



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Molina, Cristian Julio

Melancolía en los relatos de mercado de Nadia Prado

Revista Chilena de Literatura, núm. 87, noviembre, 2014, pp. 213-233

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233431010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MELANCOLÍA EN LOS RELATOS DE MERCADO DE NADIA PRADO

Cristian Julio Molina
molacris@yahoo.com.ar
CELA (UNR)- CONICET

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo desarrolla las relaciones entre literatura y mercado simbólico editorial que pueden leerse en *Job* y © Copyright de Nadia Prado. Entendemos que las mismas se articulan en torno a un régimen melancólico que las significa. La categoría de régimen recupera los aportes de Roger Chartier en *Escribir las prácticas*, cuando sostiene que esa noción foucaultiana se refiere a la articulación entre el discurso y las prácticas en las que este se inscribe.

PALABRAS CLAVE. poesía, melancolía, globalización, relatos de mercado, Chile.

The article describes the relationships between literature and the symbolic market in the context of globalization in Nadia Prado's Job and © Copyright. The discussion advances the idea that these relations are organized around a melancholic regime that redefines them. The "regime" category reintroduces the studies of Roger Chartier in Escribir las prácticas, specifically when he points out that this foucauldian notion refers to the articulation of discourse and the practices in which it takes place.

KEY WORDS: poetry, melancholy, globalization, market stories, Chile.

I. RELATOS DE MERCADO

Alrededor de 1888, Stéphane Mallarmé escribió un conjunto de poemas breves que denominó "Las delicias del correo". Tenían la extensión de un cuarteto que funcionaba como invitación a veladas literarias que Mallarmé había comenzado a realizar en París. Eran destinadas a escritores, pintores,

músicos, médicos, amigos, amigas y editores. De alguna manera, hoy, esos cuartetos señalan el dinamismo que tenía ya en el siglo XIX el mercado poético en canales alternativos a las exitosas publicaciones periódicas y a las ediciones de novelas, a través de encuentros y veladas en lecturas poéticas que congregaban no solo a lectores amigos, sino, además, a un conjunto de artistas y a los editores. Ese mercado paralelo de funcionamiento de la poesía aparece, así, como una huella en los poemas, escenificando, por un lado, los estados históricos del mercado poético, pero, por otro, una intervención diferida del gran mercado simbólico-editorial francés del siglo XIX en un canal menor. Dichas tematizaciones que escenifican los modos en que la poesía se relacionaba con el mercado daban cuenta, además, de la praxis poética de Mallarmé, es decir, de su obsesión por escribir el LIBRO total, absoluto, que perdiera su materialidad en el soporte de papel, casi en una dimensión ideal, aunque en este caso relacionada con la oralidad. “Las delicias del correo” de Mallarmé no son las únicas textualidades poéticas que dieron cuenta en pleno siglo XIX de ese mercado alterno. También en Rimbaud o en Baudelaire, nos encontramos con poemas (“Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs” y “La muse venal”) en los que el mercado simbólico vuelve a aparecer como un tema coagulador de experiencias.

Apenas dos años antes, en 1886, en Latinoamérica, Rubén Darío publicaba *Azul*. Uno de sus cuentos, “El rey burgués”, narraba el trabajo encomendado por un fastuoso rey a un poeta que aparece frente a él, pidiéndole ocupación ya que declara tener hambre. Ante esa situación, como sabemos, el rey le encomienda una tarea utilitaria (aunque ligada a las artes): debe dar cuerda a una enorme cajita de música en el jardín donde se pasea el rey. Pero cuando el crudo invierno sorprende al poeta en la actividad laboral con la cual gana su sustento, muere escarchado. De este modo, Darío escenifica, por un lado, la denegación de los valores económicos a partir de la tematización de la figura del rey burgués y del poeta, centrada en los gustos respectivos por el arte a partir de un sistema de valoración utilitario y otro autónomo. Esto se entiende porque la tarea encomendada al poeta por el rey, que concluye con su muerte, puede leerse como una queja del desplazamiento de lo específicamente literario que supone la actividad periodística que los modernistas debieron desempeñar para sobrevivir de la escritura en los inicios de la profesionalización del escritor y de la constitución del mercado simbólico en Latinoamérica. Un motivo que también puede encontrarse en el cuento de Gutiérrez Nájera, “Historia de un peso falso” (1883).

A los poemas de Mallarmé y al cuento de Darío se suman un conjunto de objetos culturales que se despliegan en una línea temporal bastante amplia en contextos tan disímiles como los expuestos. Sin embargo, si algo permite pensarlos como una serie o como un corpus es que en todos ellos se da cuenta no solo de las condiciones del mercado cultural (editorial), sino, además, de las posiciones y prácticas que los artistas ensayan en él. Son relatos de mercado.

Desde hace algunos años, he trabajado en torno a tales objetos culturales que se denominan “relatos de mercado”, en cuanto todos involucran la tematización del mercado de los bienes simbólico-culturales, hasta ahora fundamentalmente editorial¹. En esta dirección, un relato de mercado no es un género, en el sentido de tipo textual que pertenece a una familia o a una clase particular de enunciados con una forma y con una estructura determinadas, sino que se trata, mejor, de una operación de lectura crítica a partir de huellas que aparecen en algunas producciones culturales y que se reordenan para dar cuenta de la relación entre literatura y mercado. Son relatos de una lectura crítica, es decir, lo que entiende Rancière cuando piensa las diferencias y puntos de contacto entre el relato de la historia y el de la ficción: un “reordenamiento material de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (38).

Por eso mismo, un relato de mercado emerge más allá de (pero también entre) una adscripción genérico-literaria. No hay relatos de mercado solamente en la narrativa, sino que también pueden leerse en la poesía, en el ensayo e, incluso, en la dramaturgia. Tampoco pueden circunscribirse a una pertenencia disciplinaria específica. Porque los relatos de mercado aparecen en diversos formatos y disciplinas (el cine, el teatro, la pintura, la fotografía, la *performance* o la instalación). Pienso, entre otros casos, en la instalación performática *Auction Instruments-Box* (2012), de Alicia Herrera en el MALBA, una exhibición documental y estadística de las transacciones y de los valores económicos que se realizan para comercializar las obras

¹ La noción de tematización no debe entenderse como una instancia meramente textual, sino como incorporación de materiales significativos mínimos de la actualidad (Tomachevsky, “Temática”) en la propia producción artística que queda en zonas diversas de interferencia entre realidad y ficción, y que, lejos de presuponer una tematización con un tope significativo al cual se retorna, propende a una tematización infinita que puede reconstruirse de manera múltiple a partir de las huellas que quedan de esa incorporación (Barthes, “Tematización”). Esas huellas son fantasmas que, en su insistencia, permiten al crítico construir un relato de mercado en relación con un corpus determinado.

artísticas y que tuvo diferentes puestas a nivel global, como en España, con actrices / promotoras que aparecen en los medios de comunicación de cada país. También podemos incluir en estos casos, la exhibición de billetes con valor cero como obras de arte, pero también como moneda para circular de Cildo Meireles. La titulación artificial *Zero Dollar* (1978-1984) pone en evidencia el abismo entre el valor económico y cultural del arte.

