

ENSAYO (A)CERCA DE LA MUERTE DE NARCISO: *LA NUBE* DE FEDERICO SCHOPF

David Wallace
Universidad de Chile
dwallace@uchile.cl

PALABRAS CLAVE: Narciso, *La nube*, Federico Schopf.

Key words: Narciso, *La nube*, Federico Schopf,

I. LAS TRES VÍAS DEL TÓPICO *PUER SENILIS* EN LAS PATÉTICAS NUBES SUBLIMES DEL CIELO VALDIVIANO.

“Este soy yo: Un sujeto en el acto de sacarse los anteojos”.

Hay que agradecer a algunos poetas chilenos que, de vez en cuando, retrasan la publicación de una obra. Este es el caso de Federico Schopf quien, hace pocos años, publica *La nube*¹, un libro que exhibe la *vejez de un niño* fantasmal formado en la lectura y escritura de literatura, sí, y aunque no lo crea el lector o lectora de estas páginas, de buena literatura, arraigándose, a la vez, dentro de cierta institucionalidad académica (*sub*)*alterna* que lo esperaba, al regreso del exilio, desde la vacancia que, poco tiempo después, iba a dejar Enrique Lihn con la muerte del *ensayo poético* dentro de la escena crítica literaria local.

El autor de *La nube* se ubica, junto al propio Lihn, Ronald Kay y Raúl Zurita (el de *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982), naturalmente), Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira, en el mejor ejercicio consolidado de judicatura crítica/creativa que ha existido en esta cartografía nacional. Ésta se ve enfrentada hoy a una crisis discursiva que la amenaza, pienso, a partir de la emergencia o urgencia de los *pastiches* críticos (en el sentido que Jameson le asigna a este término, esto es, una *parodia vacía*) recientemente generados

¹ Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

por la institucionalización *monumental* del proyecto conmemorativo del Bicentenario y que se continúa hasta nuestros días.

Estos discursos adolecen permanentemente de gestos escriturales, es decir, de ensayos erráticos que copulen eróticamente con la creación lírica como documentalización de la conmoción, emoción testimonial convulsa o epiléptica elipsis, que funciona como expresión de la derrota padecida schillerianamente mediante el terror generado por el Golpe de Estado de 1973 que ha marcado, además, nuestras biografías y bibliografías. Este pánico, equivalente a la desilusión experimentada como crisis –tanto por Schiller cuando escribe sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, como por Beethoven en su *Novena Sinfonía*–, ha arruinado nuestra memoria patrimonial en la *cosmética* sublimación de las *co-lecciones evasivas e invasivas* convocadas por los actuales diálogos reparatorios/curatoriales del tribunal del arte chileno: ausencias/presencias y exclusiones/inclusiones del discurso emancipador binariamente moderno, proclamado sintéticamente por el poeta alemán a través del patetismo dispuesto en el sin-fónico *himno sordo* de Beethoven.

La crítica literaria periodística, por su parte, sigue descansando en la concepción heroica del impresionismo crítico, en la línea que se establece desde Alone hasta la dictadura censal de Valente, por medio de una agónica *epigonia apastichada* que desecha ese saber modélico que nos guiaba a los clásicos, por lo menos. Como resultado de esta situación, el medio literario actual hace valer el (dis)gusto por las narrativas, ya que éstas se transforman en objetos de consumo privilegiados que transitan permanentemente en los juicios que mezclan los criterios editoriales con estrategias comerciales en el estrecho borde situado entre texto y *paratexto*: reseñas, entrevistas, portadas, solapas y contratapas que condicionan la historia de la lectura como consumo de las obras de acuerdo al conocimiento heteróclito y diletante del autor/juez que sí tiene tribuna para los lectores *mass-masivos*.

Exclusiones/inclusiones que han sido continuadas por una genealogía que se desvía, desde la distancia nietzscheana, del origen a través del olvido como nacimiento de toda una generación a la cual, también, pertenezco: aquella con-formada en el Campus La Reina de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, a la que arriba Schopf a fines de los años ochenta cuando retorna del exilio, trayendo una serie de lecturas que habían estado *teórica y estéticamente* amordazadas por la censura estructural fascista del estado del arte en esos años: en el sentido barthesiano, por cierto, o sea, por medio del discurso de poder o dominio instalado en el miedo y entremedio de la excepción o estado de sitio permanente.

A pesar de la violencia ejercida sobre los significantes por los decretos de la dictadura, fuimos capaces de refugiarnos en la inmanencia de la obra literaria excluyendo/incluyendo, asintéticamente desde la tensión continua, todo tipo de (des)contaminaciones en ese espacio que representó, no una resolución, pero sí un significado ético anterior a la lectura, heredado de nuestros fantasmas mayores, cuando éramos todavía niños: la *Edad de oro* en términos de la (in)formación *escolástica* recibida, en esos oscuros tiempos que transformamos, por el recurso permanente de la subversión lúdica, en un *carnaval* propio de la edad media que atravesábamos en nuestra medianía de edad, expresando la mayoría de un nosotros desde una minoría universitaria.

Recusando esta línea permanentemente, se (des)describe el trazo y atraso de Schopf en estas hermosas páginas de *La nube*, que ya leo y releo porque dedicadamente me regaló el libro: incluso intencionó mi recepción de la obra, desde el sarcasmo que tanto me gusta de mi amigo, para divertirse conmigo, y a través mío, ante la contemplación de su propia tragicomedia que lo (a)cerca, cercanamente, y antes de tiempo, a la muerte. Aquí muestra y demuestra argumentalmente, es decir, retóricamente, la calidad de su oficio poético por medio de la incorporación de elementos situados en la mejor tradición literaria dentro del paupérrimo espacio poético local que ha hecho del chiste fácil, auspiciado por Parra (quien cierra definitivamente su proyecto antipoético con la restauración cosmética de su prédica en el predicado del Cristo de Elqui, a fines de los años setenta; idea que, por lo demás, comparto con mi amigo Leonidas Morales), un arquetipo y estereotipo de (inter)dicción para la divulgación de obras apuradas y no depuradas en aporías como las que exhibe este último libro de Schopf.

