





BOLETÍN N°2  
Ronald Kay

© **Fundación CEdA**

Centro de Estudios de Arte

Nueva de Lyon 19, departamento 31

Providencia, Santiago de Chile

[info@ceda.cl](mailto:info@ceda.cl)

[www.ceda.cl](http://www.ceda.cl)

Boletín N°2 Ronald Kay

Textos:

Justo Pastor Mellado

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, octubre de 2017.

# ÍNDICE

Ronald Kay	<u>6</u>
<i>Justo Pastor Mellado</i>	
El Diagrama de Constructividad Editorial en Ronald Kay.	<u>18</u>
<i>Justo Pastor Mellado</i>	

# RONALD KAY

Justo Pastor Mellado

Crítico de Arte, Curador Independiente  
(2006)

Un texto se debe siempre a su contexto. El que sigue responde, antes que nada, al pedido de *Cuadernos chilenos*<sup>1</sup> frente al propósito de intervenir ante un público no chileno. No cabe duda que esto puede ser una gran fuente de equívocos ya que sobre el objeto de este trabajo existe escasa información. He sido invitado a escribir para presentar la obra de Ronald Kay y lo hago teniendo la certeza de que las vigilancias disciplinares y disciplinarias van a poner en duda mi pertinencia, ya que no pertenezco al campo de la crítica literaria.

En primer lugar, he tenido que “tomarme” la facultad de escribir sobre un poeta desde fuera de la crítica de poesía y del discurso universitario de las Letras. ¿Cómo se podría pedir autorización, para trabajar sobre un objeto que no es reductible al terreno estricto de la poesía? Más aún, si por ello se entiende un concepto expandido que se desborda hacia el campo de la visualidad general. O bien, respecto del que se plantea la posibilidad de un rebalse invertido desde la visualidad, para encubrir el terreno de producción de la palabra.

Jacques Rancière sostiene, en las conferencias que dicta en Bruselas en el 2000 ante un público de psicoanalistas y que después son publicadas bajo el título de *El inconsciente estético*, que “las disciplinas

<sup>1</sup> *Cuadernos chilenos* fue una publicación concebida en el 2002 por Andrea Goic, destinada a dar cuenta de la situación del arte y de la cultura chilena en el exterior. Fueron publicados cuatro números de los cuales el primero financiado y distribuido por la DIRAC (Ministerio de RREE) en embajadas chilenas. Los números dos y tres fueron realizados con fondos públicos concursables (FONDART), el Ministerio de RREE limitándose solo a distribuirlos. El cuarto número no consiguió financiamiento para su impresión. A fines del 2006 Andrea Goic me solicitó un texto sobre Ronald Kay, para el cuarto número, que solo quedó en estado editable. De este modo, el texto presente es inédito.



*El inconsciente estético*, Jacques Rancière, Editorial del estante.

son formaciones históricas constituidas en torno a objetos litigiosos”. A lo que agrega: ”son litigiosos en el sentido de que no es fácil asignarles un propietario”. En esto consiste mi primera dificultad: habrá que construir la plataforma crítica que convenga al estudio de los procedimientos constructivos de la obra de Ronald Kay. Lo hago desde la necesidad de presentar una obra en particular: *Variaciones ornamentales*, publicada en 1977. Y no comienzo analizando un poema sino que hago el reconocimiento preliminar de la secuencia impresa de los seis fotogramas de la película *Saigon*, dirigida por Leslie Fenton en 1948, teniendo entre sus protagonistas a Verónica Lake y Alan Ladd. Para entender el porqué de esta secuencia en la edición de un libro de poesía es necesario enterarse del guión de la película. Pero sobre todo, no hay que desestimar el hecho de que es un film que ha sido emitido en el seno de una programación de la televisión chilena, a fines de la década de los 70. Estamos frente a una migración de formato de emisión de una historia narrada para hacer sentido, de manera elusiva, en la coyuntura intelectual marcada por la edición del libro *Variaciones ornamentales*.



*Variaciones Ornamentales*,  
Ronald Kay, made in  
germany.

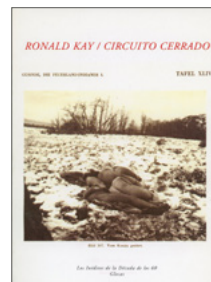
Las variaciones son formas de agrupar elementos de un conjunto, en que no solo influye el orden de su disposición, sino que si se permite que estos se repitan, se puede hacerlo tantas veces como elementos contenga la agrupación. En este sentido, me conforma pensar las variaciones en la proximidad teórica del montaje cinematográfico y pensarlas en un parentesco forzado con el efecto Kulechov, ateniéndome nada más que al valor del orden en las secuencias y a la determinación del contexto. Sin embargo, es preciso pensar las variaciones como un tipo de insolencia sintáctica respecto de una natural connotación musical. Existe un tema de base, como punto

de partida material, desde el que se genera un movimiento de transgresión regulada, en que pese al desvío, jamás se pierde el sentido.

El título *Variaciones ornamentales* conduce a interrogarse por el sentido del tema de base, para así poder leer el sentido ornamental de la variación. Más no el sentido arquitectónico, sino en lo que atañe a la invención formal de los jardines, en cuyo trazado se contemplan áreas para plantas ornamentales y otras, destinadas a fines directamente alimentarios (huertos). Lo que hace pensar que se cultiva plantas ornamentales para instalar un espacio de exotismo necesario en el centro mismo de la vida productiva, que incluye estudios taxonómicos así como sobre la propagación de especies raras, en peligro de extinción. De ahí que el título de Ronald Kay remita a los peligros básicos que amenazan a los dispositivos de producción de subjetividad social compleja. La ornamentación es asociada a lo superfluo en el campo del sentido común. Sin embargo, lo ornamental de las variaciones apunta a la invención de un espacio de reencuentro simbólico de un sujeto. El título apunta, entonces, a la reconstrucción de un tema cultural básico que es puesto en situación de excepción por operaciones estructurales de amenaza.