Además, los relatos de mercado son una apuesta crítica que podría extenderse temporal y espacialmente hasta un contexto completamente diferente al de los casos precedentes para leer las relaciones entre arte y mercado, por ejemplo, el del Renacimiento italiano. En ese contexto, según Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte* se constituye un “protomercado” de los bienes simbólicos. Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai (Masaccio) pintó la *Santa Trinità*, donde ubicó los donantes en el centro de la escena. Los donantes (mecenas) fueron fundamentales para los inicios de la profesionalización artística en el protomercado renacentista de los bienes simbólicos y su presencia en la pintura de Massaccio permite recomponer todo un relato de mercado de la época.

Por último, los relatos de mercado pueden leerse en relaciones de trasposición y de transacciones disciplinarias como en la película *El artista* (2009), en la que aparecen escritores prestigiosos como actores para dar cuenta de la relación de la obra y del autor con el mercado de las artes visuales, o en el libro *Vikinga criolla* (2012) de la artista rosarina Lila Siegrist, en el que se emplea la escritura literaria para señalar los problemas del mercado de la pintura, o en la propia práctica de Alberto Fuguet, con la saga esparcida de artistas *super stars* y marginados en forma de novela (*Por favor, rebobinar*, 1994) y de película (*Se arrienda*, 2005) que recomponen el mercado chileno hegemónico de la posdictadura.

II. MELANCOLÍA Y MERCADO

En el estudio patológico de Robert Burton conocido como *Anatomía de la melancolía*, esta se muestra como una vaporosa manifestación sintomática y compleja, para la cual el autor ofrece una taxonomía. En principio, debido al desarreglo humoral que implica la enfermedad, Burton sostiene que una de las principales afecciones es la imaginación y, por extensión, una de sus facultades dañadas es la memoria. Esta indicación aparece en apenas una ráfaga, casi pormenorizada en un destello que se cuela con las impresiones

del trastorno de la enfermedad que se pretende definir. Como sabemos, en Burton, las manifestaciones melancólicas se asocian a un conjunto de síntomas que pueden sentirse en mayor o en menor grado, durante períodos más o menos largos, de manera persistente o, incluso, intermitentemente. La melancolía es, entonces, un desarreglo de la imaginación, pero que es correlativo de uno cronológico, de una alteración imprecisa de los tiempos, no solo porque afecta a la memoria, sino, además, porque la duración del estado es indeterminada.

Así, no es inocente que Walter Benjamin recurra al concepto de *shock* cuando estudie la experiencia del *ennui* en Baudelaire en *Poesía y Capitalismo*². Como sabemos, gracias a los estudios de Starobinsky (1990), la melancolía en Baudelaire –y, por ende, en Benjamin– pocas veces aparece mencionada. De manera sintomática, se utilizan términos análogos para dar cuenta de ella, como el de *ennui* o el de duelo. Si Benjamin emplea, entonces, el concepto de *shock* para señalar el estado de alteración nerviosa y perceptual que producen los cambios de la ciudad de París sobre la memoria del poeta, activándola, y sobreimprimiendo en ella toda una fantasmagoría del pasado que ha sometido a duelo o a un soporífero *ennui* a sus objetos, es porque la melancolía supone una afección del tiempo: una recurrencia a ciertas experiencias que ya no están más, pero sobre las cuales se vuelve, compulsivamente, para hacerlas sobrevivir a su desaparición, a su muerte en el tiempo, generando una temporalidad confusa en la que presente, pasado y futuro aparecen sobreimpresos los unos sobre los otros. La intolerable vivencia de esa muerte no puede sino trastornar de tal manera la imaginación melancólica que la lleva a poner en crisis el tiempo mismo que resulta de sus actos, para evitar el duelo mediante el *shock* que recuerda una experiencia previa de la ciudad.

² Recurro al trabajo *Poesía y capitalismo* principalmente y suspendo la atención a *El origen del drama barroco alemán*, por dos motivos relativos al objeto de trabajo. En primer lugar, porque las consideraciones sobre la melancolía en *El origen del drama barroco alemán* están asociadas al teatro –algo que muchas veces se olvida en relación con ese texto– y parece más pertinente, entonces, *Poesía y capitalismo* para los objetos que pretendemos explorar. Pero, más allá de esta diferencia genérica, en este último libro, la melancolía prácticamente no aparece mencionada, sino insinuada de manera sintomática a partir de una constelación de términos y de procesos analíticos. Esa sintomatología me parece más apropiada para pensar las manifestaciones de la melancolía en los relatos de mercado de Nadia Prado, donde la misma casi no es mencionada como tal.

La alteración temporal y de la memoria puede reponerse en la mayoría de los estudios sobre la melancolía, aunque ninguno de ellos haya reparado con la suficiente insistencia sobre esto. La melancolía está ligada al desajuste del tiempo incluso en la tradición psicoanalítica. Porque en el texto inaugural “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud esta se define como la imposibilidad de elaborar un duelo en el presente de un objeto de deseo perdido (muerto) en el pasado. En realidad, Žižek (2004) plantea que es el deseo por el objeto el que se ha perdido, pues la relación de posesión es ilusa –no se puede poseer lo que se desea o se termina el deseo–. Entonces, si es una actitud ante una pérdida pasada que permite retener en la historia del sujeto el deseo del objeto o el objeto de deseo en un plano imaginario, siempre implica una relación temporal: se intenta recuperar algo que ha muerto, que ya no es en el presente y que, por ende, pertenece al pasado.