Este nuevo fracaso de una crítica disociada de la producción lírica, acaso, y del que este autor no es un caso picaresco más, al estilo del *Buscón* de Quevedo, o una cuota impaga de un *hijo de ladrón*, ha posibilitado la instalación de una nueva divisa mercantil que autoriza todo tipo de escritura en este continente poético que incluye a Chile como país de vates, bates, bateas y beatas. Siento nostalgia por ese *cajón de-sastre* espiritual y crítico que me produjo la lectura que hice de Enrique Lihn, junto a mis amigos, en los años ochenta en Bellavista, entre el Galindo y el taller de Nemesio Antúñez; la misma que siente Schopf en uno de sus poemas de *La nube*.

Por otra parte, la mayoría de edad que ha alcanzado la crítica literaria académica actual, la ha situado lejos del componente material, textual, lingüístico de la poesía, y su tipo de ensayo, entonces, repite las inveteradas lecciones de una hermenéutica fundada en el *trivium* que transforma a la retórica en mera regla de oratoria ornamental para persuadir o disuadir a esta comunidad irremediabilmente perdida en la crisis de la experiencia y el fin de la representación. Por ello, y privilegiando su propia lógica, en tanto expresión gramatical, hace del paradigma *totalizador* una dimensión central de la lectura, en tanto eje de selección de la invención e ingenio retórico ubicado en medio de colecciones museales tradicionales. Así, la predilección por la lectura metafórica y su conveniente confusión *cratílina* con la realidad simbólica althusseriana, revelan, anfibológicamente, a la hora de mostrar sus resultados en sus respectivos campos de estudio, la evidencia de la ausentación fantasmal-fenomenal de diferencias entre referente y referencia semiológica.

De esta manera, las diversas interpretaciones que se derivan de esta situación, de acuerdo a modelos historiográficos, éticos y estéticos, identitarios, culturales, psicoanalíticos, feministas y muchos, muchos otros, no hacen sino demostrar argumentativamente el valor reductor de la precisión arquetípica, la *certeza o verdad*, en tanto manifestación del imperio ideológico de la cultura tradicional como un campo constantemente disputado por la hegemonía de la burguesía arribista chilena, fielmente reflejada en parte de la obra de Blest Gana (*Martín Rivas*, 1862), Orrego Luco (*Casa grande*, 1908), Donoso (*El lugar sin límites*, 1966), Huneus (*El rincón de los niños*, 1980) y el pobre pastiche de Fernández (*Los nenes*, 2009).

La paradoja estriba, sin embargo, en que siempre hay una idea preconcebida, un *estribo*, acerca de lo que es o no es literatura. Distintivamente, *La nube*, desde el exceso que hibrida poesía y ensayo, se sitúa en la pregunta por la pregunta, antes que en la búsqueda de una respuesta por el carácter literario e identitario de la escritura chilena de la postdictadura.

Extraño, hoy día, los cursos del *ex-curso* desviado que sigue Lihn en sus páginas críticas al jugar con los significantes y ponerlos a girar cinematográficamente en el carrusel caleidoscópico de su *Circo en llamas* que es, también, el nuestro durante esos años. Puesto e impuesto en la obra artística, cohabita, a la vez, con la pantalla de televisión que nos adormece, soportándonos, frente a *Cuánto vale el Show* y su *pastiche católico* actual: *Chile: país de talentos*, en tanto recurrencia re-cursada permanente por una crítica *aguantada y enguantada* en la *doxa*, y no en la escritura de la paradoja; aunque al respecto, sobre-abundan las opiniones.

El ingreso, en nuestro medio, de la opinología literaria ha prohibido, todavía, la domesticación de esos animales llamados literatos o *pompieri* en ensayos carnavalescos y humorísticos de lectura: recuerde el lector o lectora la *performance* de Rodrigo Lira y, sobre todo, el juicio crítico de la crítica de espectáculos Yolanda Montecinos, la evaluadora de la *actuación patética y poética del sujeto de Lira* declamando un fragmento de Otelo, que se expresa en el siguiente enunciado: “por su actitud, le voy a dar \$ 2000 pesos”.

Al mismo tiempo, y como había que tomarse la realidad seriamente en la seriación de nombres de desaparecidos y asesinados, nos transformamos en sujetos anfibios o anfibiológicos, pues hicimos de la concepción lúdica, existencial y *farsesca*, frente a tanta violencia ejercida sobre la escritura, una forma de sobrellevar, a través de una teoría literaria travestida en historia del arte y filosofía, obteniendo como obra *apastichada* el *Resistiré*² del *Dúo dinámico*: Ronald Kay (*Manuscritos*, 1975) y Patricio Marchant (*Sobre árboles y madres*, 1984), adláteres de Lihn y que se (pre)ocuparon por residir en un habitáculo a la deriva, esto es, *atópico*, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, (de)mostrando esas señas del *naufragio de la utopía* en sus

² Cuando pierda todas las partidas / cuando duerma con la soledad / cuando se me cierren las salidas / y la noche no me deje en paz. / Cuando tenga miedo del silencio / cuando cueste mantenerse en pie / cuando se rebelen los recuerdos / y me pongan contra la pared. / Resistiré para seguir viviendo / me volveré de hierro para endurecer la piel / y aunque los vientos de la vida soplen fuerte / como el junco que se dobla / pero siempre sigue en pie. / Resistiré para seguir viviendo / soportaré / los golpes y jamás me rendiré / y aunque los sueños se me rompan en pedazos / resistiré, resistiré. / Cuando el mundo pierda toda magia / cuando mi enemigo sea yo / cuando me apuñale la nostalgia / y no reconozca ni mi voz. / Cuando me amenace la locura / cuando en mi moneda salga cruz / cuando el diablo pase la factura / o si alguna vez me faltas tú. / Resistiré para seguir viviendo / me volveré de hierro / para endurecer la piel / y aunque los vientos de la vida soplen fuerte / como el junco que se dobla / pero siempre sigue en pie. / Resistiré para seguir viviendo / soportaré / los golpes y jamás me rendiré / y aunque los sueños se me rompan en pedazos / resistiré, resistiré.

ensayos de resistencia al dominio monológico del *gran dictador* chaplinesco durante esos años claro/oscuros.

