

DOCUMENTOS

(1) Adriana Valdés, Revista La Separata, N°

caso problematizados

Leppe circunstanciada por su

"Caption" es Palabra Capciosa

Proposición: hasta la imagen que se presenta como más "autónoma" depende de un texto. Si éste no se presenta junto con la imagen yuxtapuesto, o sobreimpreso, o adyacente, como en un catálogo; por ejemplo -esa imagen "autónoma" igual "depende" de un texto (tal vez no escrito, tal vez con-texto): las palabras que el espectador evoca para lograr referirse a ella; las palabras que se anotan subrepticamente en papелitos mientras se mira la imagen; las palabras que la hacen inteligible, la rodean, le fijan un lugar cultural, le crean una leyenda, una "versión". La imagen pasa o por la insignificancia o por su "versión" en palabras.

Proposición: entre el texto y la imagen que se presentan simultáneamente, pueden pensarse al menos tres relaciones: la de ilustración, la de leyenda (caption), la de interacción.

Primera relación: proponer, sobre la ilustración, que se trata de producir una imagen sometida a un texto que la antecede y le fija sus parámetros posibles. La imagen de la ilustración como imagen ^{autónoma} del texto. Un despliegue a partir de un texto; pero con exigencias monógamas. La imagen como acompañante.

Segunda relación: el texto que acompaña a una imagen, aparentemente invirtiendo la relación anterior, se llama en inglés "caption" (se suele traducir por "leyenda" Caption: como "captar", como "capturar", como "cautivo" como "capcioso", es también el acto de apoderarse de algo.

"Caption" es palabra capciosa. No deja pensar en que invierte la relación entre texto e imagen postulada para la ilustración; lo que hace es dirigir la percepción de la imagen; obligar a quedarse con una sola de sus posibilidades. Proponer la leyenda como acto autoritario, como reducción de la imagen a un sólo patrón común, una primera convención que impone capciosamente la idea de un sentido único.

Poner una leyenda: tomarse la imagen.

Tercera relación: La imagen y el texto como interacción. Abrir campos de fuerza mediante el choque de dos registros significantes. Producir con el texto una doble lectura de la imagen; con ella, una tercera dimensión (como en la visión con dos ojos).

Problematizar el campo visual mediante la interacción de la imagen y el texto, aumentando con eso las posibilidades de sentido. Poner la imagen, o el texto, o ambos, en tránsito, en proceso: crear las fisuras de la negatividad mediante la distancia entre ambos; poner en movimiento; tensar.

Adriana Valdés



Al pie de la foto díles ahora Catalina que nos decían la Sofía Loren del Parque.

Carlos Leppé

(2) Cegado por el oro

Sala de espera:

(Página 24). Habrá que narrar este trabajo por faces. Primero, Leppe, fue maquillado por Juan Cruz, un grande del make up operático, y enyesado de tres formas distintas. Tres poses de brazos y manos que parodiaban la tragedia operática: el llamado, el rechazo y la indiferencia. En la primera pose, el cuerpo de Leppe tenía dos orificios en el pecho que dejaban escapar sus senos como parodia de la buena leche. En la segunda, el cuerpo tenía sobre el sexo un triángulo que taponeaba toda posibilidad de cercanía amorosa. Y en la tercera, tenía sobre su abdomen un hoyo, que daba lugar a escapar su estómago con el volumen de un embarazo. Eran la mujer púber, la mujer hecha y la mujer vieja. Lección de pintura. Finalizado el proceso de enyesado en el pabellón de traumatología del Hospital El Salvador, Leppe fue trasladado en una camioneta sobre un colchón de neumáticos desde el hospital hasta su taller en la parcela de los Richard en La Florida.

Al otro día, era la grabación en los estudios de Teknos. Llevarlo ahí fue un suplicio, las secciones del día anterior habían sido extenuantes. Los cambios de yesos, de maquillajes y sus cantos operáticos a capela, además el asunto del forceps, con esos aparatos de acero, goma y ganchos en su boca pintada, lo habían llevado al límite. Las piernas se le doblaban. Desaforado como estaba controlaba la grabación desde un camión. Su madre, Catalina Arroyo, parece haber sido lo que más perturbó al grupo de trabajo. Ella, absolutamente consciente de esta invitación, trabajó como madre del artista. Sola frente a los camarógrafos confesó todo en simetría a sus pocas lágrimas.