Así, en el psicoanálisis, la melancolía es una actitud que insiste en sostener algo muerto de un pasado –o algo del pasado– en el presente, paradójica y contradictoriamente, pero que en todo caso hace que ese pasado continúe, aunque transformado y, por lo tanto, abierto a su supervivencia futura, a un pleno devenir melancólico como una deriva de huellas, de restos y de fantasmas que siguen siendo y que harán seguir siendo a ese objeto/deseo sobre el que ha recaído la imposibilidad del duelo a pesar de su muerte. Agamben (2006) sostiene que lo que sobrevive en el presente no es ni el pasado (ni el deseo del objeto ni el objeto del deseo), sino un desprendimiento y una reelaboración de ese pasado, un fantaseo para evitar el duelo. Por lo tanto, el futuro de ese pasado enfrentado con la muerte del presente.

De modo que el melancólico está desajustado, desequilibrado temporalmente ante un duelo que se le presenta como intempestivo y que no va a realizar. Su actitud no consiste en retener ese pasado, sino en hacerlo sobrevivir como fantasma –algo que es pero que ya no es idéntico al pasado– y que, por lo tanto, tampoco vive en la actualidad de su tiempo, en el presente: trae a ese presente un fantasma que le permite sobrevivirlo y que, al mismo tiempo, lo hace huir al futuro de su presente a partir de la posibilidad de un futuro paralelo del devenir de su fantasma del pasado. De esta manera, desprendo de la actitud melancólica una carga meramente regresiva y la entiendo como una actitud sobre el tiempo desde la conciencia de la muerte del tiempo que permite la supervivencia y las reelaboraciones alternativas del pasado y del futuro de ese pasado en el presente. Es, en este sentido, antes que una detención, una nostalgia o una angustia ante la muerte del tiempo, una manera de supervivencia alternativa ante la negación del duelo del tiempo.

En los estudios latinoamericanos recientes que vuelven sobre la melancolía, esta relación temporal se ha hecho más evidente. De este modo, cuando Juan Bautista Ritvo (2006) entiende que en el decadentismo la melancolía es un “esplendor en la ruina”, no hace sino insinuar el destello de un pasado en el presente que aún refulege con posibilidades futuras desde su condición de fantasma, de mera epifanía, que se sostiene en una ruina. La actitud “estética” melancólica del decadentismo, en Ritvo, está signada, entonces, por el esplendor de un pasado al cual el presente ha aniquilado. Julio Premat, por su parte, en *La dicha de Saturno* plantea la necesidad de recuperar el concepto psicoanalítico de melancolía para leer qué se repite en la escritura de Saer. La insistencia de ciertos temas y de ciertos modos de escrituras como expansiones de un objeto melancólico perdido, pasado y fantasmático, que se hace presente en las ruinas de la escritura son, en alguna medida, maneras de proponer una lógica de supervivencia temporal a lo largo de una obra, de ver los destellos de una ruina que reaparece en un camino de escritura. Tanto en Ritvo, como en Premat, esa relación retrospectiva con un pasado que preexiste a y en los textos, pero que va abriendo caminos y supervivencias a un duelo imposible de la obsesión a lo largo del tiempo en ellos, es constitutivo de la melancolía.

En *Alegorías de la derrota* de Idelber Avelar, el duelo inconcluso ante la derrota de la izquierda y de las reivindicaciones políticas y sociales predictatorias se leen reelaboradas en un conjunto de experiencias literarias en las culturas chilena, argentina y brasileña desde los años 90. Se trata, sostiene Avelar, de pensar el estatuto de la memoria en un tiempo en que el mercado ha sometido a muerte a la cultura misma –literatura incluida– y, por lo tanto, a una experiencia de duelo. En ese estado, plantea Avelar, es lógico que la compulsión restitutiva melancólica haga proliferar un conjunto de sustitutos que reactualizan y resisten la embestida de la nueva cultura capitalista a través de la alegoría, a pesar de aceptar la pérdida frente a los embates del nuevo capitalismo.

Lo interesante de la propuesta de Avelar, centrado en el análisis alegórico de las ruinas que dan cuenta de la nueva cultura literaria, pero, al mismo tiempo, casi en una tensión, de lo que quedó de la antigua cultura literaria, derrotada, es que propicia iluminaciones sobre ciertos caminos que se abren para el futuro de la práctica literaria. Es decir, nuevamente, en cuanto la melancolía ante el duelo inasimilable es insinuada, se produce un desajuste –y un cruce– temporal. Pero además, aparece allí algo que es fundamental para repensar los relatos de mercado. Porque lo que Avelar sostiene es que la embestida globalizante del mercado ha diezmado las utopías de la producción

cultural predictatorial hasta hacerla devenir derrota. Una derrota que, lejos de paralizar el pensamiento y a la cultura misma, puede, si se la reconoce, dinamizarla.

En *El capitalismo utópico*, Pierre de Rosanvallon (2006) sostiene que en la cultura occidental el Iluminismo abrió un camino alternativo de reordenamiento de la sociedad: la utopía de su regulación a través del mercado, de la *mathesis* económica, a diferencia del despotismo político. Desde entonces, plantea, esa tensión entre economía y política deviene modos alternos –a veces superpuestos– de regulación social, casi en un *agón* permanente. Giorgio Agamben (2009) en *El reino y la gloria*, por el contrario, afirma que es desde la antigüedad griega que esos órdenes (el de la polis y el de la *oikonomía*) se presentan articulados en tensión y, por eso mismo, el problema de Occidente se alterna entre el reino (político) y la gloria (económica). Tanto la política como la economía se presentan como modos alternos de regulación sociohistórica, y de manera no siempre superpuesta ni necesariamente dicotómica u opuesta, ya que las dos fuerzas son formas de poder. De este modo, el análisis de Agamben desbarata el determinismo de la superestructura del marxismo ortodoxo. En este sentido, Zygmunt Bauman plantea desde sus trabajos (2003, 2006 y 2010) que la globalización entendida como globalidad económica implicó la consolidación de una sociedad de mercado, regulada básicamente por sus posibilidades de acceso al consumo y, por lo tanto, por una especie de apogeo y sobreimpresión del valor económico por sobre las demás prácticas sociales. El consumo –y la economía– para Bauman son las fuerzas más poderosas que se sobreimprimen (y chorrean) sobre el resto del cuerpo social en el presente y que han desplazado al poder de la política y del Estado a un segundo plano.

