

GEOGRAFÍA DE LA IMAGEN QUE DEVIENE RELATO EN LA NARRATIVA DE MEISSNER GREBE GEOGRAPHY OF THE IMAGES BECOMING STORIES IN MEISSNER-GREBE NARRATIVE

Johanna Martin Mardones (Chile)

Licenciada en Artes Plásticas, mención pintura, Universidad de Concepción.

johannamartinm@gmail.com

Resumen

A partir de la revisión de la obra visual y literaria de Eduardo Meissner Grebe, el presente artículo busca vínculos y continuidades entre ambos flujos de su producción. Y desde ahí se propone que la obra plástico-visual de Meissner deviene relato escrito, *corpus* literario que comprende novelas y numerosos cuentos inéditos, los que conforman un enjambre de nódulos creativos que muestran cómo la subjetividad autoral: visual y literaria, aparecen conformando un territorio que podemos definir como sustento de una narrativa meissneriana.

Palabras clave: relato, visualidad, imagen, postestructuralismo, rizoma, devenir.

Abstract

The revision of the literary and visual artwork of Eduardo Meissner-Grebe serves as a point of departure in the search for links and continuities between both forms of expressions. It is therefore proposed that his plastic art become his literary work. That is, a literary corpus that comprehends novels and a number of unknown short stories that form an intertwined creative work. Finally, both forms show how his visual and literary subjectivity cohere to form a field that is defined as the base of the author's narrative.

Key words: narrative, visuality, image, post-structuralism, rhizome, becoming.

Imagen y literatura

Abordar la obra de Eduardo Meissner Grebe en tanto corpus, nos permite dimensionar la multiplicidad de funciones que éste ha desempeñado en su larga trayectoria¹: docente y odontólogo, teórico-semiótico, artista visual² y escritor³.

En general, la manifestación artística de Eduardo Meissner fluye por dos líneas de expresión: la visual, que comprende grabado y pintura; y la teórica y escritural, concretizadas en la reflexión semiótica y en la ficción literaria. Su trabajo plástico se configura en un estricto trazado regulador y formal, el que se hace especialmente evidente en su primera etapa de *Laberintos y Vegetales*. Dicha obra, aunque de gran fuerza formal, deja poco espacio al fluir emotivo para centrarse con lucidez en las posibilidades de los medios formales de expresión, es decir, de los significantes visuales. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a su narrativa escrita, podemos verificar un proceso diferente –en apariencia antagónico– en donde los relatos, las historias que se cuentan y los mismos personajes se desarman, arman, desintegran y requieren mutuamente. Se abren y cierran a las relaciones múltiples que son capaces de establecer interna y externamente, y es ahí donde vemos a Meissner instalarse en un lugar renovado. Esta dinámica *des-estructurada* la encontramos con mayor fuerza en su narrativa inédita: *Barón Bandido* (1978), *Hacia Citerea* (1974-1978), *El abominable vuelo* (1992-1993), *Cementerio de agua* (1987-1988), *Elisa Mórbida mía* (2008), *Mazurcas* (2005), *La noche del arcoíris* (1985), por citar algunas obras de su producción literaria, que sobrepasa las tres mil páginas⁴.

1. Revisar el texto *Meissner Múltiples miradas* Premio Bicentenario Región del Bío-Bío publicada en Chile en 2011 y *De mi vida y obra, notas para una biografía* (1932-2006) de Eduardo Meissner Grebe, publicado en Chile en 2011.

2. Lo que lo llevó a ser meritorio de una serie de premios, entre ellos el Premio Regional de Arte y el Premio Bicentenario en la ciudad de Concepción en Chile.

3. Además, fue uno de los fundadores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío; de la Escuela de Artes Plásticas y de la Sinfónica de la Universidad de Concepción. Para mayor información revisar el texto *Historia de la Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción* (1952-2007), publicado en 2007.

4. Sus trabajos narrativos publicados son: *La domesticación de los pájaros*, cuentos, cuya primera publicación fue en 1985 y la segunda en 2000; *Juego de Máscaras*, nouvelle dividida en tres cuerpos (2001); *Besos y Besos*, prosa poética y poesía (2011) y *A doble faz, cuentos* (2013) ambos con la periodista y escritora María Angélica Blanco.

Una vista panorámica de sus novelas y cuentos permite establecer la geografía de los fenómenos macro-estructurales de su narrativa –que se podría denominar “narrativa meissneriana”–, entendiendo el término geografía como la descripción del medio o entorno en el que se asientan una serie de principios, relacionados de manera dinámica, conformando la realidad ficticia del territorio (*geográfico*) literario que da forma al cuerpo-texto que le constituye y de los fenómenos que de él se desprenden: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 1997: 11). Bajo esta concepción podemos establecer como características del campo narrativo meissneriana:

1. El autor olvida su rol transformándose –en ocasiones– en personaje, en una duda persistente que lo aleja de la omnisciencia. Esta característica lo plantea como un autor segmentado, cuya única posibilidad de sobrevivencia la encuentra en las relaciones múltiples que es capaz de establecer, instalando la narración en una dinámica de relaciones rizomáticas⁵.