Solo desde esta consideración le fue posible sostener, a Ronald Kay, en una nota de la página 11 de *Circuito cerrado*, uno de tres libros que forman parte de *Los Inéditos de la década de los 60*, publicados en Santiago de Chile, bajo la rúbrica de *La calabaza del diablo* en coedición con *Ediciones Nómade*, en el 2001, lo que sigue: “Y respecto de las *Variaciones Ornamentales*: ¿no es la herida que abriera en mí la inhumanidad nazi, la antena que permitió detectar los desiertos artificiales de la nación en la alta retórica periodística de la era UP, guerra civil soterrada?”.

Con el objeto de introducir una vía de trabajo que ponga en suspenso la disputa por la propiedad de los terrenos en que la textualidad y la visualidad de Ronald Kay intervienen, propongo introducir el concepto de jardín como construcción de un artificio que debe operar como contrapunto con la invención del paisaje chileno que la gran poesía chilena habilita: es decir, Neruda y Parra. Ya que, en cierto sentido, diseñar y construir un jardín, es como diseñar y producir una edición. Para entender lo que deseo plantear es preciso revisar alguna documentación mínima sobre los jardines de los mo-



*Circuito cerrado*, Ronald Kay, Los Inéditos de la Década de los 60 Glosas.



nasterios; en particular, a partir del plano encontrado en la biblioteca de la abadía de San Gall, en que se hace mención a tres tipos de jardines: el herbolario (jardín medicinal), el cementerio y el huerto.

La edición de *Variaciones Ornamentales* reproduce en su portada el primero de los fotogramas de la secuencia de las ocho imágenes que provienen de fotogramas de la película que ya he mencionado.

Dos pilotos se enteran de que un amigo está desahuciado. Para reunir dinero y que pueda disfrutar sus últimos días, se embarcan en un peligroso vuelo a Vietnam en donde les espera algo sorprendente.

El recuadro que lo enmarca es de formato televisivo, no cinematográfico. Lo que señala una transmigración tecnológica en la reproducción de la imagen, que está impresa, además, con grano grueso, propio de una edición serigráfica.

Hay dos personajes masculinos, de pie sobre el piso decorado en damero, como si estos no fuesen sujetos, sino peones en un juego que los sobredetermina. Todo depende del estudio de la posición de los personales, como si fuera la ilustración de un libro de semiología de la imagen.

La portada sostiene, o se sostiene, sobre cuatro líneas de tipografía, diferenciadas. No es así como se acostumbra a realizar el análisis de un libro de poesía. Es decir, considerando la portada, desde ya, como el primer poema. Entonces, diré, en este libro hay seis obras scripto-visuales. En todas ellas, la representación de la letra ocupa un lugar distinto, exhibe un peso diferente. Como si sostuviéramos que se trata de dos regímenes de textos. El que ya he señalado y la densidad de la distribución a nivel de página ya sobre-editada. Es decir, toda página no es una “página en blanco”, sino un potencial ya definido por la ideología del palimpsesto que permite pensar, la sola posibilidad de la reproducción, más allá de la figurabilidad de la letra.

Al pensar en el texto que debía escribir para esta revista, teniendo el propósito de presentar la obra de Ronald Kay a un público extranjero, busqué el título que debía definir el alcance de su aporte: *Ronald Kay: editor / poeta*. Lo cual conduce a la sobreposición del

editor como poeta. Pero, ¿poeta? Este sería una especie de editor trascendental. El poeta escribe y re-escribe sobre escrituras y re-escrituras que se acumulan y se comprimen como estratos geológicos. El editor abandona el naturalismo de esta referencia para involucrarse en la industriosisidad de la articulación de fragmentos. Así como los estudios de la composición de una obra modelo de racionalidad como “El discurso del método” de Descartes nos informan sobre las temporalidades diferenciadas de la escritura de cada capítulo, así “Variaciones Ornamentales” obedece a la recomposición de un método que sostiene el diagrama de un *inconsciente de obra*.

¿Por donde empezar? ¿Por el Ronald Kay que edita el número único de *Manuscritos*, en 1975, bajo el sello del Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile? Allí hay profesión de editor fundante, que no solo publica por vez primera a Raúl Zurita, sino que re-construye la ruina gráfica de *El Quebrantahuesos*, editado en 1952 por una colectividad de poetas: Parra, Lihn, Jodorowsky, entre otros, y se agrega la edición de fragmentos de escritura descartada por Nicanor Parra.

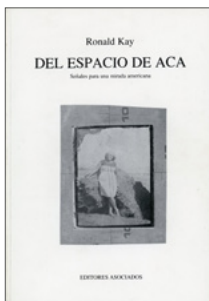
Ni la publicación del poema de Zurita es una simple publicación de un poema en una revista; ni la re-escenificación gráfica de una obra es repuesta como efecto de una astucia de diseño; ni la publicación de descartes de poesía obedece a la exhibición de un “hallazgo” literario que trabaja el valor del fetiche. Publicar, para Ronald Kay, significa poner a circular bajo ciertas condiciones una tasa de visibilidad que se autoriza por lo que guarda. Y también, por lo que la excede. En este caso, guardó los estratos más profundos de las obras de Zurita y de Parra, aunque expuso de manera ostentatoria el efecto impensado de *El Quebrantahuesos*, en la escena de mediados de los setenta.

Por estas tres operaciones basta para reconocer el lugar de Ronald Kay en la edición de una nueva escena de artes visuales como de una nueva escena de la poesía chilena. Aquí, la palabra edición tiene el valor de *producción de cartografía*. En efecto, con la re-posición de *El Quebrantahuesos* como *proto-anti-poesía chilena*, la publicación de los poemas de quien será un nuevo referente, así como la introducción en el debate crítico del valor nocional del descarte, Ronald Kay

dibujó un mapa crítico nuevo, que no ha sabido ser leído por los agentes de análisis literario de la última década.

Una de las razones es que no ejercen su trabajo tomando en cuenta el diagrama que sostiene el *doble registro* –visual / textual– que Ronald Kay establece. La juntura que monta posee unas determinaciones pictóricas que los actuales agentes de glosa desconsideran como soporte de producción intelectual.