Tanto los enfoques de Néstor García Canclini (1995 y 2010) como los aportes de George Yúdice (2002), o los de Josefina Ludmer (2010), han puesto en primer plano los modos en que la cultura –y dentro de ella la literatura– han comenzado a organizarse como un recurso económico, debido a una condición menos autónoma (“posautónoma”, indica Ludmer) en el marco de la cultura globalizada de mercado. Esta nueva condición, la de la cultura como mercancía, que también Chiapello y Boltansky (2002) desarrollan en *El nuevo espíritu del capitalismo*, ha generado una pérdida de autenticidad en las diversas prácticas artísticas no solo para definirse a sí mismas como tales, sino, además, para hacer lo propio respecto de su valor cultural en tanto que valor simbólico. Eso parece seguirse de los diagnósticos más o menos extremos que pueden leerse en los estudios mencionados –Ludmer sostiene que la noción de valor (estético) ha perdido poder explicativo–. Se trataría,

entonces, correlativamente a la consolidación de una cultura de mercado, de la pérdida de valor y de poder simbólico (pero también político) de las prácticas culturales para singularizarse frente a los embates del capital, lo que, en términos de Avelar, se puede pensar como la derrota del presente.

Frente a tal estado de la cuestión, un conjunto de relatos de mercado conosureños de las últimas décadas (en este caso, particularmente, los que pueden reconstruirse en © *Copyright y Job*) reelaboran melancólicamente ese poder de singularidad de la literatura para garantizar su supervivencia en un ritmo alterno de producción capitalista, a través de una apelación a capitales literarios del pasado que sobreviven como ruinas que desajustan el tiempo presente y que abren un futuro alternativo al de la hegemonía del mercado globalizado y al de su progresiva posautonomía. Un futuro que es, paradójicamente, un devenir melancólico del pasado muerto. Porque en esos relatos de mercado lo que sobrevive melancólicamente es el valor y el poder (inasibles) de la literatura frente a su mercantilización y pérdida de autonomía e instauran, así, otro posible futuro de la praxis como insistencia en lo que esta aún puede a pesar de la derrota.

III. POESÍA Y PUBLICIDAD. NADIA PRADO

La melancolía, señala Ritvo (2006), aparece en la forma poética como una interrupción, una alteración y un pasaje entre extremos. Algo similar plantea Susan Sontag (2007), pero en el terreno de la acción, cuando sostiene que el temperamento saturnino obligaba a Benjamin a pasar de un ritmo hiperactivo a otro prácticamente abúlico o perezoso, extremos que se prolongaban por períodos relativamente estables en sus relaciones laborales. Sin embargo, dichos desajustes no siempre tienen por qué presentarse como saltos en el terreno de la escritura, pues a veces el *ethos* o los *ethos* de la melancolía desplazan la dicción/acción hacia uno u otro polo y, lejos de mostrar siempre discursos interrumpidos, la melancolía se vive con la intensidad y la gravedad de un *ethos* prolongado y estable. Una estancia. Esto acontece, por ejemplo, con la protagonista de la película *Melancolía* de Lars von Trier, quien, desde un primer momento, se quita el disfraz de la euforia y se mantiene durante la mayoría de la película con un desgano y con una inexpressividad que va ganando intensidad en el tiempo. Se detiene en un estado grávido, hundido en el duelo de la tierra.

Esos extremos, pasajes, interrupciones y estancias entre estados psicológicos o humorales, inscriben el/los tono/s particular/es de la poesía de Nadia Prado (*Job* y © *Copyright*). Estamos ante una particular supervivencia del tono del poema en prosa, desde su versión moderna europea, pasando por la vanguardia conosureña de los primeros años del siglo XX, hasta las escrituras de poesía en el Cono Sur a partir los años setenta en adelante, como en Marosa di Giorgio o en Diana Bellessi. Se trata de una forma que se define en un tono rimbaudiano explosivo y vehemente, acelerado, y que irrumpe con dureza a partir del deslizamiento significativo de la oralidad chilena, en una expansión de las operaciones parrianas con el lenguaje comunicativo y poético, filtrado por la apuesta por el significativo y la sintaxis de las experiencias literarias chilenas de los años ochenta, como en Zurita o en Eltit. Se trata, en todo caso, de un tono melancólico intempestivo, que tiene sus interrupciones, pero también sus largos descansos y regodeos entre *ethos* tonales diferentes:

7 a.m.

Apenas abro los ojos el mundo se me viene encima, corro para marcar las horas, el reloj se cuelga en medio de los ojos, desde lejos entra por mí, entro a la calle, asumo un compromiso, responsabilidad, quehacer. Me levanto como una bandera, en su mástil vuelco mi cuerpo al viento, ondeo con el himno laborioso. La carne camina, ojos abiertos desuellan el sueño, estoy allí, mirando la labor que acometo.

La cordillera es inmensa (Prado, *Job* 23).

La voz corre a través de la visión por el tiempo (anunciado en el horario que abre el poema) del quehacer, de la labor, del compromiso y de la responsabilidad. Se quiebra en yuxtaposiciones que denotan y remiten al desgaste y el duelo del tiempo. Son acciones de salida, pero también de entrada del mundo hacia el cuerpo, hacia la voz, como si el arrastre de la acción ondeara sobre el himno, el canto, que sacude el viento. Además, esas yuxtaposiciones de la acción se interrumpen por contraacciones (por pequeñas “estancias”): si la poeta abre los ojos al mundo y describe un conjunto de acciones en y sobre él, por otro lado, el reloj entra por ella en medio de los ojos para que la carne camine. La imagen del reloj se mete, así, en el torbellino de acciones corporales, detiene y retiene la voz para hacer perceptible lo inquietante, y luego continúa con una catarata de labores-acciones sobre el espacio, hasta que la imagen final vuelve a cortar el fraseo, seca y tajante con la inmensidad del paisaje que lo detiene todo, incluso a la voz, cerrando el poema.

