en este sentido mediante la apelación a recursos propiamente prosísticos, como el de evitar que los finales de línea coincidan con una pausa, e incluso con límites sintácticos. Tres: en el verso de Parra el componente emotivo asociado a la entonación es el que siempre acompaña al sarcasmo, la ironía, el humor. En Nadia Prado ese componente se halla en general ausente. Es otro el que domina en ella: uno ligado al gesto de autoconmiseración, lo que, unido a otras coincidencias (de lenguaje y configuración de espacios domésticos), evoca de inmediato en el

lector la poesía de César Vallejo.

El segundo aspecto que quiero considerar dentro del orden estético propuesto por el libro que comento, se refiere, lo anticipé, a las relaciones entre escritura y cuerpo. Tratándose de la escritura de una mujer, la presencia del cuerpo como término implicado no es para nada una sorpresa. Si llaman la atención dos comprobaciones. Una: que haya entre ambos términos relaciones simétricas, especulares, de correspondencia sistemática: el cuerpo es en sí mismo escritura, pero opaca, y la escritura en cambio es cuerpo revelado, o, a lo menos, cuerpo expuesto a la luz de la lectura. Dos: que estos términos aparezcan aquí hermanados por un menos: por un déficit. De un lado, hay un cuerpo que cuando la pasión se retira de él es "agrió", como si aquélla lo visitara sólo para que él haga patente su sabor "agrió". Pero "agrió" es también el lenguaje, la escritura, cuando se detiene y deja lugar al reinado del silencio. El cuerpo, como saldo, es finalmente un vacío doloroso: una herida. Por eso abundan en la poesía de Nadia Prado las "costras", las "cicatrices". Porque las heridas, si no matan, generan costras, y porque las costras, al caer o removerse, dejan al descubierto cicatrices, es decir, memorias de una herida y de un dolor. Paralelamente la escritura, traducción o lectura del cuerpo, no puede ser una empresa no afectada ella misma por las heridas, costras y cicatrices como nudos velados de la semántica del cuerpo que traduce o lee. Por eso es ella también un rosario de incisiones, de huecos, de perforaciones: las manos que escriben "agujerean hoja tras hoja, relatando lo que los labios callan". Las palabras, sobre la página, no son presencias, espacios plenos: son también agujeros. Es decir: heridas.

Por último, el tercer aspecto del orden estético que examinamos: las relaciones entre el sujeto de la enunciación y el espacio que lo aloja. Se trata de un sujeto privado, obviamente, que reflexiona experiencias, que hace recuerdos y pronósticos. Un sujeto que habita un espacio doméstico, de interior, desde donde, a veces, mira hacia afuera por una ventana, hacia una ciudad o un cielo que parecen ajenos. Un espacio como lugar fijo de residencia, "el único sitio donde he vido", dice el sujeto, porque, explica a continuación, "no soy migratoria". Es un espacio cuyo entorno urbano se adivina o se infiere: el de la sociedad y la cultura de mercado globalizado, el de la "sociedad del espectáculo" como lo llama

Guy Debord. Un espacio que reproduce en su interior los signos que definen el entorno. El principal, el televisor: la pantalla, la imagen con su cantinela estetizada. Dice el sujeto: "Estuve a punto de desaparecer frente al / televisor", borrada, absorbida por la imagen espectacular. Y agrega: "Desde hace meses seco mi baba al despertar. Me abandono y engullo imágenes hasta cansarme de nuevo y otra vez / dormir". En otras palabras, la sociedad del espectáculo, la cultura de la imagen estupidizan, hunden al sujeto en una jalea estética pero degradada, somnífera. El espacio doméstico que habita el sujeto es en definitiva el lugar de una detención y de un encierro, pero no porque ese espacio doméstico lo aisle del entorno social y cultural, sino porque, justamente, es el espíritu de ese entorno, que se halla metonímicamente reproducido en el interior del espacio doméstico por el televisor, el que lo separa del pasado y lo sustrae del futuro. Es pues un sujeto sin historia: "Los ojos del futuro no son otra cosa que las llagas de / antaño", dice.

El segundo movimiento crítico anunciando al comienzo como parte de las tareas asumidas en esta presentación del último libro de Nadia Prado*, es decir, la determinación de la relación de sentido entre las características del orden estético configurado en el libro y las condiciones históricas de su producción, o sea, las del marco social y cultural que se impone en Chile a lo largo de las décadas del 80 y del 90, queda así con su horizonte claramente perfilado. Utilizando un modelo de lenguaje hablado, estructurando así una determinada poética de la prosa, Nadia Prado nos propone una relación dialógica, de correspondencia mimética entre escritura y cuerpo, pero sólo para hacer visible que se trata de un cuerpo y de una escritura asolados por un mismo "daño", un "daño" que en el cuerpo origina herida, costras y cicatrices, y que convierte a la escritura en una sucesión de signos como huecos, como perforaciones, como ausencias. La identidad precisa de ese "daño" parece haber quedado dilucidada al examinar las relaciones entre el sujeto de la enunciación y la índole del espacio doméstico que habita: es el "daño" que sedimenta o precipita una sociedad, la nuestra, la del mercado globa-

*Este texto, en efecto, fue leído como parte de la presentación del libro de Nadia Prado, el 17 de diciembre de 1998.

lizado, y una cultura, la cultura post-moderna del espectáculo. Ambas, esta sociedad y esta cultura, al encapsularnos en el interior de un presente maliciosamente estetizado, nos privan de la memoria y nos niegan el futuro como objeto del deseo, como territorio utópico. Pero el discurso poético de Nadia Prado es un discurso inconformista, rebelde. Políticamente saludable por lo tanto. Como no se resigna al encierro, porque tiene sed de memoria, o lo

que es igual, sed de futuro, en otras palabras, de historia, y sueña la felicidad del cuerpo, es decir, la felicidad de una escritura, no puede sino lanzarle al lector esta exhortación provocativa: "Pídele al cuerpo que no se subordine, que sea más carnal / que nunca, que no tema (...). Haz que en el sitio de la miseria se consagren las palabras / y constrúyelas cortopunzantes, que agujereen aunque no / estés para pronunciarlas".