En mis primeras lecturas de los textos de Ronald Kay llegué a montar una hipótesis picto-fóbica, que me explicara su dedicación a las artes gráficas y a la fotografía. Es entonces que imaginé una polémica estructural entre campo pictórico y campo fotográfico, para definir el carácter de las contradicciones de la escena plástica chilena de fines de los años setenta, que tenía la utilidad de delimitar una cierta cantidad de problemas formales vinculados a un deseo de *materialismo pictórico* que se verificaba, a mi juicio, en las obras de Eugenio Dittborn. Mi arribo a la obra de Eugenio Dittborn se realizó a través de Kay. Pero cometí el error inicial de leer a Kay, *solo* en función de Dittborn. Lo cual suponía de mi parte una sobre dimensión analítica de una obra como “Del espacio de acá”, publicada en 1980, pero escrita desde muchos años antes. Me convertí, entonces, en un transmisor académico de este texto, en aquellos lugares en que trabajé como profesor de historia del arte, en los últimos años de la dictadura. Sin embargo, como una cosa lleva a la otra, terminé descubriendo la textualidad de Ronald Kay en la fuente misma y me convertí en un difusor de su pensamiento. Luego pasé de difusor a productor, sostenido por el diagrama de base de sus textos de fines de los setenta, que, ciertamente, deben ser leídos hoy desde *Los inéditos de la década de los 60*.



*Del espacio de acá*, Ronald Kay, Ediciones Asociados.

En 1980-1981 lo vi una o dos veces, en un círculo privado. Puedo decir que lo que ocurrió no anunciaba nada auspicioso. Recién hacía mi ingreso al espacio de la crítica de artes visuales y las primeras relaciones con sus agentes me endosaban luchas que no eran mías. Yo regresé en 1979 de estudiar en Francia, mientras Ronald Kay dejó el país en 1981 para residir en Alemania. Asistí, luego de conocerlo, a la presentación que hizo de la cinta video de Eugenio Dittborn, *Lo que vimos en la cumbre del Corona*, en el anfiteatro de la CEPAL. Asistí a una encerrona. Artistas y agentes culturales vinculados, ya

sea a un marxismo precario, como a un *semiopatismo dogmático*, le reprochaban las citas a Walter Benjamín y, de paso, acusaban lo que debía ser entendido como exceso de un “humanismo sin sujeto”.

Ronald Kay introduce, de manera orgánica, la lectura de dos textos de Walter Benjamín: “El autor como productor” y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. No se apropia uno de un aparato de producción determinado sin por ello transformar la estructura del aparato. Esta es una hipótesis que Ronald Kay introduce en el análisis del propio campo plástico, remitiéndose a las condiciones de la reproducción mecánica de las transferencias textuales y tecnológicas. En seguida, vendrá la interrogación sobre los efectos políticos de la fotografía y del cine. Pero ese no es el fondo de la lectura, porque los interlocutores, aquellos que debieran leer esa crítica, los agentes orgánicos de las tecnologías de reproducción de formas sociales, no estaban. Frente a si tenía a unos artistas cuyo materialismo doméstico les impedía leer, siquiera, al pie de la letra, los versos de *Variaciones ornamentales*. Esa edición había antecedido en dos años a los seminarios de su despedida. La actitud frenética de rechazo de la mayoría del público de arte que colmaba el anfiteatro de la CEPAL, en ese mes de marzo de 1981, era un síntoma de la distancia que se había instalado entre su analítica y la conciencia inmediata que los artistas y críticos podían sostener frente a sus textos. Una cosa era clara: el vehículo transmisor de las ideas no era indiferente al estatuto de su reproducción. Eso provenía de la conceptualización visual de las doble páginas de *Manuscritos*; en particular, aquellas que habían sido destinadas a acoger *Rewriting*, que era el texto que condensaba su lectura de la poética subyacente de *El Quebrantahuesos*.

Pero *Rewriting* se tenía guardada una, como se dice, ya que apelaba a reponer en escena una *materiatura* (materia léxica + textura verbal), un modelo de *recorte de página*, que debía ser de gran utilidad para el análisis de una cierta producción chilena, poética, visual, cercana al final de los setenta, consignada como sub-versión lenguajera en *Los Inéditos de la década de los 60*, en los que se hace referencia a los editados *de la / en la* década del 50.

No es casual que en ese texto, en que la letra *figura* la *fisura* del pensamiento, Ronald kay escriba: “El laberinto de la ciudad pasa por el

diagrama del Quebrantahuesos”. Esto quiere decir que atraviesa ese diagrama, al tiempo que lo trasviste, en el sentido de hacer “pasar por”, algo que no es. El laberinto es el diagrama; está en el diagrama. La ciudad es un modelo de civilización que construye el abandono del “estado de naturaleza” atribuido a la ruralidad. ¡Toda una ficción de infancia!

En algún lugar, la poesía lórica se cuela como *fondo*, mientras la poesía urbana se instituye como *forma*. Esto es una broma de mal gusto en este texto. El propio Ronald Kay me habilita cuando menciona el lugar de nacimiento de Pablo Neruda y de Nicanor Parra, en el Valle Central, cerca de Perquellauquén, el primero un poquito al norte, el segundo un poquito al sur, con el objeto de instalar la constelación bajo la cual surgen las *Variaciones ornamentales*.

Sin duda se trata de constelaciones de palabras, a propósito de las cuales Ronald Kay introduce nociones tales como “carnalidad psíquica de la sílaba”, “precisiones que exceden a la palabra” o dinámicas “inferiores a la letra”. Todas ellas forjadas en la lectura de las estratificaciones fundamentales de las *Residencias* (Neruda). Como también, tardíamente, excavando los restos de palabra en la idiomática ceremonia del Lugar Común, en la populosa plaza de la Antipoesía.

En las páginas 34 y 35 de *Punto de Fuga*, que corresponde a uno de los tres libros contemplados en *Los Inéditos de la Década de los 60*, hay una foto en que aparece Ronald Kay sobre la plataforma de una carreta tirada por bueyes, con un campesino mapuche de pie, a un costado, sosteniendo una picana entre las manos. La foto ha sido tomada por Delva Mahn, su madre, un año antes de fallecer, en Conculmo, Lago Lanalhue, en una época anterior a la reforma agraria.