Tanto el libro *Job* (2006), del que proviene el poema intempestivo previo, como © *Copyright* (2003) pueden leerse como la escritura de ciertas preocupaciones sobre la poesía en tanto acción sobre el espacio-mundo, que estaban ya presentes en la obra poética previa de Prado –*Simples placeres* (1992) y *Carnal* (1998)–. En esos dos libros se había configurado ya la idea de la escritura como una acción corporal rebelde, que puede generar puntos de fuga frente al desencanto de los dispositivos de control social. Pero este interés logra articularse por primera vez con la cuestión del mercado en la performance *Poesía es +*, que Nadia Prado realiza con Malú Urriola en 2002, generando un punto de inflexión que sobrevivirá como pasado en devenir en sus dos obras posteriores (*Job* y © *Copyright*). *Poesía es +* consistió en una performance que pretendía recuperar, a partir de la saturación del cielo con poesía, la visión social colonizada por la publicidad y por el mercado, desde la dictadura militar –sostienen–. El manifiesto de la experiencia aparece en junio de 2003 en la *Revista de Crítica Cultural*, es decir, también en retrospectiva, comenzando, de esta manera, a configurarse un ritmo de alteración temporal, porque es un posmanifiesto que significa una práctica ya realizada y no por realizarse. Y esa fuerza temporal retrospectiva que aparece ahí es la misma que sostendrá la escritura de los relatos de mercado posteriores, al menos, de Nadia Prado, pero también de su escritura, como quedará en evidencia en su último libro *Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas* (2010), cuando la poeta asegura: “Las caras deformes pasan. Confundí el tiempo. No esperaban pasar si no hubiesen pasado hubiese ocurrido ya. Confundí el tiempo” (67)³.

³ Julieta Marchant, al respecto, sostiene que: “Dice Blanchot: ‘Toda nuestra escritura (...) sería eso: el afán por lo que jamás fue escrito en (el) presente, sino en un pasado por venir’ (*El paso* 46). La escritura como un pasado por venir: es lo que adviene –acontece sin aviso, está *por venir*– y cuando ocurre ingresa a lo irrevocable. Es también un afán, nos dice Blanchot, *el afán por lo que jamás fue escrito en el presente*, y en *Un origen* ese afán implica la búsqueda del momento del acontecimiento: el instante. En ‘La bestia de Lascaux’ (1958), ensayo que Blanchot dedica a la poesía de René Char, el asunto del instante se vincula directamente a lo poético: la poesía sería ‘la agitación de todo el porvenir en el ardor del instante’ (34). Esto es: la agitación de lo que adviene (la poesía) en el instante. Y en lo poético particularmente, las ideas de Blanchot colindan con lo que comprendemos, a partir de Prado, como instante: una brevedad explosiva (37), un despertar, un anhelo de ‘captar, tras la luz, la apertura violenta, la hendidura más inicial por la cual todo se ilumina, se revela y se promete’ (34) y que empalmamos casi de modo inevitable con la noción benjaminiana de relámpago” (“El ser y su intermedio” 83).

Tales preocupaciones por el mercado y las prácticas de la *performance* se expanden retrospectiva y, por lo tanto, melancólicamente, a las temáticas de los libros de poemas *Job* y © *Copyright*. En *Job*, en uno de los fragmentos poéticos leemos:

Encogido sobre la línea del horizonte se arrastra un animal que ha llegado hasta aquí para mirar televisión. Frente a ella tiene su vida y el ojo húmedo por mantenerse abierto siempre se ha secado por la barbarie que inventa.

(...)

Tengo una fe animal por imágenes que en el cielo habitan. Estrellas como pantallas, diminutas historias que alguien inventa. Narraciones estelares nos informan de lo mismo” (45).

Lo que se propaga desde *Poesía es +* (2002) hasta *Job* (2006), por una suerte de arrastre y regodeo melancólico del deseo, es la idea de un ojo social cooptado por el mercado. Se trata de la configuración mercantil (que en la *performance* provenía desde la dictadura pinochetista) que ahora coopta el ojo a través de la pantalla (de televisión). Digamos, como si ese ojo, exasperado por mantenerse abierto frente a las imágenes que lo habitan, no pudiera más que, al mirar el cielo, ver estrellas que son pantallas donde se proyectan historias. Y aquí, lejos de una relación referencial, lo que el ojo abierto de lo social ve y mira son imágenes que ya están prefabricadas para encogerlo y secarlo con su barbarie. Las imágenes adquieren, así, el mismo lugar y peso que tenía la publicidad que ocupaba el cielo de Chile hasta saturarlo en el manifiesto de *Poesía es +*. Y frente a ese dispositivo de pantallas que coopta el ojo social, lo que la melancolía arrastra más que los objetos es el deseo frente a ese objeto: “La sal del miedo petrifica la mano que en un vano intento despedaza las uñas contra su boca. Ya no mirar, enneguecerse con la lengua que baila a oscuras en su propia cuenca” (Prado, *Job* 42).

Ante esas imágenes que secan, el deseo es el de enneguecer con la lengua. Al igual que en *Poesía es +*, nuevamente reaparece la alternativa de la creación de una sintaxis extraña que le otorga singularidad a la lengua poética. Pero para ello es necesario “ya no mirar”, a diferencia del manifiesto, donde la alternativa frente a la cooptación del cielo por la publicidad era mirarlo para leer en él una palabra o un mensaje creador de sintaxis o de extrañeza que liberase al ojo de su cooptación. La poesía, en *Job*, a diferencia de *Poesía es +*, se vuelve una alternativa siempre y cuando se cierran los ojos, ya no se mire, o en todo caso: “Cierro los ojos, cierro los ojos, cierro los ojos. / Las imágenes se abren todas” (Prado, *Job* 36). Como si la posibilidad de apertura

por medio de las imágenes se sostuviera a través de la ceguera que no es solo de la lengua, sino de la visión. Dicha ceguera restablece, mediante la acción de cerrar los ojos, una temporalidad donde la mirada no estaba sometida a la mediación de las pantallas. Y, en este sentido, se trata de una ceguera visionaria y liberadora, que recupera por expansión melancólica toda una relación de la lengua con el mundo que puede remontarse no solo a Rimbaud, sino a la antigüedad griega en la figura de Tiresias; pero ahora vertida y sometida al ritmo vertiginoso de una actualidad en la que las reelaboraciones melancólicas la dotan de un valor estético y político, no teológico o místico. Esta diferencia con *Poesía es* + se da, porque, además, los poemas de *Job* expanden el trabajo previo que en 2003 —el mismo año de publicación del manifiesto de *Poesía es* +— Nadia Prado había ensayado en © *Copyright*. En uno de los fragmentos poéticos la poeta se exaspera:

Letras que se conformaban para saciar mi luz, mi luz era mi voz, mi luz era mi imagen, mi luz era yo convertida en estampita que hoy compran con devoción.

(...)