Luego de un largo trabajo con las cintas grabadas, se realizó la instalación *Sala de Espera*. El montaje fue en la Galería Sur. Fundamentalmente consistía en lo siguiente: en un lado de la pieza, sobre tres mesas de hospital, se ubicaron monitores donde Leppe, como una diva fuera de sí, cantaba a todo volumen tres óperas, las que se destruían entre sí como virutillas. Cada uno de los monitores se recortaban sobre un fondo blanco, azul y rojo, respectivamente. En el muro del frente, la madre de Leppe, con su pecho vendado sobre el monitor, contaba como en un informe policial, en el que la madre entrega a su hijo para salvarlo, el nacimiento de éste.

Habían otros elementos en el montaje como un televisor de barro includible para el espectador. Era un televisor hecho de barro, paja y una pantalla vacía. Al interior de la pantalla de vidrio, Leppe había instalado una imagen fija para siempre: la Virgen del Carmen con su niño en los brazos, ambos de yeso, coronados con una enredadera de rosas artificiales con luz propia. Este televisor estaba ubicado en el suelo de la sala sobre una sábana doblada.

(3) Discurso contra los ingleses (1980)

DISCURSO CONTRA LOS INGLESES (1980)

Se me ha pedido que hable en una presentación. Cumplo con fidelidad. En una presentación he elegido hablar de la presentación. Y de la presentación he elegido hablar de aquello que es impresentable en una presentación. Lo impresentable en una presentación.

Lo impresentable de una presentación no es —como podría creerse— aquello que no conviene presentar; lo que va contra las buenas costumbres, ofende a la moral, molesta el buen gusto. En estos tiempos, se dirá, resulta difícil escandalizar. De acuerdo, pues todo pasa como si el escándalo tuviera que ver, se pareciera más bien a otra cosa, a esto: al silencio. Por otra parte, lo impresentable no es algo que se olvida generalmente presentar, algo que el ingenio de quien nada tiene que decir, encuentra para decir algo.

No. Estoy hablando de lo rigurosamente impresentable. Lo rigurosamente impresentable es algo que ni yo, ni Uds., ni nadie puede presentar. Lo impresentable. Aquello que no se puede traer a presentación, que no depende de una voluntad de presentación, que nadie puede decidir presentar. Lo impresentable es lo que se presenta sin presentaciones. Impresentable porque si se presenta, él —o eso— se presenta, *cuando, como él quiera —si quiera*. Está o no está, sin presentación. Y si está, está de otra manera como está una presentación. Lo impresentable nada sabe de invitaciones, venias, conjuros.

Seguramente después de haber partido, al parecer, con tan buen paso, defraudaré si digo: lo impresentable es el cuerpo. Pues todos esperan que, en referencia a los trabajos que aquí se exponen, se haga alusión al cuerpo. ¡Qué más fácil decir: el cuerpo es lo que no se muestra —lo impresentable—, lo que se oculta con vestidos, palabras, lo que se cubre con el espíritu! ¡Qué más fácil decir: lo impresentable del cuerpo es lo produc-

tivo del cuerpo, los órganos generadores del cuerpo o los pensamientos íntimos –la historia– de un cuerpo!

Pero hemos hecho voto de rigor. El cuerpo parece fácil de mostrar, de presentar. Es cuestión de comenzar –por aquí o por allá. Pero en esta presentación el cuerpo puede quedar fuera. Nada asegura que al presentar un cuerpo, sea un cuerpo lo que se presenta; nada más arropado que un humanista desnudo.

Definamos, entonces, lo que entendemos por cuerpo. Cuerpo hay ahí donde una terrible, imperiosa, inaguantable necesidad se impone, se presenta –ella–. Cuerpo es necesidad; no todo cuerpo es necesario, pero todo lo necesario es cuerpo.

Cuerpo hay ahí donde el desciframiento de una serie de síntomas revela, de pronto, la conexión profunda que secretamente ha guiado toda una vida.

Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que se lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto.

Cuerpo hay ahí donde hay percepción. En 1870, prófugo de una guerra, Cézanne se exilia en su patria –atención: se exilia en su patria– para cumplir el más riguroso de los deberes: pintar el monte Santa Victoria de modo tal, que lo reproducido no fuese tal percepción, en tal momento, tal día, ni la percepción de todos los días, ni la percepción que otros hombres distintos que él, Cézanne, pudiesen tener, sino el monte Santa Victoria antes que toda percepción, como origen de toda percepción.