Esto no es un dato menor, porque remite a unas transformaciones de los sistemas de propiedad y de tenencia de la tierra. La palabra tenencia es la que importa en este contexto. Proviene de la urbanización de los códigos de la poesía chilena, que a mediados de los años cincuenta experimenta una transformación drástica de sus sistemas de manejo y administración de la palabra. Tenencia, manejo, administración, son términos de contabilidad. Simbólicamente, con la incorporación de esta fotografía en el soporte hegemonizado por la letra, introduce un modo de llevar los libros, cercano a llevar las cuentas de la poesía.

Sin embargo, la palabra tenencia me remite a la ausencia de la madre, que ya no lo tendrá en su regazo, y solo puede fijar la imagen de su hijo como si fuera un descarte anticipado en la *obra de memoria*. No es una casualidad que en *los Inéditos de la Década de los 60* publique dicha fotografía, en doble página. La foto de Ronald Kay fue realizada un año después de su arribo desde la Alemania de la guerra y de las post-guerra. Ronald Kay nació en 1941. La foto data de 1947 o 1948. Es de suponer que Ronald Kay apenas habla –naturalmente– la *lengua materna*. Del castellano solo había escuchado canciones de cuna y *El arroz con leche*. Esto no hace más que ratificar el sentido que tiene la recuperación del lugar común en la propia poética texto-visual de Eugenio Dittborn, cuando se hace cargo de frases como “en la teta se mama, lo que en la mortaja se derrama”.

La “materiatura” de la obra de Ronald Kay, en el momento de su partida, señaló un antes y un después en no pocas cosas. Su despedida ese seminario que ya he mencionado, sobre lectura de Walter Benjamín, en el Instituto Goethe. Era la conclusión final de la presentación de la cinta video de Dittborn. Pero sobre todo, era la ratificación de un corte con el cotidiano de una escena de la que se sustraería por poco más de dos décadas. Es decir, no por sustraído, menos presente, tanto en la crítica del discurso historiográfico, como en la construcción de un discurso sobre fotografía, en la coyuntura actual. Su partida significó la instalación de un mito textual cuya lectura comenzó a desarrollarse como un “culto”, por algunas generaciones de estudiantes de arte y de fotografía.

Pues bien: entre 1976 y 1980, Ronald Kay se ve comprometido en la edición de materiales que son difícilmente clasificables, que van desde el catálogo al meta-catálogo, para terminar en la edición de un libro, donde la obra del artista visual Eugenio Dittborn es objeto de trabajo. Debo mencionar *Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre nueve dibujos de Dittborn* (1976), *Final de Pista* (1977) y *Del espacio de acá* (1980), también, como los momentos decisivos en la instalación de un concepto editorial que armó una escena de productividades que no tenía parangón en la crítica de artes visuales y en la crítica de la poesía. Es decir, no se puede leer *Del espacio de acá*, sino desde la presión del triángulo referencial que he mencionado. Aunque *Dos textos...* están más cerca de la *Rewriting*. Por lo tanto, de *Variaciones...*

Si tan solo tomáramos en consideración estas tres intervenciones, Ronald Kay ya tiene un lugar en la reformulación de las artes visuales, en la coyuntura de los ochenta, abriendo un nuevo período en las relaciones entre política y visualidad en la escena intelectual chilena. Lo que hace, en definitiva, es redefinir las relaciones entre obra visual y trabajo analítico, pasando por encima de la ausencia historiográfica. Es decir, instalando un método de referencia en un desdoblado crítico, que contempla la consideración de la obra visual como trabajo analítico. De ahí que, hay un antes y un después de la edición de *Del espacio de acá*, en lo que a trabajo crítico se refiere.

Esta demarcación se afirma en el empleo de un instrumental analítico que es trabajado en zonas de producción para las que no habían sido pensados. No se trata de la “aplicación” de conceptos de procedencia psicoanalítica o estructuralista al campo literario o visual, sino de ejercicios de reconocimiento de la noción de *inconsciente de obra*, proyectado desde el empleo que Walter Benjamín hace de la noción de *inconsciente óptico*, poniendo el énfasis en la densidad epistemológica implícita en los procesos de reproducción técnica de las imágenes y de los procesos de reproducción de saberes en espacios de recepción diferidos. No hay la posibilidad de *Rewriting* sin el recurso a las teorías textuales

He señalado dos espacios en los que se debe hablar de un antes y un después, en relación a intervenciones editoriales de Ronald Kay, pero siempre en el sentido del *editor como autor*; es decir, un autor que pone atención no tan solo en el acto de escribir como en la puesta en escena gráfica de la reproductibilidad de los textos. Porque en este terreno, la letra figura, como expansión de la fisura por la que los cuerpos manchan, autorizando la fase pre-verbal de la enunciación. En este punto se ha de verificar la rentabilidad analítica de dos de los capítulos que componen *Del espacio de acá*. Me refiero a *El tiempo que se divide* y *El cuerpo que mancha*. El primero, wel discurso fotográfico chileno; el segundo, instala el materialismo histórico de la pintura.

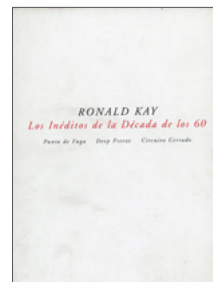
Hay que poner atención en los detalles: “El tiempo que se divide está conformado por extractos traducidos del alemán del capítulo Digresión sobre la fotografía del ensayo DAS OBJEKTIV DER ZEICHEN, 1972.” Este es el fragmento explicativo que señala la

procedencia de los textos que conforman *Del espacio de acá*: “textos escritos para momentos precisos con fines diversos”. Me pregunto cual habría sido el propósito de la escritura del texto alemán. ¿A que interpelación respondía? Y por otra parte, ¿por qué haberlo incluido en un libro que se edita ocho años más tarde, en un momento cuya diversidad debe contemplar al menos tres situaciones de desplazamiento: regreso de Ronald Kay a Chile en 1972; golpe militar de 1973, en Chile; regreso a Alemania en 1981. Otro detalle, otra singularidad que infracta sobre la superficie del análisis: en 1975 edita *Manuscritos*, diez años después de la aparición del primer texto en el que su poesía es objeto de análisis. ¿Por qué razón, Ronald Kay re-publica esos textos de 1965, en *Los Inéditos de la década de los 60*? Justamente, lo hace para dimensionar la inedición de dicho material. En verdad, en esos inéditos, hay un solo material editado, que es tratado como inédito, no porque no haya sido publicado, sino porque su lectura fue omitida.