A mi juicio, un genuino recuperador de esta tradición es Pablo Oyarzún con su *letra volada* (2009), así como también las ex-posiciones teóricas de Sergio Rojas que conjuntan *materiales para una historia de la subjetividad* (1999) referidas al problema de la sujeción del sujeto *al sentido de dar sentido*, esto es, al ensayo de su propia crisis dentro del lenguaje literario. La respuesta de ambos, *desde las facultades del arte*, es el escepticismo de la obcecación por la acción teórica: la escritura sobre el cuerpo transtextual que reclama contaminaciones, como dijo Sarduy hace tiempo ya, pero que nosotros, los literatos, nos resistimos a asumir porque tenemos las *facultades mentales perturbadas por la claridad* que nos sitúa en la oscuridad de la comunicación literaria: la especificidad del objeto poético que es leído, en su renacer artístico, normativamente, como hizo el Renacimiento con la poética de Aristóteles, impone y nos dispone en una idea de *identidad trágica* que reemplaza la acción, el tiempo y lugar de la escritura, desplazándola, así, a una función de amedrentamiento social fundado en la política *catártica* y no en la re-vuelta de los signos invertidos retóricamente en su propio simulacro abismado por el ejercicio crítico- poético.

Sin embargo, y antes de tiempo, la docta soledad de Martín Cerda *quiebra la palabra* (1982), en la escena de los ochenta, recuperando los antecedentes críticos acerca de la doctrina reflexiva, fragmentaria y escritural que se hospeda *hostil y hospitalariamente* dentro del ensayo literario contemporáneo: Lukacs, Adorno, Benjamin y Barthes que soterradamente leemos los alumnos y alumnas fuera de clases y gracias a la generosa facilitación que significa la irrupción de las fotocopias en el patio de la Escuela, coexistiendo con las salas y auditorios: lugares siempre provisorios, precarios, *oscuros*, atestados *claramente* de estudiantes ausentes.

Fotocopias utilizadas por el mismo Lihn para discutir *Los derechos de autor* (1981) del burgués que apoya mayoritariamente la dictadura, pues ésta le ha permitido capitalizar su propiedad privada en el mercado de valores frente a la amenaza socialista utópica que es sacrificada e inmolada en ese héroe mitificado por el discurso de la derrota vital y biográfica que asumimos con-juntamente en la salvación, hoy estatuaría, de *Salvador Allende en La Moneda* de cambio de la transición hacia la democracia que encabeza el primer gobierno de la concertación a comienzos de los años noventa.

Al otro lado, sin embargo, la estrategia judicial o *recurso de amparo* de este género literario llamado ensayo juega con la combinación de los signos en el cuerpo textual de la literatura, ya que permite, etimológicamente, *pasar la prueba*. Sin embargo, aquellas fotos de páginas copiadas siempre se borraban cuando las acumulábamos unas sobre otras en nuestras repisas: palimpsestos en la palma de la mano para escribir sobre esa famosa pantalla verde, luego amarilla, nunca en colores, que simulaba la virtualidad de un Neruda postmoderno con la entrada de los computadores a la Universidad: triste espectáculo de la muerte de ese lívido *stencil* y también de nuestra libido juvenil cuando salimos, licenciados, esto es, echados a la calle, a comienzos de los años noventa, con un título que no servía para nada, pero que nos daba el crédito de ser buenos y, casi siempre, malos lectores desde la por-fía, por favor. Nostálgicos quedamos de esa fabulosa orgía que protagonizamos en La Reina: manifestación de una alegría contagiosa que reunía

nuestros cuerpos erotizados por la escritura y lectura de literatura; *como reina que acaba* diría neobarrosamente, ahora, Perlongher, ¿no?

Performances e instalaciones de acciones de arte que, a través del Grupo *Cada*, encontraron *cada día* un discurso crítico hospedándolas en la crítica ensayística de Nelly Richard. Acusada y tachada de difícil y enigmática, la crítica académica tradicional la instaló, con su propia complicidad, en los *márgenes* que sostenían su escritura de la *institucionalidad* ensayística contrahegemónica*.

Empero, soy un lector que ha seguido la trayectoria de Schopf a partir de *Desplazamientos*³ y no dejo de *aperplejarme* por las desviaciones alegóricas que allí se *soportan*, pues este escritor concibe la literatura como un trabajo material *de-morado* sobre los significantes (fónica, léxica y gramaticalmente dispuestos). Por eso, y en la década del sesenta, y perteneciendo al grupo Trilce, ya incorporaba, desvistiendo la palabra, la semántica intertextual, o isotopía paradigmática, según Greimas, como ejercicio que *borraba las huellas* que seguía su escritura al reconocerse ésta híbridamente (post)moderna.

Pero no solo se trata de la *mezcla* que, por ejemplo sigue Gironde en *La Masmédula* (1956), sino del exceso ético y estético al cual remite etimológicamente el concepto latino *hybrida*. Así, “la nervadura de una hoja aloja el límite en que su rostro / conserva su figura de adolescente perpetuo del universo, / cansado de su ignorancia y de inútiles búsquedas interiores, / se hizo viajero de la luz” (Schopf, *Desplazamientos* 13, “1”).

En consecuencia, Apolo órfico travestido en Narciso altazoriano, que acoge y escoge la escuela romántica para hablarnos de un erotismo transgresor que se encuentra “atravesando tormentas y nubes de luciérnagas y galaxias” (15; “6”) donde “la muerte ha dejado de preocuparlo / desde que descubrió la amplitud del mundo” (17; “13”). Su tiempo, en ese entonces, “no es sino una flor / por donde se contempla el mundo” (17; “14”) desde una táctica barroca que anagramatiza, igual que Huidobro, la rosa en azor desde la locura que transita desde autores de transición (Hölderlin y Goya, por ejemplo) hasta un simulacro postimpresionista que (des)dibuja clasicismo y romanticismo en los girasoles de van Gogh: “este rostro multiplicando en que eleve / un par de ojos, girasoles que maduran ciegos bajo un / cielo de cobalto espeso, quemadura opaca ofrecida a las manos” para la escritura (“Retrato de un poeta” 21).