Cuerpo es goce: visión de Combray: "un gozo parecido a una certeza y capaz, sin otras pruebas, de hacerme la muerte indiferente".

Cuerpo es pensamiento necesario. Descubrir como está construida, qué fuerzas están en juego, en la necesidad implacable. Respecto a ésta, la necesidad lógica, formal aparece apenas como simple curiosidad.

Cuerpo es, en resumen, lo que un inglés no entiende. ¿Qué es un inglés, qué es ser inglés? Ser inglés es analizar las ideas de las cosas¹. Enfrentarse no a las cosas sino a las ideas. Separar el

¹ Primera nota fundamental. Como los programas de filosofías, ade-

cuerpo de las cosas; separarse de las cosas para examinar los instrumentos –sensaciones, conceptos–, con que se trata, a lo lejos, con las cosas. Ser inglés es vender ideas, apoderarse del mundo entero, convertir a las cosas en objetos –de comercio. Ser inglés es tener ideas, dinero, pero no cosas. Ser inglés es una cosa muy fea. Sólo hay algo más feo que un inglés: un inglés en Sudamérica.

Lo opuesto al inglés es el místico. El místico se entrega, se abandona enteramente a las cosas. Su virtud suprema es la obediencia. El místico renuncia a su voluntad, se entrega a la voluntad de Dios; llama voluntad de Dios a esa entrega a las cosas. *Abgeschiedenheit* – *Desnudez del alma*. El místico sabe del cuerpo y llama "espíritu" al método que permite que el cuerpo sea cuerpo, es decir, percepción. Quien ama la necesidad, quien consagra su cuerpo, es místico de las cosas.

El inglés vende los libros y las obras de arte de los místicos, convirtiendo así el trabajo de éstos en objeto de consumo. El inglés, que no entiende la necesidad, de cuerpo, pero sí de ideas, vive en la ideología, en el discurso sobre las cosas, en las leyes formales, en los derechos aplicables. Discurrea sobre el cuerpo. Aburre, pero domina. El inglés es utilitario, humanista². El inglés es muy feo.

¿Qué quiero decir con esto?

Leppe, Dittborn, Kay, Richard exponen, exponen sus cuerpos. Lo exponen en variadas formas: con pintura, como acción corporal, como escritura. Quisiera detenerme un instante en esta exposición corporal como escritura. El cuerpo escribe, se inscribe. Marca sus pulsiones secretas –o las oculta. Exhibicionismo o

más de ser pintorescos son cambiantes, y alguien puede no saber de qué hablo, aclaro que hablo del análisis empirista de la facultad de conocer: de Locke, Berkeley, Hume, de la Economía Política inglesa, del utilitarismo y de todos los otros instrumentos teóricos de la marina mercante –y de la otra– de Su Majestad.

² Segunda Nota fundamental, tan fundamental como la primera. ¿Qué es un humanista? Un humanista es un hombre que habla en nombre de todos los hombres: *Time is money!*

necesidad. Muerte del Padre –asunto fácil; Muerte de la Madre –cuestión de grandeza– o simulacros de muertes. Ahora bien, en este *Discurso contra los ingleses* quiero señalar cuál es el *único* criterio válido para juzgar esos cuerpos expuestos: *sí, como, por qué basta qué punto o no* esos cuerpos son impresentables, es decir, necesarios.

Necesario: necesidad de un cuerpo individual, necesidad de un cuerpo social, necesidad también de un movimiento de textos. Como el movimiento de textos que en los textos de Kay y Richard acepta exponerse en la historia (que no asume la historia, como dice el divertido lenguaje idealista, sino que se expone a ella), movimiento que ha mostrado al menos –y eso es ya historia– esta capacidad: que de sus textos (entendemos por texto todo lo inscrito) se hayan engendrado otros textos.

Al mismo tiempo en este *Discurso contra los ingleses* se condena toda forma de juzgar que no juzgue por la necesidad corporal. Pues toda otra forma de juzgar, que juzgue a partir de ideas, de ideologías y de sentimientos es cuestión de ingleses, está al servicio de los ingleses, de los ingleses de allá, no de los ingleses de acá.