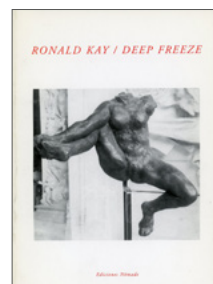
En este punto debo esbozar una hipótesis sobre las condiciones complejas de dicha omisión. De todos modos, debo señalar que los propios agentes de crítica del 2005, que comentan la aparición de *Los Inéditos de la Década de los 60*, toman la bandera de las omisiones iniciales. Es así como se reproduce la conjura instalada en el propio aparato académico que los valida.

En marzo de 1966 se publica el número 137 de los Anales de la Universidad de Chile. No reproduciré su índice. Solo me basta mencionar que en el mismo número se publica una entrevista de Gracia Barrios; un artículo de Enrique Lihn, *Definición de un poeta*; un largo texto de Roque Esteban Scarpa, *Adán expulsado del Paraíso (Escolio a la poesía de Ronald Kay)*, y, *Poemas*, de Ronald Kay.

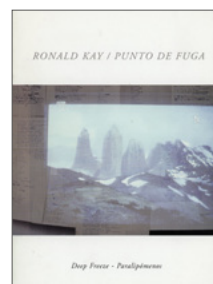
Sin embargo, en *Los Inéditos de la década de los 60*, los poemas publicados en 1965 están distribuidos en *Deep Freeze (Ave Fénix y Corral 1966)* y en *Punto de Fuga (Arte Poética)*. Valga mencionar que en Anales (1966), *Ave Fénix* es impreso con una dedicatoria (a M.L.A) y separado en tres partes, señaladas por números romanos. En *Deep Freeze*, desaparece la dedicatoria y son eliminados los números romanos, de modo que es impreso como un texto continuo, ocupando las páginas 25, 26 y 27, entre los poemas *Puesto de Guardia*, que termina en la página 24, y *Corral 1966*, que comienza en la



*Los Inéditos de la Década de los 60*, Ronald Kay.



*Deep Freeze*, Ronald Kay, Ediciones Nómade.



*Deep Freeze*, Ronald Kay / *Punto de Fuga*, Paralipómenos.



página 28. Ha sido necesaria esta descripción porque *Ave Fénix* está impreso en cursiva, mientras el resto de libro en tipografía normal. En *Deep Freeze* hay siete poemas impresos en cursiva. Pero, además, el texto de Arte Poética en Punto de Fuga es impreso con algunas modificaciones en sus versos finales.

La cursiva sirve para connotar una acepción que el contexto determina. Se emplea para señalar la proveniencia de una palabra desde otra lengua. Aunque también para señalar un título. ¿Qué interés pudo haber tenido Ronald Kay para hacer imprimir el poema entero en cursiva? Probablemente, indicar que proviene desde otra lengua; es decir, su propia textualidad considerada como lengua extranjera. La diferencia temporal, entre 1965 y 2001, convierte la primera versión en una ficción de lengua materna que debe ser citada en la re-impresión. Por lo tanto, debe ir en cursiva, para denotar la diferencia de los tiempos y de las intensidades de intervención en cada una de las coyunturas intelectuales designadas bajo su aparición. De este modo, ese poema, con sus variaciones, ha sido convertido en lengua traducible; de modo que su impresión en cursiva nos remonta a la potencialidad original del poema.

# EL DIAGRAMA DE CONSTRUCTIVIDAD EDITORIAL EN RONALD KAY

Justo Pastor Mellado

Crítico de Arte, Curador Independiente

(2003)

En el análisis de la escena plástica chilena ha tomado cuerpo una curiosa y contradictoria situación, según la cuál, el mayor momento de densidad plástica de la escena resulta ser en verdad, un acontecimiento editorial. Sin embargo, esta situación editorial se presenta como una especie de instancia de meta-visualidad, por el tipo de trato que sus autores habían mantenido durante, al menos, los tres últimos años, con los artistas referidos en los textos. En ningún caso se podría sostener que los discursos mantienen tratos de comentario ilustrativos con las obras; o bien, que las obras ilustran unos discursos, como lo quiso dar a entender desde el primer momento quienes se resistieron con fuerza al montaje de esta transferencia. Lo nuevo consistía, justamente, en que la categoría de ilustración no podía ser esgrimida. Esto, a mi juicio, era fundamental para asegurar el carácter de la Segunda Transferencia<sup>1</sup> a que

yo aludía en el transcurso de mi trabajo, puesto que uno de los rasgos significativos de la irreversibilidad de la situación era el desmontaje del estatuto de la ilustración, en una formación artística en que la pintura no había hecho mas que ilustrar el discurso de la historia.

Justamente, en este punto debo reconocer que, siendo ésta una de mis hipótesis acerca de la consistencia de la formación artística chilena, no me podía dejar indiferente una obra como *Delachilenapintura*, historia, realizada por Dittborn en 1976, en Galería Epoca, y que yo vine a conocer solo en 1980, cuando me encuentro por vez primera con éste, para discutir sobre la muestra que había montado el 30 de noviembre con ocasión de la presentación de los libros ya mencionados.