El sujeto poético de Schopf se (*a*)*sujeta*, anclando su *corpus*, ya en esos años, en la tradición órfica de la poesía, pero intervenida por la lectura que Rilke hace de ella en sus sonetos: *Mellado de luz asciende Orfeo*: “argentado de espuma / estremece los hombros” (“Orfeo” 24). La disposición cadavérica del enigma del desmembrado poeta en la arena se proyecta a la ausencia de la imagen que “Se observa en las nubes, / en el cielo, planas / y densas, todo / ha perdido su brillo, / la lámpara, un recuerdo / y es imposible / observar las ventanas, / los árboles ajenos, el pasto, / intentar un examen” (“Ausencia” 27). “Ahora que desciendo de las nubes [...] descubro que el olvido es el camino” (“Versión tercera” 31-32). Y se con-duele en una historia biográfica, “en el declive particular de esas proporcionadas nubes... *como* cosmonauta ciego” (“Historia”

³ Santiago: Ediciones Trilce, 1966.

42-43) que pone en la balanza el ensayo de sus veintiséis años como niño viejo: “tengo que reconocer que la otra vida existe” (“Balance” 48).

II. DES(H)ECHOS ESCRITOS EN EL TRIVIUM

“No entres en este charco no tiene fondo
perderás todo lo que dejes en tierra firme
y lo que ves en la otra orilla”.

Veinte años más tarde, no obstante, y desde la adultez que se aproxima a pasos agigantados a la vejez que representa el hecho de sentirse enfermo, publica *Escenas de Peep-Show*⁴. Allí leemos una variación del motivo erótico que se transforma, ahora, en obscena pornografía. Desublima el referente kantiano de su obra anterior que se expresaba, además, aritméticamente en una serie numerada de *desplazamientos* que lo ubicaban en la astronomía del *quadrivium* medieval, reinventado por el romanticismo como ciencia del movimiento, y de la música órfica que su lírica (*ob*)tiene por medio de citas, situadas situacionalmente en el territorio de la geometría que espacializa adverbialmente, déicticamente, su primera obra poética.

Así, y a mediados de los años ochenta, su poesía se ve contaminada por la enfermedad como una forma de resistencia romántica a ese despertener-se que provoca su exilio en Alemania, generando (di)seminación contratextual con su primera obra: “el enfermo gritó: / no hay otro mundo / el paraíso artificial / es esta pesadilla / de tener que decir / no hay otro mundo / en este mundo” (“Variaciones para despertar sentimientos convencionales o de la enfermería” 9). La debilidad etimológica de su morbilidad se expresa en el voyerismo intransitivo que lo conduce a la escritura enferma en tanto espacio de refugio rasgado: “Sostienes el cuchillo / a la hora del desayuno / y apenas lo desvías / a la luz que se filtra / por las láminas de aluminio (27) que exhibe un aspecto donde Su cuerpo se desplaza como arena movediza / Su cuerpo se reúne, se dispersa, se disgrega” (“II. Informe” 35) como el de Orfeo. A través de la partícula pronominal *se*, el sujeto poético anfibologiza, a la manera de Heidegger y Barthes, su hospedaje post-estructural en lo impersonal de la mirada perversa sobre el cuerpo femenino que lo apela e interpela por el hecho de sentirse in-versa(da)mente enfermo: “Es la mujer por la que tanto has esperado / Una belleza que no es para ti / Allí frente a tus ojos a tus manos / la vagina a la altura de tu lengua / inalcanzable como tantas cosas en tu vida / La espuma en el vaso de cerveza que lentamente beberás” (“El poeta continúa en el peep-show” 43).

El culto al mal, que sigue la impronta de la inscripción lapidaria de Baudelaire en el museo de Verlaine (como lo hará más tarde con su propio epitafio en *La nube*), pero releído contemporáneamente por Benjamin, en tanto aparato de desinfección romántica

⁴ Santiago, : Ediciones Manieristas, 1985.

frente a la moral acostumbrada por la hipocresía burguesa, le sirve, como gesto, al sujeto poético, pues acumula mecanismos intertextuales desde cenizas y desechos, generando nubes, cúmulos⁵, cortinas de humo, en un sistema estelar simulado con el objetivo de ofrecer una *ascesis* escépticamente aséptica como dispositivo de purgación ante la contemplación iluminada de la violencia ejercida sobre el lenguaje por el código ético-estético, desunido por el ejercicio de una cosmética hiperbólica sostenida por la hiperrealidad violenta de la pornografización del cuerpo deseado: mercancía de consumo que se consume cenicientamente, también, en esta escritura: “Son espejismos / en que las tetas y las piernas cuelgan / enrojecidas por el gas que las rodea e interfiere la visión: / son bocas rojas en que brilla el fuego de la carne / son pozos sépticos o container a la vera del camino / y se consumen en la noche oscura / a la velocidad de la demanda” (“Las flores del mal” 49).

Lo contemplado se transforma, entonces, en ruina museal templada barrocamente en un simulacro de la *oh-diosa* misa de Bach, que se escribe como réquiem *in-tensión-hado* entre Mozart y Fauré, haciendo resonar la insuficiencia de la palabra poética para enfrentar la ausencia de realidad, es decir, la *noche transfigurada* (Schönberg), que la paradoja hiperreal ha sepultado en Roma: mausoleo anagramático del amor erótico: “Roma es el más grande peep-show del mundo donde hay tanta luz que se hace noche” (“Meditación sobre Roma” 53). El recurso al oxímoron soporta intertextualmente esta escritura en esa *melancolía* que también se hace oír desde Fauré, y que en esta página que escribo no se alcanza a escuchar, sino como un *lamento lento*, y que es propia, como *suplemento*, del ciclo residenciario de Neruda, aunque el autor de esta escena dialógica de citas sin comillas quiera (des)ocultarla: “Algunos templos –o sus restos– se alzan contra el cielo / sostenidos por el aire (que parece sostenerlos). / Enormes pilas de columnas y estatuas destrozadas / hacen pensar en cataclismos en cámara lenta o en otras disgregaciones” (“Los templos de Agrigento, II” 64). Su *sistema* poético se ha transformado, finalmente, en *sombrio* lenguaje de muerte.