Lamento humanista: ¡los ingleses de acá estamos desamparados; para qué nos piden más, compadézcanse de nosotros! Pero los ingleses de acá no estamos necesaria, corporalmente desamparados. Estamos, al contrario, sumamente amparados. Tenemos ideas –no ideas que producen dinero, como los ingleses de allá–, pero sí ideas valiosas: ideas sociales, humanitarias. Con esas ideas valoramos los cuerpos. Los valoramos, es decir los ignoramos. Nada sabemos de la paciente entrega solitaria de las cosas, nada sabemos del trabajo con las cosas, de la percepción de las cosas³. Nos abstraemos a nuestras necesidades

³ Tercera Nota fundamental, tan fundamental como las otras dos. Un aspirante a inglés, preguntará para qué, qué interés tiene percibir de otra manera. Para esto: para, percibiendo de otra manera, ser de otra manera, preguntar de otra manera. Preguntando de otra manera, anularemos las falsas respuestas que se nos imponen, que acepta-

corporales; somos incapaces de un sufrimiento creador. La valoración ideológica es la forma sublime que toma nuestra cobardía. Renegamos de los chilenos con cuerpo; repárese en esto: no se ha publicado ningún estudio serio sobre nuestros grandes poetas⁴. Concursos, premios, conmemoraciones, sí, y muchas.

¿No resulta, entonces, evidente que es hora de acabar con los ingleses? Lo digo lentamente para que se oiga con toda claridad: ¡Abajo los ingleses, abajo la canalla humanista, abajo los derechos humanos –de los ingleses!; ¡respetados sean los derechos de las cosas–, por ejemplo de esa cosa a la cual, como deseo, me abandoné, una mujer que quise!

And that is all. Thank you very much for your valuable time.

mos como naturales. Salir del espacio de las preguntas y de las respuestas ideológicas; pasar del espacio de allá al espacio de acá, intentar un cambio de cuerpo.

⁴ Cuarta Nota, no tan fundamental como interrogativa. “Nuestros grandes poetas”: ¿De quiénes?

(4) PDF

SUJETO BIOGRÁFICO Y SUJETO HISTÓRICO EN *SALA DE ESPERA* DE CARLOS LEPPE

Paula Honorato Crespo

Mi ponencia se inscribe en el marco de preocupaciones relativas al anclaje histórico del arte y sus representaciones de la historia. Voy a comenzar leyendo un fragmento del texto que forma parte de la video-instalación *Sala de Espera*, presentada por Carlos Leppe en 1980 en Galería Sur (Richard, 1980, 1981, 1986):

Él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Él pudo no haber nacido. Ni sé como nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal porque pensó otra cosa, él creyó que yo tenía más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufrí lo increíble. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mío, aparte del cariño que le tengo, lo llego a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo yo la perdí y la perdí dos veces. Nació con fórceps horrible: un cuerpecito inmensamente grande. Que eres lindo le decía yo. Tuve que permanecer 17 días en la clínica. En la casa dormíamos en la misma pieza porque él no quería dormir solo. Yo tampoco podía dormir sola, sola porque me quedé media arrobada de mi niño. Entonces fui egoísta terrible; no quería que nadie le fuera a tomar las manos. Él, mi marido, se hizo el enfermo diciendo que estaba en una clínica. Según dice la gente, bueno a mí no me interesa, entonces estaba bien y por capricho no quería venir a la casa. Desde los cinco meses de embarazo no apareció más porque se había enamorado de otra. Yo no hice vida de matrimonio, esa es la verdad. Yo trabajaba y llegaba tarde y él no dormía porque calculaba la hora. Fue así entonces como fue creciendo y tenía cuatro años... (Richard, 1980:106-107)

El texto fue integrado a la obra en la lectura Catalina Arroyo, madre del artista, ante una cámara, cuyo registro se proyectó en la sala de la galería desde un monitor situado sobre una mesa de hospital. Además, el espacio de exposición se intervino con otras tres mesas similares en el costado opuesto, sobre las cuales se situaron tres monitores con tres videos que emitían simultáneamente, y a todo volumen, la imagen y el audio de Leppe cantando al borde del paroxismo como una diva de ópera y con su cuerpo enyesado y maquillado. A uno de estos videos corresponde la difundida imagen del rostro de Leppe, intentando cantar mientras un fórceps mantiene su boca abierta. La imagen que ha circulado prácticamente como emblema del arte en tiempos de dictadura. En el centro de la sala, sobre una sábana doblada, se ubicó un televisor hecho de barro y paja con una pantalla vacía que en su interior contenía la imagen de la Virgen del Carmen con el niño en los brazos.