Ese fue el momento de mi conocimiento de la edición de *Dos textos sobre 9 dibujos* de Dittborn, escritos por Nelly Richard y Ronald Kay y editados por Galería Epoca y v.i.s.u.a.l, en octubre de 1976. Ambos textos sostienen una interpretación de las obras exhibidas y del catálogo editado por el propio Dittborn. Es primera vez que un catálogo se convierte

<sup>1</sup> No existe -en el siglo XX- vanguardia plástica en la escena chilena, sino solo transferencias diferidas que definen la constitución de un campo de aceleración contemporánea en la que se distinguen dos momentos; una primera transferencia, vinculada a la obra de José Balmes y consolidada en la ejecución de la serie "Santo Domingo", en 1965, y una segunda transferencia, cuyo síntoma inicial es la exposición de Eugenio Dittborn, "Fuera de Serie", en 1977.

en soporte de trabajo crítico en la formación artística chilena. Y por eso, *Dos textos...* no es el catálogo de *Delachilenapintura...*, sino la edición de un soporte autónomo que adquiere parcialmente los rasgos de un “libro de artista”, ya que al mismo tiempo que sostiene elementos para-operales, se presenta como un ensayo gráfico en que la puesta en página de los textos adquiere un valor conceptual suplementario.

Habiéndome ya referido al análisis de la coyuntura catalogal de 1976, mi propósito en este escrito es dar cuenta de manera exclusiva de la constructividad editorial de la escritura practicada por Ronald Kay en la coyuntura ya referida de 1975-1980.

Si postulo que la presentación de *Del espacio de acá* significa el momento de mayor densidad plástica del período ya asignado a nuestro objeto de estudio, debo rastrear el diagrama de obra de Ronald Kay, que asume y negocia su visibilidad en unos títulos que adquieren un soporte editorial diferenciado. Ya lo he señalado, en 1975 Ronald Kay edita el número único de revista *Manuscritos*. Número en que interviene directamente en cuatro situaciones editoriales:

1.- la puesta en escena fotográfica de originales del diario mural *El Quebrantahuesos* (editados en 1952 por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky);

2.- *Rewriting* (puesta en página, análisis estructural de *El Quebrantahuesos* y formulación de sus efectos de lectura en la escena plástica contigua);

3.- *Un matrimonio en el campo* (puesta en página de un poema de Zurita);

4.- *News from nowhere* (introducción a la publicación de manuscritos abandonados o rechazados por Parra).

Estas cuatro intervenciones deben ser entendidas como intervenciones textuales. Es decir, no como “efectos de diseño gráfico”, sino como propuestas scripto-visuales de alta complejidad, en el curso de las cuáles el carácter conceptual de las mismas ya está presente en su puesta en página.

En la secuencia que acabo de recuperar como textos de Kay, el primero trabaja con el lugar común encontrado, mientras que el último opera con lugares comunes descartados. Lo

homogéneo en ambos textos es la noción de lugar común. La recuperación de la importancia de los descartes editoriales está dada por el valor atribuido al ready-made literario. De hecho, en estos cuatro textos, Kay introduce al léxico del discurso sobre arte en Chile, algunos términos que no estaban en uso, tales como ready-made, environment, escenificación del escrito, topografización, diagrama, temporalidad reversible, arte de la calle, de/collage, fait-divers, rewriting, por nombrar las más significativas.

Ahora bien: introducir términos nuevos implica poner en función los nuevos procedimientos asociados a dichos términos. De algún modo, estos términos están anunciados en y por la ubicación que adquieren como unidades tipográficas significativas que ponen en evidencia las condiciones de producción del impreso como una unidad visible.

Cada uno de estos términos ha sido puesto en página por Kay en la propia composición y producción de *Manuscritos*. Y este será un gesto que repetirá en cada una de sus producciones editoriales, en el período que he considerado. Si bien, *Manuscritos* es un soporte que circula, o que está originalmente destinado a circular de manera infractada e infractora en el ámbito literario académico, adquiere de inmediato un valor como objeto gráfico “de culto” en aquellos sectores de la escena plástica que poseen la habilidad léxica que les permite leer dicha obra sin organizar la resistencia a la circulación de dichos términos. Estos últimos, al provenir del campo de la historia del arte, de la teoría textual, del psicoanálisis, de la sociología de la recepción, establecen una diferencia de

competencias en relación a las tradiciones de lectura existentes en la formación artística chilena de entonces. A lo que se debe agregar, que la puesta en circulación de un nuevo léxico se realiza en un soporte impreso que asume las restricciones de su proceso de fabricación. Si bien *Manuscritos* es impreso en la imprenta Offset-Service, en formato apaisado sobre papel couché brillante, por su parte, un texto como *Proyecciones en dif. esc.* será impreso en la imprenta del Departamento de Estudios Humanísticos, sobre cartulina delgada tamaño oficio, con tapas de cartón piedra que acogen la reproducción de una imagen en serigrafía.

Si el inventario del nuevo léxico fue presentado en *Manuscritos*, la eficacia analítica de estas nociones, aplicadas de manera estricta sobre un objeto gráfico, producido en la escena plástica, se verifica en *Proyecciones en dif. esc.*, soporte en el que Ronald Kay despliega su pertinencia, destinando todos sus esfuerzos a demostrar la rentabilidad conceptual de dicha operatoria. De este modo, si mi hipótesis consiste en sostener que *Del espacio de acá* (1980) expresa el momento más complejo de transferencia discursiva, debo señalar que el verdadero campo de operaciones de dicho libro ya había sido puesto en evidencia en *Proyecciones en dif. esc.* (1976).

En relación a lo anterior hay que separar dos tipos de dispositivos: la puesta en texto y la puesta en libro.

En el caso de la primera, Ronald Kay entrega las instrucciones que permiten el reconocimiento de su fondo de referencia para

la clasificación y comprensión del texto; a saber, Freud (Nueva serie de lecciones para la introducción al psicoanálisis, 1932); Derrida, (*L'écriture et la différence*); Benjamin (La obra de arte en la época de su reproducción mecánica); H. Schweppenhauser (*Physiognomie eines physiognomikers*) y J.L. Schefer (Saint Agustin).