Vuelto sobre el dispositivo retórico concebido desde esa tensión intencionada por el discurso crítico, *la tónica romántica*, en su desviación (post)moderna, se alza como emblema, que inscribe y escribe fantasmalmente dentro de los *tropos*, como fenómenos meramente retóricos, para enfrentar el derrumbe, a pesar de la enferma perversidad que caracteriza al sujeto del enunciado fenomenológico (conciencia, percepción intencionada y experiencia de lo real) que se entreteje en estas líneas. Destruye o desconstruye, por medio de la derogación del carácter representativo del lenguaje, esto es, su referencialidad, al sujeto de la escritura que, ahora, solo *se per-forma* reflexivamente a sí mismo en su caída intransitiva, no complementándose con el número gramatical que ausenta semántica y sistemáticamente la lógica, por medio de la litote: “No este polvo que se amontona sobre polvo / en esta urna eterna a tajo abierto / y el lento paso de las nubes” (“III” 63).

⁵ Conjunto de nubes propias del verano, que tiene apariencia de montañas nevadas con bordes brillantes. Agrupación, muy espesa a la vista, de estrellas de magnitud aparentemente pequeñísima; p. ej., la Vía Láctea.

La sirena de Circe ha sonado, desde Heidegger, para adelantar la despedida de este Orfeo travestido que es el sujeto poético de la obscena escena del peep-show: lo que vemos desborda nuestro orden y desorden, y parece decirnos: *adelántate a toda despedida* como había declarado, desde la oscuridad iluminada, Rilke en sus *Sonetos*, anticipando su propia muerte.

Por último, el signo de la renovación poética que introduce Mallarmé, a fines del siglo diecinueve en la escena obscena de la literatura europea, *mas mediatizado* por el modernismo de Darío y sus epígonos latinoamericanos, ha dejado al sujeto de Schopf convertido en un “cisne sin Leda que creía / ver en cada mujer el paraíso perdido esfumándose en la distancia” (“A orilla del mar mediterráneo” 67).

III. LA SALAMANDRA ENCIENDE Y APAGA A EURÍDICE EN SU VIAJE CARTOGRAFIADO POR EL AVERNO

“yo procuro atrasarme siempre
como huésped que sale último
—o lo sacan—
del gran banquete”.

En mi lectura, la salamandra, esa *especie* de anfibio, soporta la anfibia poética de *La nube*, ya que el poeta es capaz de vivir en el fuego sin consumirse mientras lo apaga, pero también consumándose gracias a la excepcional frialdad de su propio *a-zufre*: *Me miro en el espejo y veo la salamandra ardiendo en mis pupilas / o en su reflejo* (“Poética del espejismo” 29). Schopf se traviste, así, en un segundo Segismundo ante la concepción de la vida como sueño: “Quisiera ser eterno / no congelado en una forma etérea / como los ángeles / o degradándome en el tiempo / interminablemente / más bien como la salamandra / que se renueva sin cesar / ardiendo” (“La vida es sueño” 91).

Una *especie* de erótica/retórica barroca (pre)domina en la escena claro/oscura desplegada por *La nube*: *hay que ser permisivo / en materia de amor / que es algo claramente / claro-oscuro* (“Divertimento”). Dentro de este escenario vacío se (de)genera el gesto escritural profano que emprende el poeta:

El término *species*, que significa “apariencia”, “aspecto”, “visión” deriva de una raíz que significa “mirar, ver” y que se encuentra en *speculum*, espejo, *spectrum*, imagen, espectro, *perspicuus*, transparente, que se ve con claridad, *speciosus*, bello, que se da a ver, *specimen*, espécimen, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo. En la terminología filosófica, *species* es usado para traducir el griego *eidos* (como *genus*, género, para traducir *genos*), de aquí el sentido que el término adquirirá en las ciencias de la naturaleza (especie animal o vegetal) y en la lengua del comercio, donde el término significará “mercancías”, en particular en el sentido de “drogas”, “especies” y, más tarde, dinero (*espèces*) (Agamben 73).

Nuestra época se resiente espiritualmente, como ya he señalado al principio de este trabajo *que es también su final*, instalando una serie de *especies fantasmales*, propias del romanticismo, que el poeta atrae y distrae de manera manierista a su *estilo*⁶:

Entrelaza sus dedos con los dedos del fantasma / abre sus labios para recibir los suyos
/ se deja caer sobre el lecho / abrazada por el fantasma / refleja en su mirada el fuego
de sus ojos / –consumiéndose en una sola llama / la unión del cielo y de la tierra– /
y sonriendo lánguidamente / se apacigua con lentitud (“El espíritu de la época” 26).

El matrimonio del cielo y del infierno (Blake) aparece subterráneamente en el olor a azufre que exuda esta escritura rasgada por el punctum barthesiano:

En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Es segundo elemento que viene a perturbar el studium lo llamaré punctum: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza) (Barthes 64-65).

El enigma de la imagen anagramática del dolor hace de estas especies fantasmales (todas recurrentes en la ocurrencia de Schopf quien, retirándose de la mercancía pornográfica del libro anterior) es so-corrido a través de la apariencia que soporta suplementariamente su gesto paralingüístico en el tono poético elegido para la constitución de su propio museo/mausoleo:

La realidad por describir tendrá dos caras, de acuerdo a la lógica que utiliza Benjamin cuando analiza la cultura: la cultura como colección de colecciones. La fuente de estas colecciones es para él inagotable: es la ruina del mundo. Ahora bien, esta ruina constituye un botín que se acumula; lo que él llama bienes culturales, el universo de nuestros bienes culturales: “todos aquellos que hasta aquí han alcanzado la victoria participan en este cortejo triunfal en el que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. [...] No hay ningún documento de cultura que no sea, al mismo tiempo, documento de barbarie. ‘Y la barbarie que los afecta, afecta también al proceso de su transmisión de mano en mano’ (Tesis VII) (Déotte 137).