El rizoma es un concepto tomado desde la botánica y trasladado al campo de análisis de las multiplicidades y sus movimientos (Deleuze y Guattari, 1997). Se opone al concepto de árbol y de raíz que caracteriza el pensamiento racionalista moderno y, en cambio, plantea la complejidad irradiante que implica la red rizomática. El estudio de la literatura que hacen estos autores tiene uno de sus pivotes en este concepto. Un libro, señalan, es una multiplicidad y por tanto, posee múltiples entradas y salidas.

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales, un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan solo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales (13).

Esta estructura propia de su narrativa produce en respuesta personajes que se revelan ante el autor, desconociéndolo y tomando vida propia. La escritura bajo estas características se fragmenta convirtiéndose en una escritura atemporal, como lo plantea Maurice Blanchot en *La ausencia del libro Nietzsche y la escritura fragmentaria*, marcado por la irrupción de palabras creadas por el autor que tensionan la linealidad narrativa. Ejemplo de ello lo encontramos en la *Cementerio de agua*: “¡Amigos! –musita más que exclama–. Es hora que abandonéis este lugar. ¡Han ha regresado a Venecia!” (Meissner, *Cementerio de agua*. Inédita)⁶.

2. En su trabajo narrativo, el autor mezcla frases cortas con frases descriptivas y barrocas que le otorgan ritmo y musicalidad, característica que se une a la actitud manierista⁷, inferido del texto de Arnold Hauser *Literatura y Manierismo*.

5. Un ejemplo de las relaciones rizomáticas se puede ver en *Elisa mórbida mía*. El narrador, deviene Elisa-cuerpo, deviene Valentina-cuerpo, sin embargo, coexiste en el personaje de Fabián. El autor se multiplica en sus personajes.

6. En la novela *Cementerio de agua* es necesario saber qué final tuvo el Don Juan de Venecia. La novela finaliza estableciendo una duda que pone en tela de juicio la potencia temporal de la narración, Jan deja de ser un personaje del pasado y regresa para posesionarse en el presente asumiendo el rol de Don Juan, joven peligroso que enamoraba a las jovencitas.

7. “Cuando se designa sin más como “barrocas” obras artísticas que se hayan en las fronteras entre manierismo y barroco –para no hablar ya de las obras estrictamente manieristas–, lo que se hace con ello es desplazar la atención, desde su principio, a sus elementos emocionales y retóricos o ilusionistas y dinámicos [...], es decir subvalorando la significación de lo complejo, problemático y paradójico en su textura artística” (Hauser, 1969:17).

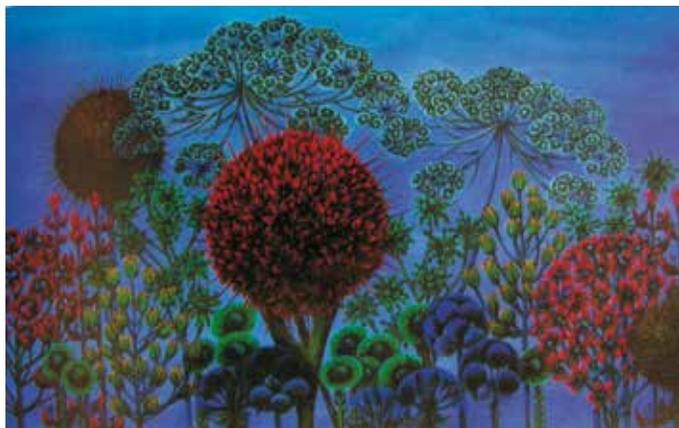


Fig. nº1: *El Jardín de Klingsor, el Mago*, 1976. Acrílico sobre lino, 200 x 130 cm. Colección privada del Diario "El Sur". Fotografía: Tomada del libro *De mi vida y obra*.



Fig. nº2: *Floración*, 1979. Acrílico sobre lino, 200 x 130 cm. Colección privada de Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Tomada del libro *De mi vida y obra*.

3. Y finalmente, la construcción de una geografía a partir de la imagen, no necesariamente visual, como lo plantea Michel Chion en *La audiovisión*, fenómeno que puede vincularse a su formación en las artes visuales, sólo que en este caso el autor hace un aporte transformacional: es la imagen que se percibe la constructora de relato, que será, en este caso, el material del análisis crítico de este artículo. Sus relatos son presencia ausente de los grandes formatos vegetales que Meissner Grebe pintaba y que han sido lo que caracterizó su obra plástica completa, pinturas con temas de jardines como *El jardín de Klingsor, el Mago*, 1976 (ver figura nº1 y nº 2) y también sus primeros grabados relacionados con aves entre pastizales (ver figura nº 3-6).