Un objeto para la devoción desarrollada, un objeto latinoamericano como un fruto jugoso que cambió su acidez por un poco de aspartamo. Un poema como oferta y demanda, un poema canto presidencial, un poema alegoría de un lejano y angosto país (Prado, © *Copyright* 19).

© *Copyright* es el libro de la conciencia de la mercancía en la que se convierte no solo el poeta, sino la poesía en el contexto de una sociedad de consumo. La poeta asiste a la comprensión de su transformación en un objeto de compra a partir de las letras mismas, de su transformación en imagen destinada y dispuesta al consumo. Se trata de asumir que esos mismos mecanismos que se veían desplegados por la ciudad en *Poesía es* + pueden peligrosamente cooptar la poesía misma y la propia imagen, hasta convertirla en un objeto de devoción, latinoamericano, sometido a la oferta y a la demanda. Y no es inocente que esos atributos estén relacionados con un “canto presidencial” y con un “poema alegoría de un angosto país”, remitiendo a la tradición nerudiana, pero también a la propia tradición vanguardista de Zurita, que desde su rebeldía y marginalidad, parece insinuar con desencanto © *Copyright*, se han transformado en marcas de consumo, después de devenir mito: “Soy bueno para la economía de mi país, subo un 3,5 y salgo 5 veces en el diario al mes, una vez en televisión y otras tantas protestando para convertirme en mito” (Prado 19).

Ahora bien, si hay desencanto y una crítica despiadada contra cierto sector progresista de la poesía chilena, al mismo tiempo, lo que postula © *Copyright* es prácticamente un destino común de la poesía en una sociedad de mercado: la de terminar convertida en una mercancía tarde o temprano, en una marca consumible o en un mito de consumo latinoamericano y devoto por las grandes potencias. Haga lo que se haga. Se asume casi como un improfanable, en el sentido de Agamben (2006), la religión del capitalismo a la que la poesía termina integrada. Pero, una vez asumido ese improfanable, emergen dos acciones concretas profanatorias de la poesía que recuperan su “uso” por la poeta en medio o a pesar del uso del mercado: la destrucción de la imagen propia y la concepción de la poesía como pura acción.

En uno de los poemas de *Job* aparece con claridad lo que implica el carácter destructivo que recae sobre el “yo” y en el cual se sostiene la práctica poética como acción pura en una sociedad de mercado:

Continuará la lectura del lenguaje para que despeguemos aquel nombre
puesto de generación en generación. American Sampler, marca registrada
soy yo, el consumidor de mí misma, yo misma consumiéndome en
este consumidor, en un proceso de acondicionamiento, posicionada
y cada vez menos explícita.

Liderada con mi marca y mi espalda llena de cal en el mercado, yo
o la ficción que soy. El corazón vaciado de su alma, la dignidad en
producto tangible exhibida en la feria de la costumbre. Plenitud del
alba que nos muestra cómo seguir la labor. Uniformados, dispuestos
a tomar el utensilio y cincelar el futuro, la ciudad despierta (48).

Se trata de asumir la propia imagen y el nombre de poeta (lo dado que viene de generación en generación) como aquello en lo que se ha constituido: una marca dispuesta al consumo. Pero, lejos de pensarse como la iteración de un rótulo petrificado por el mercado para garantizar el consumo, la imagen de la poeta se consume a sí misma, se descompone, en medio del consumidor, hasta volverse cada vez menos explícita. Por eso mismo, se hace necesario resaltar la ficción que sostiene la construcción de la imagen (“yo o la ficción que soy”) en tanto marca y producto destinado a la venta. Lejos de pensarse en el margen o en un afuera del mercado, también en © *Copyright* leemos: “Llevo palabras en mis manos, como monedas las entrego para comprar mi supervivencia” (75). No hay un afuera o la postulación de un afuera del mercado, sino el reconocimiento del valor mercantil que la producción cultural ha adquirido en el presente. Y es al interior del mercado donde la

poesía de Prado gana intensidad y carácter profanatorio ante y en él mismo. No solo porque pone en evidencia el artificio que sostiene la construcción de la imagen de poeta como marca, a través de su explícita enunciación, sino porque activa un abanico de recursos que permanentemente señalan esa artificialidad, al tiempo que destruyen una imagen marca petrificada y fija –esa rúbrica reconocible por él y en el mercado que garantiza el consumo–. Incluso uno de sus libros lleva doble apellido: Nadia Campos Prado, y el poema performático *Poesía es* + produce una marcación colectiva que dificulta la asociación a una sola firma autoral. Además, la firma autoral única y monolítica (Nadia Prado) se descompone mediante una oscilación genérica: a veces se enuncia en femenino, otras en masculino y otras en un neutro ambiguo. La destrucción del género es homóloga a una oscilación de las formas poéticas empleadas, no solo en y entre los libros de Nadia Prado: hay una oscilación entre formas poéticas en verso y en prosa inconstante. Pero además, también el estilo, precisamente por esa apelación de las formas, oscila entre una claridad conceptual, como en el caso de los dos libros analizados, y un barroquismo surreal cada vez menos explícito en un libro como *Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas*.

Entonces, luego de asumir que la ficcional construcción de la imagen como marca y rúbrica consumista es, en este sentido, funcional al mercado en el interior del mercado, desde allí, el yo oscilante y que se consume a sí mismo, destruyéndose, conjura la petrificación sólida de la firma de autor y del estilo como marcas reconocibles y consumidas en y por el mercado. De este modo, desde el interior del mercado en el que se vende, la praxis poética de Nadia Prado es, como sostiene Julieta Marchant, una escritura abierta a un puro devenir donde la imagen nunca está construida y asumida de una vez y para siempre, sino que en la lengua se consume y se destruye a sí misma, es decir, en la pura acción como labor de la escritura que clarifica el alba, aseguraba el poema, indicando la iluminación que se postula como un comienzo de algo que en sí misma, el alba, no está asociada a la economía.