I

Es preciso aclarar que mi acceso a este trabajo está absolutamente mediado por las pocas fuentes documentales que circulan y, principalmente, por la publicación *Cuerpo correccional* de Nelly

Richard. Publicación que marca, junto con *El espacio de acá*, el momento culmine de consolidación de la escena artística y teórica posterior al 73.

Curiosamente, para efectos de este coloquio sobre estéticas de la intimidad, la autora de mi fuente principal, presenta una escritura teórica totalmente apasionada y encarnada, cuya voz en primera persona se dirige en tono cómplice al tú del artista. Una voz pública y publicada en el soporte libro, que apela a un tú íntimo, el de Leppe, autor también. Sin embargo, ésta voz nunca deja de estar mediada por una trama de referencias teóricas aquí filtrada en la experiencia de obra.

Además, *Cuerpo correccional* presenta los registros fotográficos del proceso de trabajo y las secuencias de video que se mostraron en la puesta en escena. Por último, nuestro documento contiene impreso en papel vegetal semitransparente el texto escrito por la madre Leppe que ya hemos citado.

En fin, dejo de manifiesto que mi acceso a la obra es fragmentario, está mediatizado por una voz teórica que se sabe y declara subjetiva, la de Nelly Richard, y por otra autobiográfica, la voz de la madre. Visualmente he reconstruido este trabajo gracias a las secuencias de fotografías en blanco y negro del libro y a una fotografía a color recientemente publicada en *Copiar el Edén*. (Mosquera, 2006: 414-415)

II

La primera lectura que me atrevo a plantear como hipótesis consiste en abordar *Sala de Espera* como la puesta en escena del conflicto entre sujeto biográfico y sujeto histórico, cuya dialéctica se toma el cuerpo de Leppe, volviéndolo un síntoma de las condiciones socio-culturales del Chile de los años 80.

Entiendo por sujeto histórico en cuestión, el constructo de un perfil de individuo integrado, consciente de sí, dueño de su cuerpo y entregado a persecución de un fin en consonancia con un proyecto social. Se trata de uno que articula armónicamente el paso de la esfera privada-íntima a la esfera social-pública. Sin ir más lejos, estamos hablando del sujeto histórico levantado por el proyecto social de la izquierda y el proyecto político de la Unidad Popular. En lugar de esta representación, que estas alturas, suena anacrónica, Leppe con los materiales de su biografía, escenifica el conflicto con matrices culturales como la ópera, la figura de la virgen, y con su propia carne exhibida impudicamente hasta la extenuación. De esta manera, la intimidad emerge como efecto del montaje espacial y audiovisual.

Leppe no habla directamente en primera persona, al modo como lo encontramos articulado en las voces de la escritura autobiográfica, sino que lo hace a través de la escenificación del conflicto entre una identidad impostada y su propia corporalidad. La intimidad biográfica aparece cuando su cuerpo trata a punta de yesos e instrumentos ortopédicos, de ocupar la matriz cultural de la cantatriz, para la cual, su corpulencia masculina y excesiva no encaja; y también, en el testimonio de la madre relatando las extremas condiciones en que dio a luz a su inmenso hijo a punta hemorragias y forceps.

Leppe trabaja ostentosamente su intimidad, la presenta sin pudor alguno, en conflicto abierto, es decir, en pleno estado de contradicción y como experiencia corporal. Así emergen las problemáticas de identidad sexual, la disconformidad profunda entre su cuerpo y los estereotipos sociales, la peligrosa relación simbiótica con la madre, el dolor ante el desborde de la carne y el deseo de ser “otra”, y por último, la paradoja de la madre que, al mismo tiempo, confiesa el intenso amor por su hijo, y el impulso destructivo de fundirlo en ella. Rescato una frase de su texto: “Cuando cumplió, cumplimos 1 año, fue la primera torta” (Richard, 1980: 113)

El sujeto biográfico en Leppe resulta ser un sujeto escindido, desintegrado, padeciente, inconciente, inarticulable desde una narrativa, en fin, un síntoma de la crisis de representación histórica, que

se levanta como demanda desesperada por ser socialmente contenido, aunque sea en las matrices culturales llevadas al filo de una caricatura tragicómica. En *Leppe* lo biográfico irrumpe como desborde simbólico y corporal.