Lo que capta la atención en sus relatos es lo "visible de las imágenes" que se desprenden en los pasajes narrados, es decir, la forma en la que se transfiere la riqueza en las imágenes contenidas. Un buen ejemplo es el relato *Crónicas del silencio diario de Coliumo*. En esta narración pareciera que el tiempo se ha detenido en un paisaje que todo lo contiene, tenemos la percepción de que nada pasará más que el acontecer etéreo de las cosas, sin embargo, somos invitados a vivirlo todo desde el paisaje y su condición primaria y elemental, casi como en estado de meditación. Lo que prima en este relato es su condición descriptiva, un retomar incansablemente los elementos contenidos para re-situarlos. El autor desarrolla su relato a partir de imágenes detenidas en la búsqueda por reproducir algo, una imagen-matriz conectada a otra que termina en sí misma:

¡Mañana llena de sol sin nubes en el cielo, una brisa leve sopla desde el Sur! El mar Pacífico frente a nosotros no muestra mayor agitación y se extiende plácido, surcado por extensas vías de espuma frente al Litoral. La disposición de estas lenguas blancas de diseño anfractuoso se ubican según un extraño y desconocido sistema de relaciones: el ir y venir de las olas (Meissner, *Diario de Coliumo*. Inédita).

Sin embargo, comprender la narrativa desde la imagen es asumir la coexistencia de una interdisciplinariedad, es aceptar las relaciones insólitas en complejos ámbitos que pueden originar diversas confluencias. ¿Podemos hablar de una narrativa de la imagen frente a los textos de Meissner Grebe? La relación que se establece aquí se abre a una multiplicidad de posibilidades, la riqueza del diálogo entre el origen de las cosas, la sociología, la psicología y la imagen misma son insospechadas. Por esto, la aceptación y comprensión de una narrativa de la imagen nos obliga –irremediabilmente– a adentrarnos en ramificaciones múltiples de ciencias ajenas al sentido unilateral atribuido al término. Lo que ocurre con esta narrativa –construida a partir de la imagen– es que se experimenta y explora el imaginario y el lenguaje para crear una nueva propuesta, en la idea que la comunicación es más que solo oratoria. En este sentido, es intere-

sante encontrar la relación conceptual que se establece entre la imagen y lo narrativo. La imagen debe tener no solo un significado coherente con las necesidades del relato, sino que debe ser el ícono que asigna y construye relato. Pareciera que la imagen en Meissner Grebe asume una postura conceptual que además de absorber los sentidos, la orientación y la manera de interpretar la realidad, se sumerge en su época, cuestionándola y arrastrando toda la carga social que de ella se desprende.

Lo cierto, es que la imagen ocupa un espacio significativo en la narrativa meissneriana, así como la visualización en la narrativa del autor es la construcción de un proceso, una toma de conciencia. La visualidad omnipresente en la vida de Meissner Grebe, desde el espacio que construye como artista visual, organiza su destino, hace y deshace, extiende hasta el infinito las fronteras de lo imaginario, amalgama la realidad y la ficción. La imagen se instala como el gran escenario donde se desarrolla el drama y la disposición de los espacios de la intimidad, y tiende a convertirse, en muchas ocasiones, en sustituto del pensamiento o en una relación que avanza paralela a él. El discurso verbal ocupa un espacio fundamental en la creación del espacio novelesco, sin embargo, la imagen se superpone en el trazado regular creado por el mismo autor. El trazado regulador deja de tener sentido y deja de definir las directrices en este nuevo paisaje creado por Meissner.

La imagen como elemento cultural que visibiliza relato

Atendiendo a su acepción etimológica la palabra imagen está relacionada con el sustantivo latino *imāgo* y, en este sentido, es el poder alcanzado por lo visual lo que la autodefine como figura, sombra, representación o imitación de algo. También en una interpretación más filosófica se puede asumir que todo lo que vemos es una imitación de algo que no somos capaces de ver.

Lo que se desprende de las imágenes en los relatos es que lo visual no solo guarda una estrecha relación con el objeto que representa, sino también con las representaciones “mentales y emocionales” que experimentan los individuos, transformando la imagen en una representación psíquica de “algo” percibido por los sentidos. En este sentido, es significativo cómo el autor construye imagen sin necesariamente apelar a lo visible. Como plantea Joaquín Costa, también existen las imágenes que la persona no percibe sino que vive interiormente y esas son denominadas imágenes mentales: “¿Qué veo de lo que oigo, y qué oigo de lo que veo?” (Chion, 1993: 179). La imagen ya no necesariamente visual –no por ello menos visible– se convierte en imagen conceptual, perceptible, perfectible y cambiante, apelando a otros sentidos y adquiriendo con ello características culturales. Apelando a esta lógica, lo más complejo de la narrativa que se construye a partir de la imagen es hacer visible (visibilizar) una imagen que no necesariamente es visual.

En general, los relatos de grandes historias son los que en su propio proceso van construyendo imagen, lo cual está presente en la literatura de Meissner Grebe solo que en ella también ocurre el fenómeno contrario y el más significativo: es la imagen que se percibe la constructora de relato y la que da vida al proceso literario. Así, la visualización es un proceso mental en el cual la imagen “visual o no”, es el argumento.



Fig. nº3: *Huairavo*. Serie de ocho aves chilenas, 1965. Xilografía a la manera japonesa, 35 x 60 cm. Colección privada de Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Tomada del catálogo de la Exposición *Retrospectiva de Eduardo Meissner*, 2001, Museo Nacional de Bellas Artes.