Esas prácticas de artificialidad y esfumado de la imagen propia desde el interior del mercado ya estaban presentes en *El Paseo Ahumada* (1983) de Enrique Lihn, en el cual si bien aparece un yo en el límite de su identificación como tal, ya que recurre permanentemente a la tercera persona del singular, ese yo está descentrado y fundido muchas veces con un marginal como el Pingüino o con una figura de poder y conquista como el astronauta que quería ser presidente o el sacerdote satánico que no absuelve a cualquiera. Además, *El Paseo Ahumada* explicita ese descentramiento textualmente en

diversas oportunidades: “[Y]o rumiante me pierdo perseguido por una mosca” (14), o más adelante; “Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre” (18). Es más, el género del libro es, en sí mismo, una descomposición de la uniformidad poética debido a la oscilación entre el verso, la prosa, el empalme de imágenes y títulos que semejan a los diarios. Las máscaras que matan al yo en torno de las cuales se despliegan los poemas, oscilantes entre el verso y la prosa, entonces, guardan una relación directa con las prácticas de Prado, solo que ahora se trata de un yo que deviene entre el género y en la escritura misma, destruyendo la imagen monolítica autoral, las formas poéticas y el estilo para conjurar, desde el interior mismo del mercado, en el cual se ha transformado en mercancía, la cooptación de ese mismo mercado como marca publicitaria fácilmente vendible y consumible como una simple imagen⁴. Y, por otra parte, nos hallamos ante el arrastre de una práctica poética de la temporalidad dictatorial para sumergirla en el presente y hacerla sobrevivir desde ese presente en una confusión poética de los tiempos, casi de la misma forma en que *Poesía es* + apelaba a prácticas artísticas de la dictadura, como las de Zurita, sobre el cielo de Nueva York.

Pero también sostuvimos que esta práctica profanatoria del mercado estaba, a su vez, relacionada con la escritura como pura acción. En *Job*, la práctica misma de la escritura poética aparece como trabajo desde la portada (donde hay unas cabezas agujereadas como alcancías) y el título, y también en el primer poema que abre el libro: “Cuando lo laborioso dice que hay que escribir, yo digo puedo, en la añoranza suelo pedir todos los días para dar vuelta la página” (Prado, *Job* 13).

Durante todo el libro, la escritura aparece como una labor más de los cuerpos que producen para el sistema. La palabra labor no es casual. Sobre todo porque aparece alternada con otra palabra también significativa: trabajo:

El trabajo es enorme para esta vida tan escasa, escasa tinta, escaso polvo, el sonido sólo sé, sólo sé, sólo se parece a un segundo.

Como si entre la espalda y el pecho se terminara un pliegue, en la rueda de la máquina de coser, en el hilo de la aguja, en el bolsillo que lleva nuestro nombre, en el cuadrillé que nos uniforma, en la

⁴ Julieta Marchant (2013) señala las dificultades que esa oscilación ha implicado para la recepción de la obra de Nadia Prado. Desde nuestro punto de vista, esa dificultad para estudios y lecturas sistemáticos de la obra interfiere, a su vez, en el consumo de la escritura como obra y como perteneciente a una firma autoral unívoca.

aguja que hasta hoy parece clavar la pupila del ojo cuadrado recuerda
(Campos Prado, *Job* 34).

Si entre estos dos fragmentos poéticos se hace evidente que la labor y el trabajo parecieran regirse por pertenecer a niveles singulares de las praxis humanas —es decir, la de la necesidad corporal con la cual es identificada la labor y la de la máquina de producción de ropa con la que se desgasta la vida, organizándola como subsistencia—, en el caso del trabajo es precisamente la mano en la máquina de coser la que antes y después en el libro extraña esta distinción:

Siempre miraba a mi madre trabajar. La vigilaba por el agujero de la puerta. Si la vigilaba podía escribir segura de que ella no me viera. Su rostro era el papel blanco donde esparcía el alfabeto. La lluvia mojaba mi espalda, el trazo era su mano paseándose en la mía. Mi madre encerrada y transformada en máquina de coser salía a escribir por mí del otro lado de la puerta (Prado, *Job* 27).

En primer lugar, la idea de labor aquí emerge vinculada fuertemente a una posición de género. En 1983, Tamara Kamenszain afirmaba, en “Costura y bordado del texto”, que ciertas escrituras femeninas se definían relacionadas con las labores maternas de bordado, costura o limpieza y que la de muchos varones de esos años también. Se trata, plantea Kamenszain, de un discurso silencioso que reaparece. Claramente, lo laboral y el trabajo aparecen unidos a través de la escena de visualización de la madre y constituyen, así, una adscripción de género que recorre todo el libro instaurando esa temporalidad literaria pasada que Kamenszain desarrollaba como emergente también en los años ochenta. Pero, en segundo lugar, el ojo que mira es el recuerdo de la aguja que uniforma, solo que es, además, la escena primordial de escritura la que ahí se hace visible y, entonces, la escritura misma es la que deviene entre la labor y el trabajo, entre el orden de la necesidad corporal, la fuerza, y el de la supervivencia económica. La escritura, transformada en un puro devenir que articula esos dos niveles, adviene, de este modo, como el otro término involucrado en las praxis humanas modernas que Hannah Arendt describió en su conferencia de 1957 “Labor, trabajo y acción”: pura acción⁵.

⁵ Raquel Olea, a propósito de la reseña de *Job* en la revista *Comunidad de Lectores* de Lom, sostiene que si por un lado “[h]ay un trabajo, un oficio, una labor, una ocupación, una

Se trata de una expansión melancólica de la organización moderna de las actividades humanas, que opera reelaborando los términos de esa relación, hasta extrañarlos en su conexión con la escritura poética. Recordemos los planteamientos de Arendt. Para la autora, la diferenciación de tales actividades y el consiguiente menosprecio de la labor y de la acción desde la práctica contemplativa se consolidó con el advenimiento de la modernidad en pos de valorar solamente el trabajo por tener un *telos* claramente productivo y funcional. Tanto la acción como la labor fueron menospreciadas⁶. Pero también, en un momento, afirma que estos niveles de la actividad humana se superponen y que, de hecho, la labor es inherente al trabajo. No la acción que quedó aparentemente excluida de esos dos órdenes, porque desconoce un *telos* preciso, y es indeterminada.