III

La segunda hipótesis que intentaré argumentar consiste en que la intimidad del sujeto biográfico se impone en el espacio público, siempre y cuando, exista una crisis de representación del sujeto histórico. La intimidad se vuelve incontenible al espacio privado dado que existe una necesidad imperiosa de establecer un equilibrio entre experiencia y representación. Cuando el abismo se vuelve insalvable, la intimidad emerge en lo público del mismo modo que el agua incontenible traspasa la membrana de las células. Siguiendo con esta metáfora, el espacio del arte sería una membrana que habilita el tránsito de lo íntimo a lo social, de lo privado a lo público.

En *Sala de Espera* la intimidad aparece como efecto de un cuerpo fallido que experimenta el drama de constituirse para un espacio social carente de matrices culturales que realmente lo puedan contener; drama de identidad, drama físico, drama social. En el despliegue de impostar lo que el cuerpo no es, la carne paga un costo similar al que pagó su madre cuando lo trajo al mundo.

El sujeto biográfico incontenible por las representaciones culturales, hasta entonces vigentes, es en el espacio del arte donde se hace un lugar público.

En *Sala de Espera* los impudores biográficos son mediados por una operación artística que traslada lo íntimo a la galería y subvierte los límites entre privado y público. El arte hace legible lo biográfico como síntoma histórico.

IV

A modo de tercera y última hipótesis, propongo que todo sujeto biográfico capaz de emerger en el espacio público articulándose en lenguaje, se experimenta a sí mismo como un campo de batallas simbólicas que sintomatizan lo histórico en lo singular. En *Sala de Espera* ese campo de batallas se muestra en el choque disonante de distintas voces.

Volvamos a la sala de Galería Sur en 1980. La estructura del montaje tensiona tres situaciones: la madre leyendo el texto testimonial, en uno de los monitores; el artista sometido al padecimiento de ser aquello que el cuerpo no le permite, en las otras tres pantallas; y entre ambas, el emblema cristiano de maternidad en la figura de la Virgen con el niño.

Al respecto cito otro fragmento del testimonio de Catalina Arroyo:

“Si yo muero él va a sufrir, y si él muriera yo sufriría lo indecible. Creo que mi vida no tendría razón de ser y lo único que le pediría yo a Dios es que nos muriéramos el mismo día para así no sufrir ni el uno ni el otro. Porque sólo de pensarlo me desespero. Me enloquezco. Y toda esa afición que tengo a los nervios se debe a que pienso demasiado él” (Richard, 1980: 112-113)

Las voces que comparecen en la obra son todas voces ajenas al artista, todas femeninas. Él habla por la voz testimonial de la madre y la voz impostada de la cantatriz. Voces en choque disonante, voces que hacen audible el campo de batalla donde se juega públicamente la pertinencia social del sujeto biográfico. Finalmente voces que han configurado su cuerpo íntimo y escénico en tormentoso conflicto.

VI

Para terminar, quisiera fijar algunas ideas e intuiciones. Todas en proceso.

He tratado de responder por qué en *Sala de Espera* lo íntimo comparece en lo público, de la misma manera como sucede con otras obras del periodo, así como también, por qué el espacio de

producción simbólica del arte se cargo del urgente paso de lo uno en lo otro, de lo íntimo en lo público.

En conclusión, tres han sido las hipótesis de trabajo que aventuro:

La primera, postula que *Sala de Espera* es un síntoma que pone en escena la crisis entre sujeto biográfico y sujeto histórico, entre la experiencia particular y las representaciones culturales posteriores al golpe militar de 1973.

La segunda, plantea que las relaciones entre lo privado y lo público, responden a un equilibrio natural, una especie de retroalimentación que tiende a la conquista del equilibrio entre experiencias biográficas y representaciones culturales. En tal situación, la emergencia del sujeto biográfico resulta ser una necesidad de bien público.

Y por último, que todo sujeto biográfico que emerge de la crisis de representación histórica, se experimenta como un campo de batallas en el lenguaje, por lo tanto, en su intimidad se juega también la pertinencia social y pública de la experiencia.

Bibliografía:

Richard, Nelly (1980). *Cuerpo correccional*, Santiago: Francisco Zegers Editor.
(1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*, Santiago: autoedición.
(2007 [1986]). *Márgenes e Instituciones*, Santiago: Metales Pasados.

Mosquera, Gerardo (ed) (2006). *Copiar el edén*, Santiago: Ediciones y Publicaciones Puro Chile.