Tres postulados acerca del carácter de la imagen

Muchos son los autores que han tratado de definir el concepto “imagen”, algunos le han dado un carácter ilustrativo y representativo, otros una representación parcial de algo o como una visión recreada. Sin embargo, y en relación a la evolución que el término ha tenido, hoy se entiende que la imagen no solo guarda relación con el objeto que representa y plasma. Quizás lo más vanguardista es lo planteado por Joaquín Costa al establecer que la imagen no necesariamente es visual. A partir de su planteamiento, se establecen tres postulados:

1. No todas las imágenes tienen un carácter visual, tenemos aquellas cuyo carácter es más evocativo como las sonoras, táctiles, olfativas, etc.

Para el análisis de este postulado retomamos el relato *Crónicas del silencio Diario de Coliumo*. Las imágenes que se desprenden de él apelan a sensaciones sonoras, táctiles y olfativas y éstas a su vez se vinculan con lo metafísico. Otro ejemplo lo encontramos en la novela *Mazurcas*, en ella la musicalidad actúa como telón de fondo en todo el relato, escuchamos la música de Frédéric Chopin durante toda la novela, el autor sabe muy bien cómo concientizarnos desde el inicio cuando el título nos conduce irremediamente a la imagen sonora de la danza folklórica de origen polaco. En el cuento *Y todo estaba en Brahms*⁸, la sonoridad crea imagen, la sonoridad es la que da comienzo al texto y también lo finaliza, de manera que todo lo que se relata está enhebrado por la música de Johannes Brahms. Ella representa el hilo que mueve la vida de los personajes: el amor y el erotismo se viven en Brahms, el autor busca representar que la vida es Brahms. Es un relato que comienza con una frase que no cesa nunca, la cual finaliza cuando termina el primer tiempo musical, por lo que las ideas solo aparecen separadas por comas, los puntos seguidos y puntos a parte están ausentes. El autor arma el relato a partir de tres experiencias musicales: la primera basada en 6 Valses del Op. 32, cuando escuchó a su madre tocar esta sinfonía; la segunda basada en la Sonata para violín y piano del Op. 108, al asistir a un concierto en Concepción; y la tercera basada en la Primera sinfonía del Op. 68 cuando escucha tocar a la Orquesta Sinfónica de Santiago. Con esta forma de construir relato, lo que está haciendo es adjudicarle a la música características discursivas. La música ordena la vida de los personajes y actúa como consigna. La música es, en este sentido, capaz de crear imagen en sí misma.

8. *Y todo estaba en Brahms* cuento que pertenece al libro *La domesticación de los pájaros* de Eduardo Meissner Grebe cuya primera edición fue realizada en 1985 y la segunda en 2000.

Otro ejemplo es el cuento *El grito*, cuyas historias aparecen separadas por tres aplicaciones metafóricas, formas musicales consagradas: Allegro, Adagio y Andante, a las cuales el autor le agrega una la adjetivación literaria (en el mismo orden): Algarabía, Acribía y Melancolía. De la unión de estos elementos nace una nueva pseudo nominación musical, que podríamos definir como una adjetivación de la forma musical consagrada o de una musicalización de una forma literaria. Es utilizar una forma musical dada y literalizarla, darle un carácter distinto a la música como elementos indicativos para dar vida a la acción, el relato mismo.

En la novela *Hacia Citerea*, Citerea representa el lugar de la perfección, la hiperestesia de los sentidos, de manera que la imagen se construye en ese lugar y desde ahí. La novela se vive desde y hacia la imagen sensorial, todos los sentidos están involucrados en un juego dinámico representado en este viaje. En la misma categoría instalamos la novela *Barón Bandido*, la cual construye un juego de velos que se superponen dinámicamente como escenas de una pintura organizada a modo de tríptico. La teatralidad también está presente aquí, solo que por la proliferación de imágenes descritas acuciosamente la cercanía es más ligada a lo pictórico-visual que a lo teatral.

Hemos citado varios textos como ejemplo de la narrativa construida a partir de la imagen apelando a otros medios, por lo que podemos establecer que si en lo narrativo es la propia estructura del relato la que crea el ritmo, en este caso específico la configuración se basa en la propia estructura del sonido y en el movimiento de las imágenes. En la narrativa meissneriana, el sonido y/o la música nos indican diferentes intensidades, texturas, modulaciones, ritmos que visualmente se manifiestan con cortes, colores, movimientos o imágenes que responden a lo que se oye de una u otra manera. Son ambos, el sonido y la imagen musical hacen mancuerna para narrar un mensaje que evoque lo que se quiere expresar.

2. No todas las imágenes visuales se ajustan ni representan la realidad. Ahí se encuentra lo imaginario, lo fantástico y lo que existía después de estas imágenes.

También esta característica se establece en la novela *Mazurcas*, hay una necesidad del narrador por identificarse desde el borde, desde la locura donde crea y re-crea una situación sugestiva para el lector: proyecciones psicopatológicas de las Mazurcas. La imagen comienza a tomar forma desde lo psicológico (mental). El narrador crea viajes imaginarios que también pueden a ser reales, sin que seamos capaces de establecer qué tan verídicos son, vinculándose con distintas mujeres en una especie de realismo mágico. La imagen nace desde lo fantástico e irreal.