Entonces, si Nadia Prado recurre a la constelación de términos para describir la escritura articulada con una praxis económica (trabajo: “se escribe porque se trabaja”) y otra vital (“lo laborable”), no es sino para expandir ese pasado moderno en el presente, donde los procesos productivos parecerían haber perdido lugar frente a la lógica líquida y posmoderna en la cual el trabajo y, por consiguiente, la labor se esfumaron tras el puro movimiento del consumo, del consumo como única posibilidad que instaura su lógica en todos los órdenes de la sociedad (Bauman 2006). Frente a ese estado de la cuestión, la melancolía no hace sino reactualizar objetos/deseos perdidos pero desde una alternativa: la de la escritura poética como pura acción que circula y desestabiliza con su indeterminación las actividades productivas de la labor y del trabajo, hasta confundirlas. Porque si la poesía está o será sometida a la productividad, como mercancía producto del trabajo, o como utensilio y herramienta, necesaria, de la labor vital, es en la acción de la escritura en sí misma como práctica, del momento de la escritura, cuando se pueden abrir las imágenes dadas por el mercado o la publicidad, desde su ceguera, y hacer que todo sea posible, logrando la emancipación incluso de los *telos* productivistas o consumistas de la sociedad.

producción, “un cuerpo rentable”, por el otro, “la escritura ocupa al sujeto y el sujeto ocupa la escritura”. La escritura es pura acción, práctica que atraviesa esos niveles (1).

⁶ Arendt señala: “El trabajo de nuestras manos, como distinto de la labor de nuestros cuerpos, fabrica la pura variedad inacabable de cosas cuya suma total constituye el artificio humano, el mundo en que vivimos. No son bienes de consumo sino objetos de uso, y su uso no causa su desaparición. Dan al mundo la estabilidad y solidez sin la cual no se podría confiar en él para albergar esta criatura inestable y mortal que es el hombre” (25).

De ahí que la propia práctica, aun como trabajo y como labor, no hace sino someter ese producto al ritmo del consumo, y ese consumo es de sí misma, una autofagocitación que se debe entender como la denuncia que recae sobre el mismo cuerpo de haber devenido marca, de llevar un © *Copyright* que la identifica, de haberse convertido en un libro dispuesto a la venta por una editorial independiente como Lom pero dispuesto a la venta, en el ritmo vertiginoso de las mercancías. Sin embargo, a pesar de todo ello se hace posible cerrar los ojos y despegar el nombre que viene de generación en generación, y seguir actuando, escribiendo, a pesar de eso, como el espacio o el resquicio que es indeterminado y puesto al margen de cualquier utilidad. En esa afirmación provocativa, en la que la poeta se destruye a sí misma para dificultar su consumo, expande un pasado donde la poesía se hacía valer por sí misma, en sí misma, en un contexto donde su poder autónomo –como el de la literatura– ha sido cuestionado. Y esto lo hace en la expansión de ese indeterminado nombre que viene del pasado (¿acaso poesía?, ¿acaso autora?, ¿Nadia, nadie, como dice uno de sus poemas?), y que, no obstante su carácter de firma y mercancía, puede en el momento de la pura acción de la escritura, puede –insistimos–, actuar e intervenir restableciendo puntos de fuga a y en cualquier determinación productivista *télica*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la literatura occidental*. Valencia: Pretextos, 1995.
- _____. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _____. *El reino y la gloria*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Arendt, Hannah. “Labor, trabajo, acción. Una conferencia”. *De la Historia a la acción*. México D. F.: Paidós, 2008.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas de consumo*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Beck, Ulrich. *¿Qué es la globalización?* Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones I y II*. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. *Origen del drama del barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- Campos Prado, Nadia y Malú Urriola. "Poesía es +. Manifiesto". *Revista de Crítica Cultural* 26 (2003): 68-69.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Chávez, Benjamín. "Entrevista a Malú Urriola y Nadia Prado". *Salamandra* (2003): 1.
- Chiapello, Eve y Luc Boltanski. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona: Akal, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Buenos Aires: Pretextos, 2006.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Hernández Montecinos, Héctor. "Terremoto: un panorama de la poesía chilena actual". *Nuestra América* 7 (2009): 113-124.
- Larenas Rosa, Gabriel Nicolás. "© Copyright, de Nadia Prado: Simulacro y palabra de un cuerpo nefasto". *sobrelibros.cl* (2004): 1.
- Lihn, Enrique. *El paseo Ahumada*. Santiago: Minga, 1983. También disponible en Memoria Chilena (online).
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Mallarmé, Stéphane. "Las delicias del correo". *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 2005.
- Marchant, Julieta. "La construcción del yo poético en las pantallas de la globalización: © Copyright, de Nadia Prado". *Revista Grifo* 5 (2010): 1.
- _____. "El ser o su intermedio: el desmontaje del yo en la poesía de Nadia Prado". Tesis de Magister en Literatura, Universidad de Chile. Santiago, 2013.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Olea, Raquel. "Trabajo y goce de la escritura como condena". *Revista Comunidad de Lectores* (2006): 25-26.
- Panofsky, Irwin y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 2006.
- Prado, Nadia. © Copyright. Santiago: Lom Ediciones, 2003.
- _____. *Job*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.
- _____. *Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas*. Santiago: Lom Ediciones, 2010.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible*. Santiago: Centro de Estudios Visuales, 2009.
- Ritvo, Juan Bautista. *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción, 2006.
- Rojas, Sergio. "Una alteridad nos empuja hacia el lenguaje (sobre la obra más reciente de Nadia Prado: © Copyright)". *Rosonancias.org*. Septiembre 2004.
- Rosanvallon, Pierre. *El capitalismo utópico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- Sassen, Saskia. *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz, 2007.

- Santa Cruz, Guadalupe. "Una escritura contra el avasallamiento (comentarios a la poesía de Nadia Prado)". *Nomadías* 1 (2004): 45-47.
- Sin autor/a. "Dos poetas flotarán sobre la Plaza Italia". *Las Últimas Noticias*, 9 de octubre 2002, 35.
- Sin autor/a (2002). "La poesía se elevó unos pocos metros". *El Mercurio*. 11 de octubre 2002, 10.
- Sin autor/a. "Los versos caen del cielo". *El Mercurio*, 8 de octubre 2002, 78.
- Sin autor/a. "Registro fotográfico" sobre *Poesía es +*: <http://www.letras.s5.com/poesiaesmas3.htm>. Agosto de 2012.
- Sontag, Susan. *Bajo el signo de saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- Starobinsky, Jean. "La melancolía ante el espejo. Tres lecturas de Baudelaire". *Debats* 33 (1990): 75-88.
- Subercaseux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: Lom Ediciones, 2010.
- Tomachevsky, Boris. "Temática". *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Valenzuela, Luis. "© Copyright de Nadia Prado: Simulacro y palabra de un cuerpo nefasto". *Letras* 5. Web, Agosto de 2010.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Žižek, Slavoj. *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Madrid: Pretextos, 2004.