En el caso de la segunda, solo en *Del espacio de acá* resulta posible reconstruir la primera (puesta en texto) por efecto de una temporalidad reversiva de la escritura, como fondo de referencia, permitiendo el recorte de cuatro funciones: los aparatos auxiliares de ampliación de los sentidos (Freud), la producción de la huella/trazo como inscripción diferida (Derrida), la hipótesis del inconsciente óptico (Benjamin), el rostro como artefacto identitario (Schweppenhauser), el cuerpo como vejiga (Schefer). Y resulta que es desde estas cuatro funciones, que Ronald Kay reorganiza la puesta en libro de *Del espacio de acá*. La puesta en texto condiciona y determina el carácter de la puesta en libro. Por esta razón, en *Del espacio de acá*, la segunda parte se titula Teoría y comienza con el capítulo El tiempo que se divide, en el que expone de manera “teórica” lo que ya había adelantado de modo “empírico” en *Proyecciones en dif. esc.*, al articular la analítica sobre la operación de crítica histórico-gráfica que Dittborn realizaba a través de sus 9 dibujos, en el modo como ya lo he señalado al enumerar las funciones ya mencionadas.

Sin embargo, en el colofón de *Del espacio de acá*, Ronald Kay escribe que el libro está compuesto por una serie de textos que han sido escritos para momentos precisos con fi-

nes diversos. Salta a la vista que una edición como ésta constituye un cuerpo complejo, que convierte en homogéneos unos materiales que no comparten los mismos motivos de aparición ni tampoco corresponden a una misma coyuntura de productividad textual.

Ciertamente, cabe la pregunta por saber a qué fines se refiere Ronald Kay en la coyuntura de 1980, al escribir este colofón. No cabe duda que al señalar que El tiempo que se divide es un texto conformado por fragmentos traducidos de un texto en alemán, correspondiente al capítulo de un ensayo más extenso cuya escritura se remonta a 1972, si bien indica la especificidad diferenciada de los materiales que componen el libro, lo que hace es afirmar una hipótesis sobre la unidad de sus fines metodológicos. De este modo, me juego a proponer la existencia de una unidad de propósito en el método de la investigación (invertido en la puesta en texto), junto con la discontinuidad de la aparición de los textos –el método de la exposición– bajo las condiciones de formatos editoriales específicos (invertidos en la puesta en libro).

En el método de Ronald Kay, la puesta en texto parece sostener relaciones contradictorias con la puesta en libro. Más bien, corresponden a lógicas productivas de distinto carácter. No cabe duda que Ronald Kay, en *Manuscritos* (1975) pone en página la amenaza a la noción de constructividad del libro, como estrategia de puesta en circulación de los nuevos conceptos que habilita.

¿Son acaso, los fines de 1975, los mismos fines que en 1980? Entenderé, aquí, fin como

sinónimo de objetivo a alcanzar. Respecto de la puesta en libro de 1980, la petición relacional apunta a establecer un amarre –en este nivel– con el texto de 1972. En términos estrictos, este primer capítulo de la segunda parte de *Del espacio de acá*, permite la confluencia y reversión de un argumento textual sobre un argumento editorial. El libro compuesto para satisfacer los motivos de 1980 recurre a un texto de 1972, que respondía a los motivos que tenía Ronald Kay en “otra polémica”.

¿En qué consistía dicha polémica? Uno de los propósitos de este texto es señalar una línea de trabajo para su reconstrucción posible. La respuesta puede ser construida a partir de una hipótesis acerca de cuáles eran los fines metodológicos abrigados por Ronald Kay entre 1972 y 1975. De inmediato, cabe hacer notar que la escritura de *El tiempo* que se divide es contemporánea de la escritura de los materiales que conformarán *Variaciones Ornamentales*, extendida entre 1969 y 1972, pero que recién son publicados (puesta en libro) en 1979. Por lo que se debe entender que dicha publicación es casi simultánea de la publicación del catálogo de Eugenio Dittborn para su exposición en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires.

Para entender la relación previamente establecida entre la publicación de ambos impresos, valga señalar que el catálogo mencionado contiene cinco de los siete textos que conforman la segunda parte de *Del espacio de acá*. A esto se debe agregar que el catálogo se tituló *N.N.: aUTOPsIA* y que su formato cuadrado tenía tapas de cartón piedra en cuya portada se reproducía una “fotografía

encontrada” en Revista Detective, impreso policial de la década de 1930.

Advierto el valor que posee la determinación del título, en 1979, en plena dictadura. Mencionar las letras N.N. no resulta casual. Estas letras remiten a los cuerpos no identificados que ingresan al Instituto Médico Legal. Al mencionar estas letras en el título, Ronald Kay hace trabajar la función institucional de quien debe reconocer la identidad de un cadáver y producir en consecuencia la certificación de su defunción. En seguida, los puntos se dan a ver como signos de correspondencia. Es decir, a cada cuerpo corresponde un nombre, en escala 1:1. Por eso sostengo que este título de catálogo no hace más que declinar (en sentido latino) el título *Proyecciones en dif. esc.* A la abreviación de la dimensión titular de 1976, que en su repliegue encubre la expansión del deseo de conocimiento, le responde en 1979 con una transliteración que hace visible el encubrimiento de dos palabras: autopsia y utopía.

Es en 1980, que los motivos textuales se combinan con motivos editoriales, confundiendo el acceso a las condiciones de escritura de los textos. Ronald Kay mencionará en *Los Inéditos de la Década de los 60*, texto publicado en el 2001, que la aparición de *Del espacio de acá* colaboró con la construcción del olvido de *Variaciones Ornamentales*. De este modo, es un texto “empírico” sobre 9 dibujos de un artista, escrito en 1976, el que produce la remoción sismográfica de un texto, escrito en 1972, que debe ser reconocido como “escena de origen” de un pensamiento sobre fotografía, pero que recién es expuesto en 1980. ¿Sobre fotografía? ¿No será, la fotografía, una

plataforma anticipativa de una analítica plástico-literaria que será puesta en relevancia en la “Operación Manuscritos”?

Entenderé por tal operación la articulación de los cuatro textos que Ronald Kay “escribe” y a los que ya he hecho mención. Su propósito es poner en visibilidad un espacio de tensión plástico-literario, teniendo el doble objetivo de incidir en las discursividades de dos campos específicos; el campo plástico y el campo literario. Sin embargo, todo indica que esta incidencia no puede adquirir rasgos de razonable equilibrio, ya que la consistencia de cada campo posee diferencias estructurales. De hecho, en 1975, el estado de la crítica literaria en Chile presenta un corpus constituido, con su propia tradición establecida, habiendo experimentado ya varias aceleraciones. El campo plástico no puede exhibir semejanza fortaleza. Por lo cual, es preciso poner en dimensión la edición de *Manuscritos* en relación al estado de la crítica literaria, en la coyuntura de 1975; pero sobre todo, en términos más estrictos, en el contexto de las “escrituras” de Nicanor Parra.