En esta novela, la investigación que lleva a cabo Edgardo –personaje protagónico– se instala en una teoría que moviliza distintos elementos, tornándose en una indagación de nivel complejísimo, cuyo cuerpo-objeto de análisis son las mazurcas, estableciendo una relación triangular entre lo emocional, psicológico y patológico. El autor construye la narración desde la psicología de la imagen; sin embargo, también podemos establecer que ella se construye desde la sociología de la imagen. Por una parte, tenemos una imagen visual y concreta (pictórica, fotográfica, escultórica, u otras), aquella que podemos ver, hacer y tocar; y por otra, la que se construye a partir de lo que está dado, la que se tiene de lo que hacemos, parecemos o mostramos. Esta última no es física, no podemos tocarla ni verla, no obstante, es sensible al movimiento y a los cambios, es psicológica. Por ello podemos establecer que esta narrativa, que se instala desde lo visual, se plantea desde su génesis en analogía a un texto cultural que logra significar solo y después de que el receptor se cuestione sobre el contenido de ésta. El carácter sociológico de la imagen está dado por el campo interdisciplinario al que apela, donde el valor de la imagen se vincula a diversas vertientes, enriqueciendo dicho campo.



Fig. nº4: *Codornices*. Serie de ocho aves chilenas, 1965. Xilografía a la manera japonesa, 35 x 60 cm. Colección privada de Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Tomada del catálogo de la Exposición *Retrospectiva de Eduardo Meissner*, 2001, Museo Nacional de Bellas Artes.

Mi atención primera debía proyectarse a las Mazurcas en sí, su naturaleza intrínseca y la estructura propia de su textura, mejor dicho contextura musical. Había difundido entre los colegas la idea de la aplicación de lo que denominaba “el test de la Mazurca” por lo que era lógico suponer que para ello debía comenzar con el conocimiento de su propia constitución. [...] Dividí el campo de investigaciones en áreas relativas a la estructura musical en sí, los orígenes populares de la danza, los componentes históricos y geográficos de su uso y abuso y de las influencias que experimentara en su permanencia en el folklore eslavo pertinente (Meissner, *Mazurcas*. Inédita).

Para tal investigación, se ponen en movimiento diversos conceptos como material de estudio: la música (mazurcas), la emotividad (el amor), el psicoanálisis (la locura). Investiga al músico como referente y su temperamento, y también la naturaleza propia del baile: constitución melódica, repeticiones, analogías, simetrías, contra ritmos y las conclusiones que a partir de ello se desprenden: “Habría que analizar en este sentido las cuarenta y ocho Mazurcas chopinianas y elegir aquella la de mayor carácter obsesivo” (Meissner, *Mazurcas*. Inédita). No siendo suficiente el análisis planteado, las relaciones establecidas se complejizan cada vez más, la novela avanza hacia un estado de locura en la que caerá irremediamente, llegando a plantear nuevas relaciones de donde surgen conceptos como “Eu-emo” para nombrar los límites de la emocionalidad normal, y para las patologías el concepto “Dis-emo”. El autor logra con genialidad establecer multiplicidades, todos los elementos se conectan por distintos lugares, donde ya no es posible reconocer un elemento separado de otro. El juego de relaciones múltiples alcanzado aquí, es dinámico y agresivo.

De manera específica, analizaremos el concepto psicopatológico⁹, creado por el autor para dar vida a la investigación que lleva a cabo el personaje principal, recurriendo a ella para establecer los niveles psicológicos y patológicos producto de experiencias emocionales recogidas tras experiencias amorosas diversas. Para potenciar esta idea, se cuentan historias de amor y erotismo vividas entre Edgardo y cuatro mujeres en distintos periodos de su vida y lugares. Es decir, el narrador le otorga a su investigación visos de análisis clínico producto de situaciones emocionales que desembocan en patologías.

En la novela *Mazurcas*, tanto la invención del concepto como también el universo clínico en el que se sumerge Edgardo –el caos infinito de relaciones establecidas–, introduce en la narración un espacio de creatividad complejo que da cuenta de la des-conceptualización fenomenológica y epistemológica alcanzada por el autor, creando concepto-cuerpo que adquieren intensidades

9. Esta es una invención, dado que la psicopatología como fenómeno clínico no existe.

insospechadas, que es finalmente la intensidad de la vida misma, la totalidad en el vivir. El autor aquí no reconoce límites en su creación, esta invención y su desarrollo se transforma en una posibilidad de crear y atesorar lo vivido, cuerpo-vivido. El autor nos demuestra que la creación no es un oficio a desarrollar, sino un espacio elevado de la consciencia donde todo es posible. La narración está llamada a devenir locura, la locura así entendida deviene vida, donde lo esencial y significativo adquiere valor.

Mazurcas es el desierto poblado, es el cuerpo-amoroso, es el sueño donde todo puede ser. En las mazurcas-ensoñadas, en el sueño-locura, los elementos no dejarán de mutar, aunque indivisibles en el medio, en el “entre”:

El ritmo acentuado de la Mazurca no se concilia con el ritmo acompasado del Vals y no es posible amar a contrarritmo, a contra viento, a contra tiempo que el tiempo del Vals no es el tiempo de la Mazurca y Olivia, obstruida la razón, seguirá en un tiempo imponderable en su porfía del uno, dos tres (Meissner, *Mazurcas*. Inédita).