Museo que reúne, entonces, fragmentariamente co-lecciones dejadas por la tradición metonímica (post)moderna cuando se acoge la lectura alegórica⁷ desde el carácter desechable

⁶ Del lat. del gr. *Stilus*: punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas.

⁷ “... la autoridad del significado engendrado por la estructura gramatical queda totalmente oscurecida por la duplicidad de una figura que reclama a voz en grito la diferenciación que ella misma oculta [...] ¿Une en verdad la metáfora de la lectura el significado externo

que hoy tienen las ruinas: “Un efecto extremadamente importante de este doble proceso –el Museo– es que las obras van a comunicarse entre ellas, de una manera totalmente imprevisible e imaginaria. Es el principio de identidad –sin el cual no hay historia de arte ni historiografía general– el que aparece al mismo tiempo arruinado” (Deotte 47).

Desigual y contradictorio, el sujeto poético excluye/incluye, presenta/ausenta, la seducción que aún siente por Afrodita, pero, ahora, la *desecha* sexualmente⁸ dentro de su mausoleo: “La mitad de su cuerpo, el de Afrodita, / emerge de la piedra y de las aguas / cubierto apenas por la espuma leve / del movimiento de sus pies, que no se ven / y la túnica que alzan sus doncellas, / pero debajo de la tierra está deshecha / hace tiempo, realmente, como yo / en un futuro no lejano” (“Museo de las termas” 75).

IV. LA CONTEMPLACIÓN DE LA MUERTE DE NARCISO DESDE UN *PERISTILO* (POST)MODERNAMENTE ARRUINADO

Alrededor de esta escritura punzante, el dolor permanece fantasmalmente en el *encuadre* de la mirada sobre el cadáver que patéticamente lo (des)espera: “Esta pareja / que Uds. ven en este cuadro / algo ridículo / de la época romántica / ha decidido arrojarse al vacío / antes que su amor decaiga / o se transforme en odio o en rutina / siguiendo el curso natural / o tembloroso de la vida” (“Encuadre” 39), como su madre que yace enterrada: “y ahora mi madre enterrada en la lluvia Puerto Montt / Ebensperger y Gómez no alcanzó a existir / pese a sus cuadros y a su amoblado de palo de rosa / ellos están tranquilos / yo no” (“Cementerio” 44). Anticipando su *final*, y oximóricamente, es decir, contradictoriamente, *asentado* en la *tierra de la lluvia* austral, el poeta se sienta aliteradamente “frente al mar, (para) mirar el flujo del río (que lo) ayuda a comprender / que del principio nace el fin / o viceversa” (“Final” 45) para (des)conocerse en su partida anticipada que registra su a-puesta abismal:

No, no me reconozco en este rostro / en que el fotógrafo ha arrojado el blando ácido / de una mirada que resbala por el mundo / y como una esponja confunde y borra / las ascuas y las huellas de una vida / –de varias o ninguna– iluminando / apenas sus gestos / a la luz de la tarde que también declina / lo cual lamento mucho / y Uds. estarán de acuerdo (“Naturaleza muerta” 49).

Sulfurado por el blando ácido, el *a-zufre* de Schopf se expresa a través de la sinestesia que todavía lo mantiene vivo en este temblor que es la escritura como simulacro de la muerte: “sé que no existo / que soy apenas un reflejo / en la disolución / de las olas que se repiten / sin jamás repetirse” (50; “A la orilla del mar”).

con la comprensión interna, la acción con la reflexión, para acabar formando una totalidad única?” de Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990. p. 26.

⁸ Dicho de una planta: Que se reproduce de modo asexual, por bulbos, estacas, etc.

La serenidad cínica del recelo de un amante celoso ante, y antes de la muerte, se expresa en el insulto medido, propio de la *secta del perro*, de un Schopf travestido ahora en Diógenes que asciende por medio de la ascesis, esto es, de una escritura poética *autosuficiente*, que desprecia la legibilidad y legitimidad institucional de la narrativa, otorgada por la crítica literaria periodística, sobre todo, pues ésta tiene tiempo para demorar la caída en-(la)frente del sujeto escritural que se (des)construye en *La nube*: “No, no más cuerpos torturados / como el de Cristo / representando en cámara lenta / en el camino hacia la cruz. / Prefiero que la muerte nos espere / recordando los cuerpos / bellos, perecederos, de los jóvenes / griegos y las muchachas a la sombra / fugaz de sus pasiones” (“Vía Crucis” 59).

Et caetera y proustianamente etcétera, la memoria de las demás damas *citereas*, borran el rito de Afrodita, pues exhiben su condición irrepresentable en la postergación del culto ritual a lo sublime, en tanto expresión perversa del versado poeta que todavía exhibe el goce y padecimiento de vivir en la escritura del amor sublimado: “En el amor se nada hacia una orilla / a la que no se llega / porque no existe” (“Citerea” 60). Su *último deseo* será, entonces, “una joven de ojos sangrientos / y movimientos de serpiente / que se enrosque en mi cuerpo / y me haga enloquecer / y pasar a peor vida / sin darme cuenta” (“Último deseo” 62). El recurso a lo sublime de este travestido *pseudo Longino* expresa la fuente de su producción *sensible*:

Puesto que son cinco las fuentes más productivas de lo sublime; cinco categorías que tienen como presupuesto común y fundamental el talento lingüístico, sin el que propiamente no puede hacerse nada. La primera y más poderosa es el arrebato exuberante de los pensamientos, como lo he definido también en mi libro sobre Jenofonte; la segunda es el pathos seductor e inspirado. Estas dos primeras inclinaciones a lo sublime, son por lo general congénitas. Las otras tres fuentes se consiguen en cambio a través del arte. Y son: la modalidad formal de las figuras (clasificadas en figuras de pensamiento y de palabra), el ingenio expresivo (que consta de dos partes: la selección léxica y la elaboración trópica del estilo) y, finalmente –quinta causa de grandeza y compendio de todas las que la preceden– el decoro y la desviación de la composición (Eco 279).