No cabe duda que se hace necesario poner a *Variaciones Ornamentales*, que fue escrito entre 1969 y 1972, en relación con Artefactos, de Parra, publicados en 1972, que “son tarjetas postales sin numerar presentadas en una caja de cartón que combinan códigos lingüísticos y visuales (dibujo, fotografía, caligrafía, infografía). Se trata, por tanto, de textos autosuficientes de gran brevedad que destacan por su eficacia verbal, pues el autor elabora y reelabora refranes, proverbios, aforismos, sentencias, epigramas, slogans, chistes o titulares de diarios”.

Los Artefactos fueron publicados en una coyuntura muy particular. En 1969, cuando comienza la redacción de *Variaciones Ornamentales*, Parra es reconocido con el Premio Nacional de Literatura y publica *Obra gruesa*, una antología de su poesía realizada a partir de *Poemas y antipoemas*. En 1970, sobre textos de *Obra gruesa*, el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica de Chile, realiza el montaje de *Todas las colorinas tienen pecas o sólo para mayores de 100 años*, que dirigió Eugenio Dittborn, director de teatro, padre de Eugenio Dittborn, artista plástico.

En definitiva, lo que se hace visible como procedimiento que combina el collage y el montaje, en Artefactos, ya existe en la paralela latencia de *Variaciones Ornamentales*. Justamente, esto es lo que le permite a Ronald Kay re/leer *El Quebrantahuesos*, que como se sabe, fue editado en 1952. Y su re/lectura apunta a des/surrealizar la dependencia del poema; en términos estrictos, a des/bretornizar su definición, recuperando la filiación duchampiana del *objet trouvé*. Recuperación que se verifica, de modo manifiesto, en la puesta en página de *Rewriting*, en *Manuscritos* (1975), y se ratifica algunas páginas más adelante en *News from nowhere*.

Me adelanto en señalar que la crítica literaria posterior ha considerado a *Manuscritos* simplemente como una revista más de poesía, en la que se publican “poemas” de Parra, bajo el formato de poemas-dibujos. La propia crítica de arte ha subordinado la textualidad de Ronald Kay a una condición ancilar de la obra de Eugenio Dittborn. Pero no ha habido lectura de los alcances de la

presentación metodológica de Ronald Kay en los textos de *Manuscritos*, que a mi juicio, producen una meta-teoría que recupera *El Quebrantahuesos* como “escena de origen” de la Operación Manuscritos, responsable de la aceleración de una determinada transferencia informativa, en la coyuntura plástico-literaria de 1975.

Todo ello, no hubiera sido posible, sin la escritura de *Variaciones Ornamentales*. En efecto:

“Por la ausencia del hablante personal –en ellas el lugar de la enunciación es el de la escritura– por exponer y objetivar el lenguaje a través de los mecanismos de cita que lo componen y dictan. Las *Variaciones Ornamentales* tejen y destejen un vacío uniforme y móvil, que por su neutralidad intrínseca permite sopesar y calibrar las demás manifestaciones de nuestra tradición poética, tal como los mecanismos automáticos de la fotografía objetivan el mundo visible, porque por ella se lo cita con idéntica e invariable distancia.

En las *Variaciones* el lenguaje escrito es, por decirlo metafóricamente, fotografiado: así, convocado anónimamente –out of nowhere– expone y documenta la mente mediaticizada y, subliminalmente en su lectura concita el dolor institucional que el individuo encarnará si ha de subsistir como sujeto frente a lo leído.

La voz que articula el discurso de las *Variaciones* es la del editorial del diario, la anónima y colectiva que dobla, por así decirlo, la opinión pública. Más que voz, es una emi-

sión que se sabe multiplicada por el número de ejemplares del diario y difundida al unísono en las mentes lectoras.

Subyace asimismo a las *Variaciones* el *rewriting*, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no sólo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario.

He resuelto transcribir una extensa cita de Ronald Kay, extraída de un texto publicado en el 2001 pero que he venido a conocer recién en el 2003, después de haber escrito dos textos que he publicado en [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl) en la sección Gabinete de Trabajo<sup>2</sup>.

No puedo sino reconocer que estos escritos vienen a confirmar, en parte, lo que he sostenido en los textos ya mencionados. En mi propio trabajo analítico sobre las filiaciones y transferencias del arte chileno, primer leí a Ronald Kay en función de la obra de Eugenio Dittborn, hasta que reconociendo un cierto dominio de su textualidad, me enfrenté a la necesidad de procesar y reconstruir los elementos de formación de las discursividades específicas de sus textos. En este sentido, la lectura de Ronald Kay y la reconstrucción de la autonomía de su diagrama de trabajo se me impuso como una necesidad teórica. En Kay encontraría una teoría del texto, una mirada “estructuralista” sobre la producción gráfica y la pequeña certeza de que la letra figura.

---

<sup>2</sup> Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976 – 1977” y “Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975”.



De acuerdo a estas consideraciones, lo que corresponde hacer, en función de la hipótesis con que inicié este escrito, según la cual, el mayor momento de densidad plástica de la escena resultó ser en verdad, un acontecimiento editorial, es programar la realización de unos estudios más específicos que permitan reconstruir la potencia de la Operación *Manuscritos*, tomando como punto de referencia la edición retroversiva de *Del espacio de acá*, pensando en que los fundamentos metodológicos (más) explícitos del procedimiento analítico de la crítica histórica de Ronald Kay, los he podido localizar en *Proyecciones en dif. esc.*, solo porque el fantasma de *Variaciones Ornamentales* les permitía formularse como la “pequeña filosofía de la historia” de ese período.

**Directorio**

Pedro Montes  
Gabriel Ossandón  
Paula del Sol  
Carlo Solari

**Director Ejecutivo**

Justo Pastor Mellado

**Dirección Editorial**

María Fernanda Pizarro