3. Las imágenes no siempre se inscriben en soportes físicos tangibles. Ahí encontramos las intelectuales, las vinculadas a la memoria y a la imaginación.

En este caso, encontramos ejemplos en los textos *Elisa mórbida mía*, *La noche del arcoíris*, *Diálogos imaginarios cuentos reminiscentes*, *Arte de muñecas* y también volvemos a instalar en esta categoría a *Mazurcas*.

En la novela *Elisa mórbida mía* se establece una dinámica donde confluyen dos historias: una erótica y otra tanática. La imagen se construye a partir de relaciones mentales y, fundamentalmente, representaciones vinculadas a la memoria. El autor desarrolla la imagen a partir de un trabajo transformacional, todos los cuerpos confluyen en un mismo cuerpo. Lo masculino adquiere características femeninas y lo femenino, masculinas. No hay una distinción sino cuerpos. Las imágenes se hacen cuerpo, el relato se compone desde ahí en la relación de los cuerpos y en las transformaciones que de ellos se desprenden: “Nadie hace el amor con amor sin constituir para sí, con el otro o los otros, un cuerpo sin órganos” (Deleuze y Guattari, 1997: 37).

El paralelismo narrativo entre las dos historias que se cuentan se ordena en una relación alterna, donde las dos historias se intercalan aparentemente sin cruzarse una sobre la otra. Esta relación establece una dinámica interesante de estudiar cuando ambas historias son femeninas y sus relaciones con otros personajes aparecen como opuestas en su esencialidad genérica, sin embargo, la novela nos mostrará magistralmente que esta estructura de relaciones plantea otro enunciado que establecerá los grados de desterritorialización y territorialización alcanzados por el personaje masculino, la problemática existencial de Fabián, que subyace en la narrativa como personaje aparentemente secundario nos plantea el “otro” lado de la necesidad humana traducida en pura existencia:

En el corazón de un árbol, en el interior de una raíz o en la axila de una rama, puede formarse un nuevo rizoma [...] Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía (supremacía) del significante queda puesta en entredicho (Deleuze-Guattari, 1997: 20).



Fig. nº5: *Peucos*. Serie de ocho aves chilenas, 1965. Xilografía a la manera japonesa, 35 x 60 cm. Colección privada de Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Tomada del catálogo de la Exposición *Retrospectiva de Eduardo Meissner*, 2001, Museo Nacional de Bellas Artes.

La intimidad silenciosa de la memoria subyace en el relato, en la búsqueda de la unicidad y la pureza. Hay una intención por re-significar el desgaste del acontecer de la vida y re-situarlo... ¿para comprenderlo? Al absorber los estímulos que se reciben, tanto por lo visual como por lo auditivo, tenemos la percepción de vivir una historia polifónica. A esto se agrega que el autor emerge como omnipresente en la sensación de aparecer por todos lados al mismo tiempo. Adentrarnos en el inconsciente del autor sería explicar –o intentarlo por lo menos– cómo pretende construir durante su infancia y adolescencia un rizoma en su espacio familiar, cómo su intento de fuga se ve fallido y cómo, por encontrarse bloqueadas las líneas de fuga, el modelo familiar adquirido se hace raíz. Más tarde, el calco paterno-autoritario y la imagen materna-frágil se ven alteradas, se des prende de ellas, independizándose en su viaje a Europa. La idea de su propia existencia se distribuye en la totalidad del relato. Es una idea demandada sobre los tres personajes que finalmente componen un todo, la personalidad del narrador, el conjunto de enunciados que corresponden al complejo.

Pero el autor también es Elisa y Valentina, entonces ¿qué representa cada una en la existencia del narrador? Si establecemos que ambos personajes representan al autor en su intento desesperado por re-presentarse no debemos olvidar que existen “[...] coeficientes de desterritorialización variables” (Deleuze y Guattari, 1997: 20). Cada personaje re-presentará al autor en distintos niveles de territorialización. El autor se representa pero al mismo tiempo se fuga en un intento por comprender su propia necesidad existencial. Ese fenómeno solo se produce con claridad y abandono en el personaje de Fabián, el cuerpo es ahí configuración real y literal. Es ese el momento en el que el autor se enfrenta así mismo en un arrebato desenfadado, atribuyéndole características autobiográficas al personaje sin ningún reparo en el ejercicio saludable de mirarse y re-conocerse. El narrador habla en la voz de Elisa, deviene Elisa-cuerpo, habla en la voz de Valentina, deviene Valentina-cuerpo y coexiste en el personaje de Fabián. El narrador pasa por varios cuerpos en su propio cuerpo y en distintos estados. ¿Qué es lo que finalmente la sana, qué es lo que finalmente lo sana?