El ángel que (a)guarda al poeta, desde la guardia, lo enfrenta a “un atrayente abismo / a cuyo borde imaginario o real / he estado varias veces en mi vida / tratando de mirar lo más abajo que se pueda / en esa claridad o espesa niebla / que suele caer en las tardes / y tanto nos inclina / a desaparecer tranquilos” (“El ángel” 65). Abandonado del mundo, y por la acción de él, ausentando al (im)propio sujeto, presencia el escritor su efímero paso por la vivencia de una existencia relacionada con el culto a la belleza, desde la vejez narcisista, que todo lo arruina: “Es el tiempo que corre la cortina / de la carne y nos muestra el esqueleto / que nos lleva de un lado para otro / hasta que éste y la carne se deshacen / tarde o temprano / como las nubes en el cielo” (“Sic transit gloria mundi” 68).

La impresión en estas páginas de la impronta borrada de Schopf, sobrescribe a Benjamin, pues éste dice en relación con Fuchs –en otra (di)versión de la *paradoja*– que para el *co-leccionista de la moral sexual* lo eruptivo, lo inmediato, que le otorga a la creación artística su huella, domina la comprensión de las obras de arte. “Para él, la impresión no es de hecho el solo impulso que evidentemente sufre por parte de la obra quien la

contempla, sino que es además una categoría de la contemplación misma” (Benjamin 110). Como se sabe, Benjamin postula que la retirada de la alegoría del romanticismo no hizo sino estereotipar el arte y, en detrimento de ésta, alejó de la conciencia del productor del discurso artístico el carácter fragmentario de la experiencia melancólica, así como también el montaje que debía realizar el artista para exhibir la dimensión alegórica que adquiere *la naturaleza, caída* o afectada por la afección que recorre la vivencia humana⁹.

Deleuze y Guattari afirman, por su parte, que “la finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objetos y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensaciones” (Deleuze 168). Así, el *afecto afectado* se constituye en el equívoco estilo de la literatura y de la relación de ésta con la vivencia:

los Artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud) (174).

Por otra parte, tanto Kant como Schiller, al señalar la naturaleza del sentimiento de lo *sublime*, destacan la relación entre placer y displacer que éste provoca. Así, y según este último, “el sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Es una composición de *dolor*, que se exterioriza en su grado supremo como estremecimiento, y de *contento*, que puede crecer hasta el éxtasis y que las almas refinadas prefieren con mucho a todo placer aunque no es propiamente placer” (Schiller 223).

El *sublime monumento* que sostiene *la nube*, entonces, incorpora el acontecimiento a través de la impresión o huella vital que queda en la ruina: “un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (Deleuze 178):

Tendrías que morir de ver tu propia imagen / en el espejo al afeitarte en la mañana / o al lavarte la cara o al peinarte / los pocos pelos que te quedan. / No bastan los elogios oficiales / ni las palabras de la amada transitoria / o de uno que otro amigo en este mundo / que se ha hecho inhabitable / y que podría ser el paraíso terrenal / ya que el otro parece que no existe (“Balance” 73).

Dentro de este con-texto, Foucault afirma

⁹ Véase: Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

que la historia, en su forma tradicional, se dedicaba a ‘memorizar’ los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen. En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos (Foucault 11).

“No quisiera que nadie se estremezca / feliz leyendo mis poemas / habría fracasado en expresar mi soledad / mi angustia mis deseos / algo común a todos: que seguiré incomunicado” (“Comunicación” 72).

El irresistible llamado de lo sublime se deja oír en esta concepción de esta bella escritura que, a pesar de su movimiento, siempre se detiene en la paradoja matemática de Kant: “No es un favor del cielo / y su alta (o falsa) jerarquía / ni mucho menos / pero la búsqueda de la belleza me atormenta / y sé que es la antesala del instante / en que puedo morir feliz:/ la última vista, la única / la que nos va quedando / que no necesita otra” (“A los que pasan” 90).

V. LA IMAGEN CRÍTICA DEL POETA REFLEJADA EN EL *ESPEJO* NEOBARROCO AMERICANO

Una lectura totalitaria y totalizante desde el paradigma hermenéutico no habría pasado por alto, como yo deliberadamente lo hago, las relaciones *narcisistas* que establece el sujeto de la escritura con su propia objetualidad. Sin embargo, la realidad evanescente que lo desvanece periódicamente a lo largo de la obra, lo transforma travestidamente en un fenómeno fantasmal que se resiste, desde la contemplación, a su *in-su-misa mortuoria* por medio del *gemido* melancólico-etimológico para expresar la imposibilidad de establecer la certeza del objeto del duelo que *duele* en estas páginas, y no desde la histeria histerológica¹⁰, como dispositivo interpretativo freudiano, que haría del olvido activo una forma de expiación de la memoria cristiana:

No soy el caso de la primavera / que cada vez resurge / en apariencia siempre joven / o más o menos joven / mientras mi paso nada lo detiene / hasta alcanzar la estación terminal / sostenido en la sangre que circula por las venas / falsamente intocada / en dirección al punto de partida / un eterno retorno como si nada pasara. / Y me miro al espejo / en que veo mi nombre / ya inscrito en una tumba (“Tempus fugit irreparable” 80).