Existen operaciones transformacionales a partir de desterritorializaciones. Pero, “¿cómo pueden identificarse las cosas y nombrarlas si han perdido los estratos que las cualifican, si han pasado a la desterritorialización absoluta?” (Deleuze y Guattari, 1997: 74). Es posible que el autor omnipresente reordene desestratificando aquello que ha sido trazado por un patrón-máquina abstracto y, conjuntamente, desestratificando aquello que él mismo traza, redefiniendo la unidad de composición, reinstalándola en una continuidad de intensidades en la construcción de la cartografía narrativa, donde el ícono logra su máxima expresión en el lugar más desterritorializado.

El autor es sin duda Elisa, Valentina y Fabián. El autor son todos los personajes cargados con el peso de la existencia tratando de sobrevivir, cada uno mirando desde su propia vereda, lugar desde el cual mira al otro, mirándose a sí mismo como quien se mira en un espejo. El autor des-territorializado enfrentado a su propia existencia, se territorializa en cada personaje aumentando de dimensión en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones, a medida que se enfrenta a sus miedos e indecisiones.

El autor deviene Elisa, deviene Valentina, pero no deviene Fabián, este personaje solo lo personifica. Ambos personajes femeninos representan la doble máscara, el juego de los contrarios: lo erótico y lo tanático, la juventud y la vejez, la libertad y la opresión, la soledad y la compañía, el principio y el fin. Sin embargo, ambos personajes conforman una unidad, la totalidad del autor diseminado en ambos personajes, la necesidad del narrador por desmadejar la vida en un último intento por comprenderla y re-construirla. Comprender al niño enfermizo y frágil perdido en el tiempo, comprender al adulto en una vida pasada que pudo ser otra o que debió ser otra. No hay, entonces, un personaje protagónico, no hay un cuerpo, sino multiplicidades que se fugan en distintas direcciones. Ninguno de los personajes tiene apellido, no es necesario, tampoco es importante su género, bastan los nombres que los individualizan en la concreción de la multiplicidad, los personajes son una multiplicidad en movimiento. El individuo solo adquiere el nombre que lo singulariza cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente. *Elisa mórbida mía* se transforma así en un “codificado grito de guerra” (Meissner, *Mazurcas*. Inédita). No obstante, como ya se dijo, tampoco existe un cuerpo, los cuerpos tiene una edad, un desarrollo, una vejez; pero todo esto se refiere a transformaciones corporales atribuidas a ellos.

El amor es una mezcla de cuerpos, que puede ser representado por un corazón atravesado por una flecha, por una unión de las almas, etc.; pero la declaración “te amo” expresa un atributo no corporal de los cuerpos, tanto del amante como del amado. Comer pan y beber vino son mezclas de cuerpos; comulgar con Cristo también es una mezcla entre cuerpos propiamente espirituales, no por ello menos “reales”. Pero la transformación del cuerpo del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo es lo puro expresado en un enunciado que se atribuye a los cuerpos (Deleuze-Guattari, 1997: 86).

En este caso, el cuerpo transformado en Elisa-narrador, Valentina-narrador y Fabián-narrador son una transformación incorporal instantánea, es decir, en la novela se establece una relación instantánea entre el enunciado y las transformaciones corporales que ellos expresan.

El narrador se territorializa en la consigna o enunciado de cada personaje, sin embargo, habrá que establecer cuál es el grado de territorialización alcanzado. Elisa deviene narrador- joven, su enunciado es la consigna, el acto puro de la juventud del narrador-autor. Su carácter avasallador es la juventud, la belleza, la libertad, pero también la arrogancia y altanería. Valentina deviene narrador-viejo, su enunciado es la consigna, el acto puro de la pérdida de la juventud, la cercanía con la muerte del narrador-autor. Su carácter mesurado, reflexivo y consciente denota la madurez alcanzada. Fabián, por su parte, deviene narrador-frágil, su enunciado es la consigna, el acto puro de la fragilidad del hombre en su falta de decisión, en la imposibilidad de enfrentar con valentía la vida, la fragilidad ante la enfermedad y la autoridad, la timidez del hijo mellizo representado ante el mundo como un cuerpo débil e inestable. Estamos frente a un nuevo fenómeno, el mismo autor-narrador se transforma en multiplicidad. El narrador es atravesado por todos los personajes, por Elisa, Valentina y Fabián en un proceso íntimo que remite a los devenires infinitos, intensidades de un individuo personalizado y multiplicado.



Fig. n°6: *Pidenes*. Serie de ocho aves chilenas, 1965. Xilografía a la manera japonesa, 35 x 60 cm. Colección privada de Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Tomada del catálogo de la Exposición *Retrospectiva de Eduardo Meissner*, 2001, Museo Nacional de Bellas Artes.

El fenómeno que moviliza el autor puede ser pastiche (mezcla de estilo y referencias) de variados elementos en juego, que coexisten dentro de la circulación de significados y que hacen referencia a otros conceptos más allá de los mismos. La narrativa bajo esta percepción se transforma en un montaje creado por la sucesión activa de los planos en la impresión de una polifonía perceptual con características de simultaneidad.

En el texto *Diálogos imaginarios cuentos reminiscentes*, es la memoria la que construye imagen, la relación que se establece en los *cuentos reminiscentes* -entre un tiempo pasado y presente- da cuenta de un paralelismo entre una historia que ocurre en el año 1931 y otra el 2003, que apela a la memoria del autor estableciendo un puente, un nexo entre dos periodos bajo una misma historia; lo fantástico aparece en los *diálogos imaginarios* entre Voltaire y Federico el Grande y también en los diálogos a cuatro voces.

En *La noche del arcoíris* relata la inauguración de una casa. Las personas invitadas, como condición para asistir a la fiesta, deben vestirse de blanco y usar un disfraz que incluye una máscara. El relato se ficcionaliza a partir de la división del espacio en habitaciones acondicionadas, cada una como un escenario, lugar donde se vivirá la fiesta nocturna de celebración de la casa nueva. En cada espacio las imágenes nos cuentan historias distintas. Lo más destacado de la puesta en escena es la teatralidad a la que somos invitados, no como un espectador sino como un asistente más a dicha celebración; las imágenes fantásticas son portadoras y constructoras de relato. Antes de adentrarnos en la historia que se cuenta somos parte del juego de disfraces, máscaras y puertas que se abren esperando ser descubiertas en la espera que aparezca el “arcoíris en la noche”. Es un relato donde no somos capaces de establecer si somos parte de un sueño o es la realidad enmascarada.

También encontramos escenas de gran teatralidad en el relato *Juegos de máscara* y en *Arte de muñecas*. En la primera se ficcionaliza el juego de la veracidad a partir de las relaciones que se presentan como grandes puestas en escena, teatrales y pictóricas. El autor siempre está en una búsqueda de lo estético, planteando el juego de imágenes con el que construye el discurso. “Magritte puro, sonrío Diego, un Magritte jugueteón de barcas en la distancia, fondos claros y máscaras en primer plano que se van introduciendo en el cielo y en el mar, cáliz o amante pareja que se vislumbra Solo el mar o la silueta” (Meissner, *Juego de máscaras*. Inédito). En la segunda, el relato es una puesta en escena con diálogos entre muñecas y muñecos, ambientado en interiores y exteriores al estilo de escenas teatrales. La imagen se instala como depositaria de la acción en un juego de fantasía e ilusión.

El relato que deviene imagen

Hemos mencionado bajo los tres postulados a la novela *Mazurcas*, esto porque ella es, en el contexto de análisis, la más representativa de cómo el autor construye relato a partir de la imagen. La novela se plantea desde el título “en y desde” lo musical (sonoridad); en su argumento la investigación psicológica que realiza Edgardo es “desde y hacia” la música (psicológico - sociológico); la naturaleza de dicha investigación la transforma en un análisis de relaciones neosurrealistas (fantásticas), para lo cual se inventan términos médicos y relaciones psicológicas inexistentes. Por todo esto *Mazurcas*, en toda su estructura, se convierte en la novela que mejor ejemplifica que la imagen *deviene* relato.

En la narrativa meissneriana, la escritura se instala desde la imagen como desarticulación, ruptura, violación del espacio del texto como lo entendemos, pero paralelamente articula la imagen misma. Desde la imagen vuelve a su origen, en un acto por verbalizar que nada ha ocurrido, solo aquello que se libera *en y hacia* la imagen y que se expresa como una voz nueva y presagiadora que se instala en un *entre*. El texto se emplaza como unidad abierta, no hay encierro, con fisuras que se pierden en el paisaje entre grietas conformando un diálogo extranjero, la imagen mutando conforma una urdimbre mayor.

En su faena narrativa, el nacimiento de una nueva imagen es una reinterpretación de la anterior, manifestándose en una superposición de capas que dan vida a un cuerpo adolescente que nunca logra su madurez total; es decir, sigue en la compleción de un círculo que nunca se cerrará, proceso tan opuesto y disímil al que ocurre con su trabajo plástico donde todo aparece pensado desde el inicio y estructurado en cada una de sus partes. De ahí la importancia por develar y estudiar sus novelas y cuentos inéditos.

Eduardo Meisner Grebe no tiene la intención de combatir el desconcierto que produce la proliferación de los signos en cada imagen creada. El relato se convierte en mundo proliferante que se multiplica en mutaciones liberando la estructura interior. La imagen se instala así en un *entre*, lugar de devenires que no somos capaces de definir, el espacio indiscernible que hace devenir a la imagen en el complejo mundo de la narración.

Referencias bibliográficas

- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Hauser, Arnold (1969). *Literatura y Manierismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Meissner, Eduardo (1985). *La domesticación de los pájaros*. Concepción: Editorial Libros del Maiten. Primera edición.
- _____ (2001). *Juego de máscaras* Concepción: Ediciones Lar.
- _____ *Barón Bandido*. Inédita.
- _____ *Arte de Muñecas*. Inédita.
- _____ *El grito*. Inédita.
- _____ *Juego de máscaras*. Inédita.
- _____ *Mazurcas*. Inédita.
- _____ *Diálogos imaginarios-cuentos reminiscentes*. Inédita.
- _____ *La noche del arcoíris*. Inédita.
- _____ *Diario de Coliumo*. Inédita.
- _____ *Elisa mórbida mía*. Inédita.
- _____ *Hacia Citerea*. Inédita.
- _____ *El abominable vuelo*. Inédita.
- _____ *Cementerio de agua*. Inédita.