Por ello, esa otra lectura insistiría desde el diván *catéctico*, *primaria* y *secundariamente asumido* como *cateteo*, en una taxonomía que buscara fijar al sujeto de la escritura para

¹⁰ Figura que consiste en invertir o trastornar el orden lógico de las ideas, diciendo antes lo que debería decirse después.

derrotarlo desde el estereotipo patológico psicoanalítico que no exhibiría, como sí lo hace *La nube*, la escisión entre sujeto y mundo exterior en tanto imposibilidad de aprehensión aprensiva del aprendizaje de todos estos años que *padece*, patéticamente, el sublime Schopf: “Amparado por la ironía / más bien tuve un espíritu pasivo / al que llegaba la felicidad / y el dolor casi casualmente / como a un pozo sin fondo / al que caemos con lentitud / viendo las cosas cada vez más claras / o más oscuras o creyéndolo / cuando ya nada importa” (“Epitafio” 74).

Así, esta lectura dibuja la huella, en tanto borradura, de aquellos signos que, en la escritura de Schopf, se mantienen como fantasmas ante aquellos fenómenos que el propio sujeto de la escritura deja escapar, manteniéndolos en la incerteza: huella en borramiento, entonces, que vuelve a sujetar al sujeto en un mero tránsito ante la percepción estética de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- de Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2000.
- Schiller, J. C. F. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Schopf, Federico. *Desplazamientos*. Santiago: Ediciones Trilce, 1966.
- _____. *Escenas de peep-show*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1985.
- _____. *La nube*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

* Nuestras performances universitarias, sin embargo, no tuvieron el impacto de las de los integrantes de *Cada*, pero logramos construir un partido político o de fútbol estrictamente horizontal, que incluso llegó a promocionar su semblante al país en la revista *Cauce* con una entrevista que juguetonamente le disputaba, desde su naturalizada minoría, el discurso al canal de televisión católico que servía para dar una moderada *Cara al país* de una naciente *concertación* de partidos que había aceptado esas otras reglas del juego: el plebiscito que nos alejaba, finalmente, del *Ud. no lo diga* del siniestro profesor Banderas por medio de la

campaña del **No** que hacía de este término un **Sí** teleológico en el pobre espectáculo especular representado en el espejo que (no) nos reflejaba. Hoy, cinco de octubre, y mientras escribo esta página, se conmemora un triunfo que vivimos como alegría que venía, pero que hoy, para muchos de nosotros/as, representa la derrota de una forma resistente de Universidad que todavía exhibía comunidad desde una oralidad narrativa, a pesar de la violencia ejercida por la dictadura. Sé, sin embargo, que es políticamente incorrecto afirmarlo.

En consecuencia, regreso: nuestro partido, Peo, que era su sigla, se adelantó a Meo en este país y eso ya es algo que conviene registrar en la memoria documental de mi paso por la Universidad. La estrategia utilizada fue una fotografía, en blanco y negro, creo, de varios alumnos de la Escuela con los pantalones a medio bajar, mostrando las nalgas al lado de una estatua neoclásica que reclamaba, sin embargo, la emancipación romántica del bello *Bello* amordazado por la dictadura; foto que, desafortunadamente, perdí hace años, junto con el ejemplar de la Revista.

Este excursus testimonial siente nostalgia por la novela como género ficcional que lo permite todo, o casi todo, se hace ya muy largo, y he tenido que ponerlo al final del texto, pero antecede cronológicamente a mi primer encuentro con el profesor Schopf, recién *de-vuelto* de Alemania, y que coincide con una comida en casa de otro profesor que no mencionaré, y que fue presentádome por otro *co-lega* que tampoco nombraré en mi fantasmal recuerdo de ese día/noche. Éste lo introdujo, con *fuerza y significación*, como experto en la estética de Hegel. Este candidato a doctor en esos años, que no se doctoró allá sino acá y, curiosamente, después de que lo hiciera yo, en un muy tenso escenario que nos retrasaba en el acullá del conflicto de generar una escritura original desde citas sin comillas, escribió, desde mis propias *ruinas modernas*, un pensamiento propio y propositivo de un saber y sabor (*des*)ordenado de las *imágenes*, transformándolas en enigmas de su propia (re)presentación escritural.

Ahora también recuerdo que quedose dormido en la mesa de la cocina de la fantasmal y fenomenal casa que nos hospedaba esa noche, después de una botella de vodka, creo, pues me olvido desde el *compartimiento* de la embriaguez que nos (des)alojaba urgentemente cuando me desperté con el ensordecedor ruido de una serie de platos de porcelana fina que colgaban, antes de la presentación en sociedad del ilustre sujeto, como adornos en una pared y que cayeron por acción de este agente hegeliano del *fin del arte*. Mientras tanto, cosmética y disimuladamente era sacado a la fuerza por su mujer del domicilio que lo acogía inauguralmente. Ésa, sin embargo, es otra historia que muchos de los que los conocen, prefieren no recordar y por (la falta de) respeto a él y ella, no contaré, aunque sí se instaló frente a mi (de)*morada* relación matrimonial que se fundó en el barrio Bella-vista, mientras la del agente hegeliano se desmoronaba decoradamente en escrituras callejeras que presagiaban el descanso de las feministas, pues Federico, al fin, tenía un palíndromo de (no)vía, igual que yo actualmente, en el prefijo privativo de (nos)otras alrededor de la figura de anagramática de Ana.

En su reverso, esta disruptiva o metaléptica aparición de Schopf en ese carnaval encauzó mi ayudantía con él en los cursos de estética y teoría literaria que dictó en los años noventa, teniendo a varias alumnas, mayores de edad por suerte, entre sus objetos de deseo. Paralelamente, este ir del (ir)responsable asistente disimulaba (fingir lo que se tiene y no simular lo que no se tiene) permanentemente ante los comentarios que enjuiciaban públicamente sus conquistas que, luego, han sido caricaturizadas sarcásticamente para todos nosotros/as en *Ídola* de Marín y *Los nenes* de Fernández.

Pero lo más importante es que Schopf húbome enseñado una forma de estar *ex-puesto*, cediendo su puesto como profesor de teoría literaria y estética, y eso lo valoro como una

excepción dentro de la Universidad de la universalidad escolástica que siente permanentemente, al menos en mi escritura, nostalgia de esa oralidad narrativa que transformaba a los profesores y profesoras en amigos/as narradores/as pretendientes de los incumbentes, nunca contendientes, como personajes de la historia de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Chile en La Reina.